

СИНТЕЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ. ДОКУМЕНТАЛИЗМ В ИГРОВЫХ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

УДК 7.094

МИФОЛОГИЗАЦИЯ СМУТНОГО ВРЕМЕНИ. СЦЕНИЧЕСКОЕ И ЭКРАННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ДРАМЫ ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ» В ПОСТАНОВКАХ А.ЭФРОСА, Ю.ЛЮБИМОВА, В.МИРЗОЕВА

© И.М.Андримонова

Первым масштабным произведением, определившим мифологему Смуты, стала драма А.С.Пушкина «Борис Годунов». Наиболее значимые сцены, исторические акценты и нравственные оценки персонажей впоследствии повторяются, интерпретируются и заимствуются большинством авторов, обратившихся к этой теме. Примером личного восприятия Смутного времени, оригинального прочтения пушкинского текста и формирования новых мифов о Смуте стали режиссерские работы таких выдающихся советских режиссеров, как А.Эфрос и Ю.Любимов. Режиссерская работа В.Мирзоева, с одной стороны, фильм-провокация, с другой – очередная попытка создать свой миф о событиях, предшествующих Смутному времени и любой российской смуте.

Ключевые слова: А.С.Пушкин, Борис Годунов, Смута, сценическое и экранное воплощение.

Русская Смута во всех ее проявлениях – благодатная почва для мифотворчества. Рубеж XVI – XVII веков в отечественной истории – это период глубокого системного кризиса. О системности позволяет говорить то, что в этот двадцатилетний период Россия пережила кризис политической сферы, власти, кризисы экономической и социальной сфер и, как следствие, кризис веры и морали. Именно с этого периода мы можем говорить о России как о стране, где кризис существует как система, как мироощущение [1: 27]. В Смуту актуализируются те механизмы и стереотипы поведения народных выступлений, бунтов и взаимоотношений с властью, которые позволяют любое последующее социальное выступление соотносить со Смутным временем. Как считает Н.Н.Летина: «Кризис в России постоянен, многогранен и всеохватывающ» [1: 26]. Смута в культуре и жизни порождает образ мира «тревожно-неустойчивый, мозаичный, наполненный острым противоборством старого и нового, традиционного и еретического, серьезного и смехового [2: 137]. Состояния неуверенности, ожидания страха можно назвать «константами кризиса» [1: 27]: эти чувства будут переживаться российским обществом на каждом социальном и культурном рубеже, воскрешая воспоминания о Смуте. Через два столетия в начале XIX века тема Смутного времени станет одной из наиболее востребованных у историков и писателей. В этот период рос-

сийское общество переживало подъем национального самосознания, у образованной части общества вырос интерес к отечественной истории, языку, литературе. Вышедшие в 1824 г. 10 и 11 тома «Истории государства Российского» были посвящены событиям рубежа XVI и XVII веков. Вопрос личности и власти, легитимности власти у Н.М.Карамзина выходит на первый план при описании событий Смутного времени и предшествующих ему исторических коллизий. Он фактически открывает для читающей публики Смутное время и закладывает основы историко-культурного мифа о Смуте. Царевич на троне, либерал, выродившийся в конце царствования в консерватора, общество, жаждущее перемен, предчувствие очередного социального кризиса – все это сближало Смутное время и общество XIX века, принудив последователей Карамзина в литературе и истории воспринимать Смуту как эталон системного кризиса общества, высшую точку проявления народного гнева, заставившего пошатнуться трон.

Художественную интерпретацию событий Смуты в начале XIX века мы можем найти у Ф.Шиллера в неоконченной трагедии «Деметриус», Ф.Булгарина в «Димитрии Самозванце», а также у А.С.Хомякова – в драме с аналогичным названием. Однако именно драма Пушкина «Борис Годунов», появившаяся одной из первых в этой плеяде произведений, сформировала в рус-

ской культуре целостный образ Смуты. Для него, как для любого мифа, характерно сочетание историчности и реальности.

Созданному Пушкиным образу Смутного времени придают реалистичность состояние напряженности, мотивы тревоги и страха – все то, что так созвучно в нашем сознании ощущению надвигающейся социальной катастрофы, то, что выше мы назвали константами кризиса. Степень напряженности по мере развития сюжета нарастает, приходя в финале к экстремальной точке напряжения. И эта напряженность акцентируется в безмолвии народа, ошеломленного обыденностью и циничностью убийства семьи Годунова, Федора, признанного царем, фактически бессилием и девальвацией царской власти.

Опираясь на сочетание «смеха, жалости и ужаса» [3: 16] как основных струн зрительского восприятия природы трагизма, Пушкин формирует определенный исторический миф – эмоционально окрашенное представление об исторической действительности, художественный образ, замещающий в сознании эту действительность. И как бы ни были убедительны историки-профессионалы, образ Смуты, созданный А.С.Пушкиным, закрепился в общественном сознании. Наше представление об этой эпохе и людях, живших в ней, складывается на основе пушкинских персонажей.

Социальная ценность пушкинского мифа о Смуте проверена «силой и длительностью резонанса, получаемого идеей в обществе...» [4: 108]. И немалую роль в этом сыграли сценические и впоследствии экранные воплощения «Бориса Годунова». И хотя известные историки театра и режиссеры считали, что русской сцене «неведомы удачные постановки Бориса Годунова» [5: 3] и что трагедия Пушкина – это «трагедия, ждущая воплощения [6: 271], мы считаем, что есть постановки показательные как для самого произведения, так и для времени, в которое они создавались. К таким постановкам мы относим режиссерские работы А.Эфроса «Борис Годунов. Сцены из трагедии» (телеспектакль, 1970 г.), «Борис Годунов» в постановке Ю.Любимова (театр на Таганке, 1982–1988 гг.) и, наконец, недавно появившаяся киноверсия пушкинской драмы режиссера В.Мирзоева, вышедшая в ноябре 2011 г.

Отталкиваясь от пушкинской трактовки Смуты, каждый из режиссеров воплощает собственный взгляд на Смутное время. Так, А.Эфрос в автобиографической работе «Продолжение театрального романа» писал: «...Когда театр прикасается к старому, то он обязательно раскрывает себя и свое время. Конечно, не следует забывать и о времени автора и о нем самом, но свое время

из души тоже не выкинешь...» [7: 40–41]. Время, когда Эфрос обращается к «Борису Годунову», – это период, который в современной историографии принято называть «брежневским застоєм», однако у общества еще свежи воспоминания об отставке Хрущева, о фактическом перевороте, который осуществил партийный аппарат.

Режиссерской работе А.Эфроса присуща изысканность формы, высокое мастерство внутрикадрового монтажа, отсутствие больших и пышных декораций, то, что он сам называл «спокойной высотой размышлений о беспокойной и драматической жизни» [7: 45]. Эфрос, вспоминая о своей работе над этим спектаклем в книге «Профессия режиссер», писал: «...в отношении "Годунова" что-то нужно было "уменьшить", что-то сделать гораздо скромнее, чтобы мысль перестала быть скромной и почти незаметной за общей помпезностью стиля...» [8]. Он при подготовке к работе отменил возможность больших декораций, церквей и куполов, хотя не отказался от костюмов соответствующей эпохи. Для него главным было передать «течение ясного смысла – вместо тяжелого сундука с будто бы историческим барахлом» [8]. И хотя сам Эфрос пишет, что для него смысл драмы прост, его спектакль говорит об обратном. «Притча про царский трон и кровь» [8] оборачивается теорией заговора. Режиссер, интерпретируя пушкинскую драму, заставляет зрителя задуматься над целым рядом вопросов, одним из которых является вопрос о роли Шуйского в разворачивающейся у нас на глазах трагедии. Василий Шуйский (в исполнении Л.Броневого) спокоен, уверен и страшен благодаря тайной силе ума, ауре интриги, присутствующей вокруг него. Шуйский всегда перед произнесением реплики находится спиной к зрителю, а в момент произнесения мы видим его вполоборота; крупный план, используемый Эфросом, позволяет увидеть лишь лицо и высокий боярский воротник. В первой сцене Василий Шуйский ведет диалог не только с Воротынским, но и автором. Эфрос заставляет Пушкина произнести текст, принадлежавший Воротынскому:

*Ужасное злодейство! Полно, точно ль
Царевича сгубил Борис?*

Ответ Шуйского – это рассказ о событиях в Угличе. И автор, и Воротынский слышат и принимают эту точку зрения. Фактически Шуйский обращается не только к современникам в лице Воротынского, но и к потомкам. Его обвинение Годунову переживет столетия и будет закреплено в общественном мнении и сознании, что подтверждается уже в следующих эпизодах, где сначала автор, а потом Шуйский произносят один и тот же текст.

Шуйский, «лукавый царедворец», в трактовке Эфроса – главная пружина в механизме зарождающейся Смуты. Еще один важный вопрос, к которому режиссер подводит зрителя – это вопрос о происхождении Самозванца. Откуда мелкий галицкий дворянин Отрепьев так прекрасно обучен грамоте, что может делать карьеру при патриархе или впоследствии свободно говорить по латыни. Случайно ли его помещение в келью к летописцу Пимену? И, видимо, не случайно, судя по паузе, которая возникает при ответе отца игумена на вопрос патриарха Иова в сцене палаты Патриарха: «Уж эти грамотеи! Что еще выдумал! Буду царем на Москве... Ведь это ересь отец игумен?» (в пушкинском тексте в конце стоит точка, но в варианте Эфроса это вопрос, обращенный к игумену Чудова монастыря). Ответ же звучит после долгой глубокой паузы, в которой читается неприятие и годуновского ставленника на патриарший престол, и самого Годунова, а также некая причастность игумена к созданию политической фигуры Самозванца.

Что касается образа Годунова, то Эфрос почти буквально трактует пушкинскую метафору о тяжести царской власти. Шапка Мономаха тяжела в данном случае не образно, а реально, и это читается в наклоне головы Годунова (в исполнении актера Н.Волкова). Он чувствует уплывающую над его страной и семьей, но изменить что-либо не может физически. Он уже знает, что не хватит сил и времени.

Эфрос, ограничившись минимальным количеством декораций, полным отсутствием цвета, сократив до минимума массовку, создает свой образ Смуты, где под внешне медленным темпом действия, негромкими монологами зреет ощущение катастрофы, ощущение крушения старой системы власти и огромных испытаний, ожидающих государство.

Ю.Любимов обращается к постановке Бориса Годунова в начале 1982 г. на закате как брежневской, так и советской эпохи, он успел довести постановку спектакля до генеральной репетиции, но после вынужденной эмиграции режиссера спектакль был снят и зрители увидели его лишь в 1988 г. Любимов создает «не исторический, не костюмный и не дворцовый спектакль» [5: 3]. Почти полное отсутствие декораций, бедный антураж, состоящий из двух кресел, доски царского жезла и прохудившегося ведра, достаточно для игры – игры в прямом значении этого слова. Пестрая, одетая как попало массовка то почти беснуется, то застывает вдали. Главные персонажи окружены и растворены в бурлящем потоке людей. Происходящее на сцене напоминает то ли

страшный карнавал, то ли истерику обезумевшей толпы, отсылая нас в ассоциациях и к русским революциям начала XX века, и к актуальному на тот момент перестроечному движению. Годунов в исполнении Н.Губенко – это правитель, уверенный в своей победе, в своей способности усмирить народ, и только уязвленная совесть «единое пятно» разрушает его царство, заставляя великий ум оказаться в разладе с душой. Человек, достигший высшей власти, не может позволить себе роскошь быть совестливым. Самозванец в исполнении В.Золотухина авантюрист, обладающий легкостью, куражом «сатанинской наглостью» [5: 3] и жестокостью. Он не оставит ни одного шанса ни Годунову, ни его семье, ни народу. Самозванец и Годунов, которые в пушкинской драме никогда не встречаются, объединены на одной сцене – они слышат друг друга, игра ведется в открытую, все тайны и интриги перестают быть таковыми, так как они вынесены на суд толпы и зрительного зала. И такое режиссерское решение было актуальным на момент создания и выпуска спектакля, так напоминая Советский Союз в перестроечную эпоху.

Экранизация Владимира Мирзоева – вторая после Сергея Бондарчука попытка вывести драму на широкий экран (1987 г.). Работу Мирзоева вполне можно отнести к постмодернистской традиции интерпретации классического текста. Действие переносится в наше время, актеры играют в современных костюмах и автомобилях. Сценическая площадка – вся современная Москва.

В отличие от предшественников Мирзоев не утруждает себя созданием завуалированных образов, ему чужда иносказательность. Его исторические параллели: царевич Дмитрий – царевич Алексей, Борис Годунов – Борис Ельцин, бояре и современное чиновничество как определенная каста, замкнутая социальная категория, существующая отдельно от народа, – вполне читаемы. Бояре, одетые в темные деловые костюмы, носящие черные, очки, троекратно целующиеся при прощании, – все это вызывает ряд ассоциаций от «Крестного отца» до поцелуя Иуды.

Годунов (в исполнении Максима Суханова), общающийся с народом с экранов телевизора и наедине с самим собой, – это два разных человека. Спокойная и уверенная маска отца народа меняется, как только он остается наедине с собой, болью и отчаянием – болью физической и нравственной, которую невозможно заглушить ни алкоголем, ни лекарствами. Семья, дети, окружение – ничего не приносит ему покоя. Шесть лет царствования спокойны для него лишь потому, что никто не оспаривает его власть. Во всем же остальном их трудно назвать таковыми, судя

по упоминанию о «пожаре и гладе». Между народом и правителем располагается непреодолимая преграда. Он всего лишь образ на экране телевизора. В сцене «келья в Чудовом монастыре» его изображение помещено в один ряд с иконами, сменяющимися на экране телевизора. И что бы он ни делал, как бы ни пытался что-то изменить и улучшить, он не достигает успеха. Его попытки преобразований наталкиваются на народное неприятие, и ответственность за беды и неудачи также возлагается на него.

Образ Григория Отрепьева в исполнении Андрея Мерзликина (актера, сыгравшего немало ролей в криминальных картинах) родом из девяностых годов. Все, что его окружает в фильме, напоминает об этом десятилетии. Одежда, манера говорить, музыка, сопровождающая его персонажа, – все это должно раскрыть его образ: образ человека без принципов, маргинала, рвущегося вверх, человека, жаждущего сделать шаг из криминала во власть.

Народ в режиссерской трактовке В.Мирзоева – это две категории обывателей, которых мы можем условно отнести, как указано в титрах, к «рабочей» среде и интеллигенции. Вся их жизнь, замкнутая в рамки квартир, протекает перед телевизором. Первая категория достаточно равнодушно реагирует на происходящие во власти события, это лишь фон для обычного течения жизни и возлияний. Для второй категории политические коллизии, происходящие на экране, достаточно понятны, но желание противостоять или как-то изменить ситуацию отсутствует. Скука, равнодушие и бессилие – так можно охарактеризовать портрет этой социальной категории, созданный Мирзоевым.

В.Мирзоев в своей версии «Бориса Годунова» использует опыт предыдущих режиссеров, вслед за Любимовым, Эфросом он сводит к минимуму внешние эффекты, что заставляет зрителя ориентироваться не столько на визуальные образы, сколько на текст, который звучит очень актуально или, говоря пушкинскими словами, «животрепещуще как свежая газета» [9: 142].

Таким образом, мы считаем, что мифологизация событий Смуты, начатая в историческом произведении Карамзина, окончательно формируется в драме Пушкина «Борис Годунов». У читателя или зрителя возникает не просто представление об историческом событии, а ощущение Смуты как психологического состояния общества. Передавая в своей драме это эмоциональное состояние, отразившее чувство всеобщей растерянности, тревоги и страха, Пушкин

создает своеобразный метод переноса проблематики Смутного времени на исторические реалии, близкие любому мыслителю, создавая тем самым универсум смуты.

Универсальность и психологизм пушкинского текста находят сценическое и экранное воплощение в работах выдающихся режиссеров второй половины XX века, таких как А.Эфрос и Ю.Любимов, а также в творческих поисках режиссера начала XXI века – В.Мирзоева. Проблема ценности власти, ее взаимоотношения с народом, кризис как мироощущение – все это актуально и для современного общества, что позволяет режиссерам языком пушкинской драмы говорить о проблемах современного им общества. Для Эфроса один из ключевых мотивов – это личность, слабость духа тех, кто облечен властью и рвется к ней, для Любимова – масса, т.е. беснующаяся толпа, готовая идти за любым, кто поведет против действующей власти. Для Мирзоева, помимо всех отрицательных сторон современных реалий, это еще и безличность, общее бессилие, усталость власти и общества, агонизирующего у нас на глазах.

1. *Летина Н.Н.* Российский хронотоп в культурном опыте рубежей XVIII – XX вв.: монография. – Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К.Д.Ушинского», 2009. – 257 с.
2. *Кондаков И.В.* Культура России. – М.: Университет, 2007. – 360 с.
3. *Злотникова Т.С.* Эстетические парадоксы русской драмы. – Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К.Д. Ушинского». – 2011. – 288 с.
4. *Моль А.* Социодинамика культуры / пер. с фр., предисловие Б.В.Бирюкова. – М.: Издательство ЛКИ. – 2008. – 416 с.
5. *Рудницкий К.Л.* «Шесть лет спустя. Премьера Бориса Годунова на Таганке // Известия. – 1988. – № 170. – С. 3.
6. *Дикий А.Д.* Трагедия, ждущая воплощения // Статьи, переписка, воспоминания. – М.: ВТО Искусство, 1967. – С. 271 – 279.
7. *Эфрос А.В.* Продолжение театрального романа. – М.: Панас. – 1993. – 432 с.
8. *Эфрос А.В.* Профессия режиссер // URL: http://da.stranichka.net/library/russian_books/efros.php (дата обращения 17.05.2012).
9. *Лотман Л.М.* Историко-литературный комментарий. Замысел трагедии «Борис Годунов». Ее место в контексте творчества А.С.Пушкина // Пушкин А.С. «Борис Годунов». Комментарий С.А.Фомичева и Л.М.Лотман. – СПб.: Академический проект. – 1996. – С. 129 – 361.

**MYTHOLOGIZING THE TROUBLED TIMES. STAGE AND SCREEN
INCARNATIONS OF PUSHKIN'S DRAMA «BORIS GODUNOV»
IN THE PRODUCTIONS OF A.EFROS, Y.LYUBIMOV, V.MIRZOYEV**

I.M.Andramonova

The first major work which defined the myth of “the Troubles in Russia” was Pushkin's drama «Boris Godunov». The most important scenes, the historical highlights, and the moral judgments of the characters are later borrowed and repeated by most of the authors exploring this topic. The personal perception of the Troubled Times, the original interpretation of Pushkin's text, and the creation of new myths about «the Troubles in Russia» in the stage direction of such outstanding Soviet directors as A.Efros and Yu.Lyubimov may serve as an example.

Key words: A.Pushkin, Boris Godunov, Troubled Times, stage and screen incarnation.

* * * * *

Андромонова Инна Михайловна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д.Ушинского.

E-mail: a-inna@yandex.ru

Поступила в редакцию 18.05.2012