

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 82.09

ФЕНОМЕН ВЛАСТИ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

Я.О. Глембоцкая

Новосибирский государственный
театральный институт,
Новосибирск, Россия

glembo2212@yandex.ru

В статье рассматривается феномен власти в его художественном истолковании на примере пушкинской трагедии «Борис Годунов». «Концепт Царя Бориса» анализируется в контексте современных воззрений на природу власти и в контексте модерности, изменивших само понимание хода истории. Автор ставит перед собой задачу показать в произведении диалог художественной правды и правды исторического факта, вошедшего в трагедию Пушкина как один из источников. Показано, что сложно организованный образ Бориса Годунова интерпретируется в современном театре и кино как актер нового типа, способный действовать в условиях проблематичной современности. Кроме проблем взаимоотношений власти и личности, власти и народа в «Борисе Годунове» поднимается важнейшая тема отношений России и Запада. Одна из самых знаменитых постановок «Бориса Годунова» в новой России – спектакль 2000 года британского режиссера ирландского происхождения Деклана Доннеллана – решает эту проблему в контексте «неостывшего настоящего» на рубеже XX и XXI веков.

Ключевые слова: феномен власти, художественная правда, исторический факт, проблематизация современности, «Борис Годунов», Деклан Доннеллан.

DOI: 10.17212/2075-0862-2017-4.1-170-178

Трагедия «Борис Годунов» за почти 200-летнюю историю своего существования стала больше чем пьесой. Если бы в традиции культуры было принято отмечать юбилеи художественных произведений национального значения, это творение Пушкина несомненно вошло бы в короткий список шедевров, повлиявших как на национальное самосознание, так и на образ России в восприятии других народов. Обогащение и усложнение образа царя Бори-

са произошло и благодаря гению Мусоргского, создавшего музыкально-драматургическое полотно, навсегда вошедшее в мировой оперный репертуар. Образ Бориса Годунова, или, если можно так выразиться, *концепт Царя Бориса*, состоит на сегодняшний день из художественного образа, созданного гением Пушкина, не в меньшей степени чем из сведений о реальной личности, которые дают исторические источники.

С культурологической точки зрения интересной представляется задача обнаружить в произведении диалог художественной правды и правды исторического документа, вошедшего в трагедию Пушкина как один из источников и ставшего частью ее художественного мира. Читая «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, Пушкин не только взял ее за основу для разработки фабулы трагедии о Борисе Годунове. Он был очарован текстом Николая Михайловича, его стилем и авторской интонацией. Посвящение Карамзину, вошедшее в текст окончательной редакции и воспроизводимое в современных изданиях, передает благоговейное отношение Пушкина к Карамзину как к человеку, историку и писателю: «Драгоценной для России памяти Николая Михайловича Карамзина сей труд, гением его вдохновленный, с благоговением и благодарностью посвящает Александр Пушкин».

Трагедия о царе Борисе не имела счастливой сценической судьбы, в отличие от оперы Мусоргского. Большое количество действующих лиц, быстрая смена места действия, перемещения в пространстве и само присутствие «народа» как одного из действующих лиц – все это делает пьесу Пушкина более похожей на киносценарий. В то же время благодаря опере Борис Годунов – одна из самых узнаваемых фигур из исторического прошлого России, историческая личность и литературный герой, трагедия которого может быть рассмотрена в контексте власти как бытийного феномена.

Как известно, произведение Пушкина подвергалось высочайшей цензуре: Николай Павлович посоветовал переписать трагедию во вкусе «Вальтер Скотта». Размышление Пушкина о русской истории, о трагических отношениях самодержавной вла-

сти и народа царь предложил превратить в модный по тем временам исторический роман, высокий жанр трагедии опрокинуть в стихию развлекательной литературы. Пушкин царю отказал, хорошо понимая значение созданного им шедевра. Он выбрал в качестве образца не романы «во вкусе Вальтер Скотта», как советовал царь, а исторические хроники Шекспира, где феномен власти исследуется средствами театра.

Бориса Годунова при современных взглядах на политику можно было бы назвать эффективным кризисным управляющим. Недюжинный ум Бориса, его гибкость в решении внешнеполитических вопросов и умение предугадывать намерения врагов заставляют усомниться в его причастности к гибели царевича Димитрия. В сложившемся внутривластном положении, когда авторитет Бориса был достаточно велик, смерть царевича Димитрия была ему совершенно не выгодна. Более вероятно либо официальная версия следствия (Димитрий сам упал на нож в припадке падучей), либо убийство царевича боярами с целью спровоцировать гнев народа и отстранить Бориса от власти.

Необходимое для выстраивания драматургической интриги обострение побудило Пушкина пренебречь этими сведениями и пожертвовать исторически объективным взглядом на личность Бориса Годунова. Так же как убийство Моцарта, приписываемое Сальери, убийство ребенка Годуновым маловероятно, но этот вымысел оправдан замыслом трагедии. Пушкин убежден, что власть неизбежно толкает властителя на преступление, поскольку обладание властью предполагает непрерывную борьбу за власть. Даже если он не убивал Димитрия, нельзя отрицать тот факт, что готовность убивать является необходимым условием

удержания власти и во времена Годунова, и по сей день. Мы можем видеть, что «позитивная программа» царствования Годунова оказывается совершенно бессмысленной в свете одного только подозрения, что Годунов детоубийца. В логике трагедии никакие заслуги перед государством не оправдывают преступления против личности ребенка.

Для Годунова право властвовать возникает благодаря его способностям правителя и трудолюбию. Однако его низкое происхождение остается в глазах современников неисправимым дефектом. Его дети лишаются какой-либо защиты сразу после смерти их отца, что Борис Годунов должен был предусмотреть. Потомственное право на власть оказывается гораздо существеннее, чем трудовой вклад и личные заслуги царя, пришедшего к власти постепенно, поднимаясь по ступеням карьеры: «Еще угличские следователи не успели вернуться в Москву, как здесь вспыхнул пожар, истребивший значительную часть белого города. Годунов, по обычаю своему, стал милосердствовать о погорельцах: раздавал пособия и на свой счет выстраивал целые улицы. И вдруг пошел слух, что пожар произведен по его приказанию... Спустя два месяца, когда крымский хан неожиданно бросился на Русь и быстро дошел до Москвы, но был отражен Мстиславским и Годуновым, снова пошел слух, что Борис нарочно призвал хана, чтобы отвлечь народ от толков о смерти Дмитрия. Эти нелепые, невозможные слухи, распускавшиеся недоброжелателями Годунова, невольно наводят на мысль, что точно так же возник и разошелся по Руси слух об убийстве Дмитрия по приказанию Бориса; затем был занесен в летописи и сказания и преобразился в исторический факт без всякого реального основания» [6, с. 474–475].

В пушкинской логике Борис Годунов – такой же самозванец, как и Лжедмитрий: он видит в беглом монахе конкурента столь же незаконного, как и он сам. Сопоставление абсолютной власти, власти от Бога, и пришедшей к власти сильной личности, конечно, превращали историю Годунова в остро актуальную для современников Пушкина трагедию. Остается она таковой и два века спустя, ставя новые вопросы: может ли интеллигентный и совестливый человек сотрудничать с властью, может ли он сам «ходить во власть» и где те границы, за которые нельзя переступать, выбирая средства для достижения целей? Трагический пафос «Бориса Годунова» гораздо значительнее, чем чисто литературный, жанровый пафос трагедии как *модуса художественности*. Можно сказать, например, что трагическое в «Маленьких трагедиях» остается фактом литературы, «Борис Годунов» – это больше чем литература, это дьящаяся история, до сих пор попадающая в болевые точки общественно-политической жизни страны. По этой же причине опера Мусоргского оказалась успешнее, чем пьеса Пушкина, если говорить о сценической судьбе обоих произведений. Опера как жанр музыкального театра ближе к церковному ритуалу: воздействуя на зрителя не столько текстом, сколько фабулой, масштабным сценографическим решением, массовыми сценами, общей приподнятой атмосферой и музыкой, оперный спектакль скорее достигает катарсиса, так необходимого в трагическом произведении.

Возвращаясь к пьесе, напомним, что у текста трагедии было и другое предварение. В рукописи она называлась так: «Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о Царе Борисе и о Гришке Отрепьеве – писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето

7333 на городище Ворониче». Еще один авторский рукописный вариант заголовка (из письма Вяземскому): «Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о Царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писал раб Божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Ворониче». Оба варианта этого названия вызывают у современного читателя реакцию скорее смеховую, что вступает в противоречие с жанром произведения. Читательские ожидания в отношении «Бориса Годунова» иные, мы воспринимаем это произведение как трагедию, образец высокого жанра.

Убедительную интерпретацию стиля рукописных заголовков предлагает С.А. Фомичев: «Конечно, пьеса Пушкина – вовсе не комедия в современном значении: обозначая в первоначальной редакции ее “жанр” так, драматург стилизует название и общий строй ее под пьесы русского репертуара XVII века» [7, с. 427]. Жанровое определение «комедия» при этом относится к изображению «низменных предметов» и «дурных людей» совершенно в аристотелевском понимании: «Распалась же поэзия на два рода сообразно личному характеру поэтов. А именно, более важные из них подражали прекрасным делам подобных себе людей, а те, что попроще, – делам дурных людей; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые – гимны и хвалебные песни <...> Явился по удобству своему ямбический метр, поэтому и по сей день он называется ямбическим (язвительным), что с помощью его люди язвили (iambidzein) друг друга. И вот явились меж древних поэты ямбические и эпические» [Там же, с. 648–649].

Развернутая теория мимесиса Аристотеля утверждает, что природа комического в комедии и в ямбической поэзии одинакова: «Комедия же, как сказано, есть подража-

ние [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное; так, чтобы недалеко [ходить за примером], смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли» [1, с. 650].

Приведенный выше пушкинский рукописный заголовок как раз и является «маской простоты» для автора, намеревающегося говорить о серьезных и даже рискованных предметах, таких как узурпация власти, убийство как средство приобретения власти, значение народа как субъекта истории, феномен самозванства в политической истории России, роль личности в истории и тому подобном.

В чем же художественный смысл заголовка, включающего в себя такую «фигуру самоуменьшения», как «Алексапка Пушкин»? Самоуничтожение – ритуальный жест, характерный для начала повествования анонимного автора в памятниках древнерусской книжности: «Я, жалкий и многогрешный, недалекий умом, осмеливаюсь описать житие святого князя Александра, сына Ярославова, внука Всеволодова» [3, с. 426]. Приведенная цитата из «Повести о житии и о храбрости благоверного и великого князя Александра» не содержит никакого «смехового сценария», смиренное утверждение автора о скромных способностях его ума, греховности и ничтожности его жизни совершенно серьезно. Д.С. Лихачев в работе «Юмор протопопа Аввакума» отмечает, что в древнерусской литературе было немало *этикетных формул авторского смирения*, которые ставились как в начале, так и в конце произведения.

Пушкин, стилизуя свой заголовок в подобном языковом строе, конечно, предлага-

ет образованному читателю литературную игру. Примерив в заглавии маску смирения, в самом тексте автор будет совершенно сарказмен, «перепоручая» скоморошья жесты и выходки своим персонажам, бродягам-чернецам Мисаилу и Варлааму: они прикидываются то бедными попрошайками, то смиренными иноками, юродствуют и балагурят. Смех вносит в трагедию Пушкина необходимые *элементы неожиданности*, которые усложняют авторское высказывание, поскольку смех дает дополнительный эффект – ощущение принадлежности к «смеховому сообществу», дающее чувство свободы и коммуникативной компетентности высшего порядка.

Есть в трагедии и настоящий юродивый, но его реплика про отобранную копеечку как раз становится трагической кульминацией, где угрызения совести Бориса явлены в словах юродивого, «божьего человека». Примечательно, что уже упомянутая сцена с юродивым Николкой, где он произносит обвинительный приговор царю Борису, давно уже вынесенный народом, связана с копеечкой, с денежным интересом нищего юродивого: «Взяли мою копеечку; обижают Николку!», и далее: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича».

Символически копеечка, отнятая у Николки, означает то же, что и земная власть, ради которой Борис, по версии Пушкина, расправился с царевичем Дмитрием. С точки зрения Божьего провидения, власть царя и копеечка стоят одинаково, т. е. не стоят ничего по сравнению со спасением души. Ужас, который испытали Борис и все присутствующие от слов Николки, побуждает бояр к действиям: «Поди прочь, дурак! схватите дурака!». Борис говорит: «Оставьте его.

Молись за меня, бедный Николка». И Борис понимает, и читатель понимает, что невозможно схватить и посадить в тюрьму весь народ, а в репликах юродивого, конечно, слышна народная молва. Заканчивается сцена словами юродивого, которые звучат злобным проклятием и предсказывают судьбу Бориса: «Нет, нет! Нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит».

Власть Годунова возникла из многолетней службы, однако все его попытки преодолеть личное «самозванство» оказываются тщетными. Для современников Годунова источник власти продолжает оставаться священным – власть от Бога. Способность общества оценить личные заслуги человека во власти, результат его управленческих усилий, труда проявляется до известной степени только в новое время, в ситуации «модерности», когда «настоящее время» превращается в «современность».

Проблематизация современности, возможная только с наступлением нового времени, задает новые координаты для отношения героя и времени. Для человека, погруженного в христианское мировоззрение, «будущее уже известно через пророчества», а история представляет собой движение к концу мира [3, с. 164]. «Конфликты, войны, ускорение хода времени, служившие ранее признаком близящегося конца мира, все же концом мира не увенчались. В результате эсхатология, как одна из форм структурирования времени, меняет свой статус: с этих пор всё дальше и дальше переносится конец мира, всё больше и больше этим занимаются на абстрактном уровне (математика, астрология, естественная история), пока окончательно пророчество и ожидание конца мира не становятся предметом критической филологии и художественного вымысла» [2, с. 166].

Кроме описанных выше проблем взаимоотношений власти и личности, власти и народа, совести и эффективного управления, в «Борисе Годунове» поднимается важнейшая тема отношений России и Запада. Одна из самых знаменитых постановок «Бориса Годунова» в новой России решает эту проблему в контексте «неостывшего настоящего», рубежа XX и XXI веков. Речь пойдет о знаменитом спектакле 2000 года британского режиссера ирландского происхождения Деклана Доннеллана. Доннеллан как художник стал важной частью российского театрального процесса: в 1997 г. он поставил «Зимнюю сказку» в МДТ в Санкт-Петербурге, осенью 2003 г. – балет «Ромео и Джульетта» в Большом театре. В 2000 году Доннеллан сформировал актерскую труппу под эгидой Международного фестиваля им. А.П. Чехова, им были поставлены «Борис Годунов» А.С. Пушкина (2000), «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (2003), «Три сестры» А.П. Чехова (2005), «Буря» У. Шекспира (2011). Содержательная статья Веры Сенькиной, посвященная творчеству этого режиссера в России, опубликована в журнале «Театр» в объединенном номере 20-21 за 2015 год. В. Сенькина пишет: «Деклан Доннеллана называют в России не иначе, как наш русский англичанин. И дело здесь не только в нежных чувствах режиссера к нашей стране (в коих сам он не раз признавался), но и в том, что в русском театре Доннеллан отыскал так необходимый ему ансамблевый дух игры. Английская сцена в последнее время всё больше тяготеет к бенефису. Русский театр по-прежнему славен ансамблями. Доннеллан сумел успешно скрестить две эти театральные жизнеформы. Работая в России по антрепризному принципу, он, единственный из режиссеров-иностранцев, сумел собрать тут свою команду актеров, при-

надлежащих разным поколениям и работающих в разных театрах. Александра Феклистова, Игоря Ясуловича, Анну Халилулину, Ирину Гриневу уже по праву можно назвать артистами Доннеллана» [5].

В 2000 году на спектакль Доннеллана «Борис Годунов» было много отзывов – театральные критики всегда с особым вниманием следят за творчеством режиссеров-иностранцев в России. А здесь случай особый: англичанин ставит главную русскую трагедию об отечественной истории. Одна из лучших рецензий на спектакль была написана Павлом Рудневым, который обращает внимание на «постановочный сюжет», в котором отражается напряженный диалог русской культуры и культуры западной. В данном случае речь идет о взаимном обогащении двух театральных традиций, европейской «тотальной режиссуры» и русской школы психологического театра: «В «Борисе Годунове» удалось найти баланс между театральными традициями: российские актеры смогли подчинить себя «тотальной» режиссуре англичанина, но не стали сверхмарионетками, что так нравится Европе. На пресс-конференции Деклан Доннеллан признался в том, что российским актерам он показался матерью Терезой, а английским (после работы в России) – суцим Сталиным».

Доннеллан исследует отношения Москвы и Польши, верно указав зрителю ключ к пониманию глубины противоречий между культурой России и Западом. Этот ключ – православие. Однако попытка создать сценический образ православия должна быть признана скорее неудачной, сводящей суть православия к ритуалу, который выглядит в глазах режиссера-иностранца сумрачным, угнетающим и подавляющим малейшую возможность инди-

видуальных проявлений. Как точно пишет об этом П. Руднев в уже упомянутой рецензии на спектакль, «Доннеллан устанавливает четкие границы между миром Москвы и миром Польши: здесь церковный ритуал – отчего-то недвижимый, серый и мрачный недобрый воздух, там – светские костюмы, рыцарское изящество поз, балы, любовные страсти» [4]. Режиссер как бы становится Григорием Отрепьевым, его оптика – это оптика самозванца в России.

По этой же причине происходит обеднение образа Пимена (Игорь Ясулович), неотрывно печатающего на пишущей машинке. Вместо значительного, исполненного благости образа почтенного старца, любовно выписанного Пушкиным, Доннеллан выводит на сцену бездушного секретаря, бесстрастного наблюдателя и регистратора: «Его “нелукавое мудрствование”, пожалуй, под стать равнодушию – он знает всё, что было и что будет наперед. Пимен заговорит, и мы вновь не заметим пушкинского почтения к монаху: злой, желчный, гневный старик, пишущий, как *regretium mobile*. Об убийстве царевича – животрепещущем деле – Пимен рассказывает Отрепьеву по своим тетрадам, читая готовый текст, словно и не был живым свидетелем» [Там же].

Доннеллан как чуткий и талантливый художник правильно угадал существование огромного пласта смыслов, связанных с православием, но не смог распознать эти смыслы. Православный и монархический пафос трагедии Пушкина не теряется при постановке оперы «Борис Годунов», поскольку это «облако смыслов» поддержано гениальной музыкой со всей мощью хора и колокольным звоном в звучании оркестра. Однако в драматическом спектакле такие потери, как мы видим на примере Доннеллана, возможны.

Удивительно, насколько убийственным оказывается взгляд режиссера-иностранца, превращающего русского царя, мучающегося «последними вопросами», в шекспировского злодея, манипулятора и лицедея. Вот как пишет об этом Павел Руднев: «Годунова мы видим глазами Пимена-Карамзина, но не глазами Пушкина. Борис (Александр Феклистов) схож скорее с Ричардом III или даже с Клавдием – верткий, хитрый честолюбец и тиран, почти бандит. Он слит воедино с чередой лукавых царедворцев, которые ходят за ним, как за “крышей”. Мы не увидим мучающегося царя, не увидим его нравственных терзаний. Борис Александра Феклистова мелок и неприятен – он закуривает от толстой ритуальной свечи, а защищая юродивого, слишком явно набирает себе рейтинговые очки в глазах народа» [4].

Наиболее удачным оказалось режиссерское решение любовной линии Григория (Евгений Миронов) и Марины Мнишек (Ирина Гринева), и, в частности, знаменитой сцены у фонтана. Об этом можно прочесть во многих рецензиях на спектакль, нам же важно отметить, что «Борис Годунов» в постановке Доннеллана подтверждает тезис о неподъемной глыбе смыслов «Бориса Годунова», для которой крайне сложно найти решение на сцене драматического театра.

Как уже было сказано выше, ситуация модерности требует актора нового типа, способного действовать в условиях проблематичной современности. Это требование распространяется не только на «реальность» социума, но и на область искусства, создавая новую художественную концепцию личности. Актором, отвечающим вызовам модерности, и предстает перед читателем XXI века Борис Годунов. Он отдает себе отчет о своих благодеяниях по отно-

шению к народу и считает свои решения правильными, несмотря на ропот неблагодарной черни. Годунов не может не понимать, что его дети, скорее всего, не смогут удержаться на троне. Однако он ведет себя так, как будто будущее не предопределено. Можно утверждать, что личность героя, степень его личной ответственности за собственную судьбу и деятельное участие в социальной и политической жизни делают его близким современному читателю, позволяя нам относиться к нему как к современнику. Можно с уверенностью сказать, что, несмотря на неудачные попытки поставить историю царя Бориса, интерес режиссеров и продюсеров к великой трагедии Пушкина не иссякнет, пока существует Россия как государство.

Литература

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 645–680.
2. *Меньшиков А.С.* Теория модерности: очерк проблемного поля [Электронный ресурс] // Известия Уральского государственного университета. Серия 3, Общественные науки. – 2010. – № 4 (83). – С. 165–177. – URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/18364> (дата обращения: 20.10.2017).
3. *Мерцалов А.Е.* Борис Годунов. 1584–1605. (Опыт характеристики) [Электронный ресурс] // Исторический вестник. – 1893. – Т. 54, № 11. – С. 460–475. – URL: http://www.memoirs.ru/rarhtml/Mercal_IV93_11.htm (дата обращения: 20.10.2017).
4. Памятники литературы Древней Руси. XIII век / сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева. – М.: Художественная литература, 1981. – 647 с.
5. *Руднев П.* Без царя в своем отечестве [Электронный ресурс] // Театральный смотритель. – URL: <http://www.smotr.ru/rez/bg/bg06.htm> (дата обращения: 20.10.2017).
6. *Сенькина В.* Деклан Доннеллан: Несентиментальное путешествие [Электронный ресурс] // Театр. – 2015. – № 21–22. – URL: <http://oteatre.info/deklan-donnellan-nesentimentalnoe-puteshestvie> (дата обращения: 20.10.2017).
7. *Фамичев С.А.* «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» А.С. Пушкина // Труды Отдела древнерусской литературы. – 1993. – Т. 48. – С. 421–428.

THE PHENOMENON OF POLITICAL POWER AND ITS ARTISTIC COMPREHENSION IN A. S. PUSHKIN'S TRAGEDY "BORIS GODUNOV"

Y.O. Glembotskaya

Novosibirsk State Theater Institute,
Novosibirsk, Russian Federation

glembo2212@yandex.ru

The article is devoted to the phenomenon of political power as it is depicted in the artistic world of Pushkin's "Boris Godunov". The concept of Tzar Boris is analyzed in the context of contemporary view on the nature of power elaborated by Eugen Fink. The author of the article focuses on the dialogue of historical truth and artistic credibility. The article shows that the complexity of Godunov's character gives way to a wide range of interpretations in nowadays theatre and movies. Boris Godunov is comprehended by stage directors as the "actor" (acting subject) of modernity capable to struggle through the problematic current reality. In addition to the problems of the relationship between power and an individual, the

authorities and the people in Boris Godunov, the author raises the most important topic of relations between Russia and the West. The author draws attention to the most famous performance of “Boris Godunov” in new Russia, the play, staged in 2000 by the British producer of Irish descent, Declan Donnellan, and expresses the opinion that this very performance solves the problem in the context of the “unhealed present” at the turn of the 20th and 21st centuries. The study is addressed to theatre professionals, philologists, specialists in cultural studies and aesthetics, cultural scientists and educators.

Keywords: the phenomenon of political power, historical truth, artistic credibility, problematization of modern reality, “Boris Godunov”, Declan Donnellan.

DOI: 10.17212/2075-0862-2017-4.1-170-178

References

1. Aristotle. Poetika [Poetics]. Aristotle. *Sochineniya*. V 4 t. T. 4 [Works. In 4 vol. Vol. 4]. Moscow, Mysl' Publ., 1983, pp. 645–680. (In Russian).
2. Menshikov A.S. Teoriya modernosti: ocherk problemnogo polya [Theory of modernity: outlines of problematique]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 3. Obshchestvennye nauki – Izvestia Ural Federal University Journal. Series 3. Social and Political Sciences*, 2010, no. 4 (83), pp. 165–177. Available at: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/18364> (accessed 20.10.2017).
3. Mertsalov A.E. Boris Godunov. 1584–1605. (Opyt kharakteristiki) [Boris Godunov. 1584–1605. (The attempt of characterization)]. *Istoricheskiy vestnik – Historical Reporter*, 1893, vol. 54, no. 11, pp. 460–475. Available at: http://www.memoirs.ru/rarhtml/Mercal_IV93_11.htm (accessed 20.10.2017).
4. Dmitriev L.A., Likhachev D.S., eds. *Pamyatniki literatury Drevnei Rusi. XIII vek* [The literary monuments of the Ancient Rus]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1981. 647 p.
5. Rudnev P. *Bez tsarya v svoem otechestve* [Without Tzar in one's homeland]. *Teatral'nyi smotritel'* [Theatre observer]. Available at: <http://www.smotr.ru/rez/bg/bg06.htm> (accessed 20.10.2017).
6. Sen'kina V. Deklan Donnellan: Nesentimental'noe puteshestvie [Declan Donnellan: Unsentimental journey]. *Teatr*, 2015, no. 21–22. Available at: <http://oteatre.info/deklan-donnellan-nesentimentalnoe-puteshestvie> (accessed 20.10.2017).
7. Fomichev S.A. “Komediya o tsare Borise i o Grishke Otrep'evе” A.S. Pushkina [The comedy about Tzar Boris and about Grishka Otrepiev by A.S. Pushkin]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury – Transactions of the Department of Old Russian Literature*, 1993, vol. 48, pp. 421–428.