

## О финальной сцене “Каменного гостя”

О. Б. Заславский

По существу, сложность пушкинских произведений проявляет себя не только в глубине смысла, но и в том их специфическом свойстве, что для понимания этого смысла приходится совершать предварительную реконструкцию “поверхностного слоя,” который в других случаях дан в тексте непосредственно. Причем проблема стоит особенно остро в драматургии, где слово должно быть реализовано в сценическом действии—речь идет о таких, казалось бы, очевидных вещах, как взаимное расположение персонажей, совершаемые ими жесты и т. д.<sup>1</sup> Хотя пушкинские ремарки не определяют сценическое поведение персонажей жестко однозначным образом, однако во всяком случае отделяют область допустимых интерпретаций (и их сценических реализаций) от того, что тексту противоречит.

Мы утверждаем, что, как это ни странно, финальная сцена “Каменного гостя” с визитом статуи до сих пор явно или неявно прочитывалась с существенной ошибкой, искажающей ее смысл, а стало быть, и смысл всего произведения в целом. Цель настоящей заметки—устранить эту ошибку и указать на новые моменты в понимании произведения, неизбежно проистекающие из этого.

Сначала напомним, как приход статуи представлен в произведениях, послуживших наиболее вероятными источниками пушкинского “Каменного гостя”—пьесе Тирсо де Молины “Севильский озорник, или Каменный гость,” пьесе Мольера “Дон Жуан, или Каменный гость” и опере Моцарта “Дон-Жуан.”<sup>2</sup> В “Севильском озорнике” содержится ремарка по поводу прихода статуи:

---

<sup>1</sup> В качестве примера укажем на “Моцарт и Сальери,” где, как убедительно продемонстрировано В. Рецептером, для понимания сцены прихода Моцарта и ее последствий для дальнейшего развития событий ключевую роль играет взаимное расположение персонажей и порядок их действий, что в основных чертах реконструируется из текста. (В. Рецептер, “Я шел к тебе...” в *Вопросах литературы* 1970, No. 9). Фраза В. Рецептера из этой статьи—“Здесь многое записано между строк и оказалось вне поля зрения исследователей”—не теряет своей актуальности по отношению к прочтению пушкинских произведений.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, *Собрание Сочинений* Т. VII (Москва: Издательство АН СССР, 1935), с. 553–78.

Дон Хуан со свечой направляется к двери. Навстречу ему дон Гонсало в том виде, в каком он изваян над своей гробницей. Дон Хуан в смятении отступает, одной рукой держа свечу, другой сжимая рукоять шпаги. Дон Гонсало медленно приближается к нему, оттесняя его на середину сцены.<sup>3</sup>

Далее следует обмен репликами:

*Дон Хуан.*

Кто здесь?

*Дон Гонсало.*

Я.

*Дон Хуан.*

Кто вы такой?

*Дон Гонсало.*

Дворянин, который в храме  
Зван отужинать был вами.

*Дон Хуан.*

Что ж, прошу за стол со мной.

У Мольера, когда статуя приходит в гости, и испуганный Сганарель не может дать вразумительного ответа, кто же пришел, Дон Жуан говорит: “Пойду посмотрю—докажу, что я ничего не боюсь.”<sup>4</sup> Когда же статуя приходит второй раз, Дон Жуан также не обнаруживает никаких следов робости.<sup>5</sup>

*Статуя.*

Стойте, Дон Жуан! Вчера вы дали мне слово отужинать со мной.

*Дон Жуан.*

Да. Куда прикажете?

В оперном либретто да Понте ремарка по поводу реакции Дон Жуана на появление статуи выглядит так: “Лепорелло прячется под стол. Дон-Жуан берет свечу и идет отворять, в это время дверь сама открывается, входит Командор. Удар грома. Свет гаснет. Дон-Жуан роняет свечу и несколько секунд стоит как окаменелый, затем медленно отступает.” Затем следует:

<sup>3</sup> Тирсо де Молина, *Комедии II* (Москва, 1969), с. 250.

<sup>4</sup> Мольер, *Собрание сочинений в 4 томах II*, пер. А. В. Федоров (Москва, 1966), с. 266.

<sup>5</sup> Мольер, с. 275.

*Командор*

Приглашенье твое я принял;  
Звал меня ты, и я явился!

*Дон-Жуан*

Я немало удивился,  
Но принять тебя готов.<sup>6</sup>

Таким образом, у Тирсо де Молины и да Понте героем при появлении статуи овладевает некоторое замешательство, однако ему удается владеть собой. В пьесе Мольера у героя вообще нет никаких признаков смятения. На таком фоне бросается в глаза первая реакция пушкинского героя. Согласно ремарке, Дон Гуан “Уходит и вбегает опять,” а затем издает возглас “А!” Кажется очевидным, что Дон Гуан, уходя от Доны Анны, столкнулся в дверях со статуей и именно поэтому вернулся, а его восклицание было криком невольного испуга. Дон Гуан, спасающийся бегством с криком ужаса—если вдуматься, такая картина (даже если сделать поправку на внезапность потрясения) не согласуется с образом героя, как он известен из предшествующего текста, и решительно расходится с тем, что представлено у Тирсо де Молины, Мольера и да Понте—мужество Дон Жуана было там вне подозрений.

Присмотримся, однако, к пушкинскому тексту. Одним из принципиальных отличий пушкинского варианта финальной сцены от того, что было у его предшественников, является участие в ней, наряду со статуей и Дон Гуаном, любимой женщины Дон Гуана. Это заставляет особенно внимательно проследить за репликами Доны Анны и их возможными наблюдаемыми следствиями, непосредственно реализуемыми в сценических жестах героев. Прощальной фразе Дон Гуана предшествовала реплика Доны Анны: “Что там за стук? ... о скройся, Дон Гуан.” Возникает естественный вопрос: неужели Дон Гуан пошел прямо на источник стука, рискуя скомпрометировать любимую женщину после того, как будет обнаружен? Если “скройся” означает здесь “спрячься,” получается, что Дон Гуан к тому же прямо игнорирует просьбу Доны Анны и идет напролом с легко предсказуемыми последствиями для репутации Доны Анны. Если же “скройся” означает “уйди,” выходит, что сама же Дона Анна и направила Дон Гуана на источник стука, подвергая опасности, хотя незадолго перед тем в явной тревоге восклицала “Но как же Отсюда выйти вам, неосторожный!”

Вместе с тем, указанная аномалия объясняется весьма просто—в комнате была *другая дверь*. Эта дверь не гарантировала Дон Гуану возможности покинуть дом незаметно от его обитателей, знавших Дон Гуана в лицо,—иначе приведенная выше фраза Доны Анны “Но как же Отсюда выйти вам, неосторожный!” теряла бы смысл. Однако эта дверь

<sup>6</sup> *Дон-Жуан В.-А. Моцарта* (Москва, 1959), с. 148–49.

вполне позволяла покинуть комнату внутри этого дома так, чтобы разминуться с источником стука.

Если учесть существование второй двери, финальная сцена, как она дана непосредственно в сценическом движении персонажей, реконструируется следующим образом. Дон Гуан подходит к второй двери и на прощанье оборачивается. При этом он замечает статую, появившуюся в первой, “основной” двери, невольно издает возглас “А!” и вбегает обратно—он бежит вовсе не *от* статуи (как неизбежно приходится считать при традиционной трактовке), а по направлению *к* ней, и сразу бросается на защиту любимой женщины. Дона Анна, не сводившая глаз с уходящего Дон Гуана, в первый момент не понимает, в чем дело, и поэтому спрашивает: “Что с тобой?” Однако после этого она встревоженно оборачивается, тоже замечает статую, вскрикивает “А!” и падает. После этого статуя оказывается уже возле Дон Гуана и Доны Анны.

Любопытно, что идея с второй дверью могла быть показана Пушкину оперой Моцарта. Согласно либретто да Понте, при появлении статуи, пока еще не увиденной Дон-Жуаном и Лепорелло, “Донна Эльвира уходит, но тотчас же возвращается с криком ужаса.”

*Донна Эльвира.*

А!

(Убегает в другую дверь.)<sup>7</sup>

В опере наличие второй двери—всего лишь вспомогательная деталь, позволяющая Донне Эльвире покинуть сценическую площадку перед кульминационной сценой, в которой должны присутствовать только статуя, Дон-Жуан и его слуга. В пушкинском же произведении вторая дверь—ключевой по смыслу элемент. Действительно, сравним два варианта—первый, при котором Дон Гуан сталкивается со статуей в дверях и возвращается, и второй—описанный нами выше. В первом случае с момента появления статуи все предрешено—над героем совершается возмездие, так что сам он—лишь пассивный объект наказания. Во втором случае в его поведении обнаруживается дополнительная степень свободы: вместо того, чтобы уйти через вторую дверь, он бросается на защиту любимой женщины. И даже тогда, когда Дона Анна падает, и “Все кончено,” Дон Гуан не спасается от неминуемой гибели, а протягивает статуе руку. Именно наличие второй двери, которая оставляла возможность спасения, делает поведение Дон Гуана не автоматизованным, а основанным на сознательном выборе перед лицом смерти.

Подчеркнем, что *все* известные ранее трактовки явно или неявно исходили из первого варианта—вариант со второй дверью был просто

<sup>7</sup> *Дон Жуан В.-А. Моцарта* (Москва, 1959), с. 146.

не замечен. Поэтому вся оценка поведения и внутренней эволюции Дон Гуана с моральной точки зрения строилась на само собой разумеющемся допущении, что в самом конце пьесы Дон Гуана ждет неминуемая гибель. Исследователи лишь расходились во мнениях, является ли это справедливым возмездием или нет, но сам факт неизбежности и обреченности героя сомнению не подвергался. Приведем лишь несколько примеров: “Именно в этом-то, действительно кощунственном приглашении командора, а не просто в любовных похождениях героя заключается его трагическая вина, за которой неизбежно должно последовать возмездие,”<sup>8</sup> “Финал трагедии—не возмездие, а высшее выражение трагедийной безысходности,”<sup>9</sup> “Дон Жуан здесь обречен задолго до прихода мертвеца-мстителя”<sup>10</sup> (список примеров нетрудно увеличить). Однако наша трактовка предполагает, что у Дон Гуана была возможность спастись даже после прихода статуи, и он ею сознательно пренебрег.

Наша интерпретация имеет важное следствие в том, что касается моральной оценки героя. У пушкинских предшественников сам факт прихода Каменного гостя, напомиравший о предшествующем кощунстве—приглашении статуи убитого, окончательно знаменовал всю глубину нравственного падения героя, за которое и следовало неотвратимое наказание, орудием которого и оказывалась статуя. Если у Тирсо де Молины Дон Хуан в самом конце и обнаруживает некоторые признаки раскаяния (сообщает, что не успел обесчестить дочь Дона Гонсало и просит священника для отпущения грехов), то это происходит скорее не из-за нравственного перерождения, а под влиянием физических мук героя, руку которого жжет взявшая ее статуя. У Мольера Дон Жуан перед приходом статуи последовательно отвергает призывы к исправлению и покаянию, исходящие от Донны Эльвиры и призрака, и обманывает отца ложным сообщением о своем перерождении. Особенно остро мотив греховности героя проступает в сцене его гибели в опере Моцарта:

*Командор*

Кайся же!

*Дон-Жуан*

Нет!

*Командор*

Да!

*Дон-Жуан*

Нет!

<sup>8</sup> Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина. 1826–1830* (Москва, 1967), с. 656.

<sup>9</sup> И. Альтман, “Пушкин и драма” в *Литературном критике* 4 (1937): 94.

<sup>10</sup> Б. А. Кржевский, *Статьи о зарубежной литературе* (Москва, 1960), с. 213.

*Лепорелло*

Да!

*Командор и Лепорелло*

Да!

*Дон-Жуан*

Нет! Нет!

*Командор*

Последний пробил час!<sup>11</sup>

У Пушкина сам факт кощунства не отменяется, однако, если принять предложенную нами выше интерпретацию, в финальной сцене с моральной точки зрения происходит также нечто принципиально новое. В самой сцене гибели Дон Гуан совершает героический поступок—бросается на защиту любимой женщины: “погубитель” женщин, отвергнув возможность физического спасения, гибнет из-за попытки спасти Дону Анну.

Таким образом, та самая сцена, которая традиционно знаменовала предел греховности героя и его наказание, оказывается (причем единственный раз в произведении) демонстрацией его моральной силы, а столкновение со статуей приобретает характер неравного героического поединка. При этом причиной поединка является вовсе не любовное соперничество, а стремление спасти любимую женщину.<sup>12</sup>

Как оказалось, финальная сцена “Каменного гостя” содержит “ловушку” для читателя и интерпретатора. Здесь нет никакой игры с читателем или мистификации (как, скажем, у Набокова)—дело заключается просто в головокружительной пушкинской лаконичности. Попытка адекватного прочтения показала, что понимание сценического действия в финальной сцене означает необходимость пересмотра ряда устоявшихся представлений, связанных с категориями греха и расплаты. Во всяком случае уже из сказанного выше становится ясным, настолько далеко ушел здесь Пушкин от своих предшественников по литературной разработке легенды о Дон Жуане. При этом именно в том месте, которое, казалось бы, целиком находилось в поле действия инфернальных сил, воплощающих неумолимую предсказуемость мертвенного мира, был совершен неожиданный поворот.

*Харьковский государственный университет*

<sup>11</sup> *Дон-Жуан Моцарта*, с. 152.

<sup>12</sup> В пьесе есть еще один момент (данный, однако, лишь как намек и относящийся к предыстории), который может быть истолкован как дуэль из-за женщины, вызванная не любовным соперничеством—дуэль Дон Гуана с Командором (см. об этом О. Б. Заславский, “Персонажи и сюжет ‘Каменного гостя’” в жур. *Russian Literature* XXXIV: 3, с. 403–11.