

УДК 82:802/809

**«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» КАК «ОПЫТ
ДРАМАТИЧЕСКИХ ИЗУЧЕНИЙ»
РИТМОИНТОНАЦИОННОГО ПОТЕНЦИАЛА
ЛИБРЕТТО**

Е.В. Синцов

Аннотация

В маленькой трагедии А.С. Пушкина выявлены две основные ритмоинтонации (ариозная и речитативная), заданные эпиграфом из оперы Моцарта «Дон Жуан». Пушкин построил пьесу на основе их конфликта, сообщив интонационной драматургии множество смысловых оттенков. Данные наблюдения позволили сделать вывод, что «Каменный гость» – любопытный эксперимент с жанром либретто, возникший под влиянием музыки Моцарта и в противовес литературному опыту да Понте.

Ключевые слова: либретто, «опыт драматических изучений», художественный эксперимент, ритмоинтонации, смыслы, интерпретация.

«Каменный гость» – одна из «Маленьких трагедий», которым А.С. Пушкин предпослал четыре определения, призванных, по всей видимости, передать общие признаки или черты внутреннего единства.

Два из таких определений – «Драматические сцены», «Драматические очерки» – указывают на относительную обособленность, «эскизность» драматических фрагментов, входящих в некое подобие «сборника» пьес. Ещё два определения пьес – «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений» – довольно отчётливо свидетельствуют о некоей «исследовательской рефлексии» автора над своими художественными «опытами». Но какого рода эти «опыты», на решение каких проблем и задач они направлены – этот вопрос остаётся открытым. Думается, что Пушкин, столь чуткий к нюансам слова, намеренно «закодировал» все эти значения, определив тем самым для читателя, постановщика, критика, а значит, и литературоведа самые разные подходы и способы восприятия и интерпретации его необычных пьес.

Чаще всего исследователи видят в них «изучение» человеческих страстей, которые обнаруживают всю свою разрушительную или созидательную мощь в ситуациях испытания (особенно «у бездны на краю», между жизнью и смертью) [1–6]. Значительно реже анализируются новаторские принципы, легшие в основу творения не только странного жанра маленьких трагедий, но и их цикла¹.

¹ Н.В. Беляков и М.Н. Виролайнен, к примеру, не только определяют циклообразующее начало «маленьких трагедий» («культурный эпос новоевропейской истории», тема смерти), но и намечают пространственно-композиционные принципы создания каждой отдельной драмы [7].

«Каменный гость» не является исключением. Чаще всего литературоведов интересуют литературные и фольклорные истоки сюжета о Дон Жуане и переосмысление этой традиции Пушкиным¹. Источником споров остаются трактовки психологических мотивировок Дон Жуана. Одни отстаивают мнение, что он соблазняет, не испытывая чувств к жертвам своей похоти и самоутверждения, другие настаивают на том, что Пушкин радикально переосмыслил традиционный образ, заставив своего героя пылко любить каждую новую женщину².

Отмечена связь в «Каменном госте» мотивов любви и смерти, любви и воздаяния за грехи. Ещё одно «общее место» литературоведческих исследований этой пьесы – система двойников. Особое внимание в этой связи уделено Гуану и Лауре, Инезе и Доне Анне.

Проблема драматургического новаторства, авторской рефлексии драматурга над своим художественным экспериментом остаётся не изученной. На ней и будет сосредоточено основное внимание в настоящей статье.

Исходным пунктом размышлений в этом направлении станет эпиграф к «Каменному гостю»:

*Leporello. O statua gentilissima
Del gran' Commendatore!..
...Ah, Padrone!
Don Giovanni*³.

Это две реплики из оперы В.-А. Моцарта, написанной на сюжет о Дон Жуане, который был обработан довольно посредственным либреттистом Лоренцо да Понте. Поскольку эпиграф призван отразить некий общий строй произведения, наиболее значимую идею, его и в данном случае следует рассматривать как очень важную составляющую авторской рефлексии над тем, что создано и выражено Пушкиным в художественном творении. Цитата из оперы (не вполне точная⁴), предваряющая «Каменного гостя», должна иметь особое значение.

¹ Так, С.З. Агранович и Л.П. Рассовская перечисляют в этом ряду «религиозно-легендарный сюжет» IV века, комедию Ж.-Б. Мольера, либретто Лоренцо да Понте к опере Моцарта, новеллу Э.-Т.-А. Гофмана во французском переводе, а также поэму Д.-Г. Байрона [8, с. 24, 25]. Дополнения к этому перечню можно найти у А.Г. Гукасовой [9].

² См. трактовку Ю. Айхенвальда [10].

³ Цитаты из произведения А.С. Пушкина приведены по (К.Г.).

⁴ Г.Г. Красухин обнаружил некоторое несоответствие данного эпиграфа с тем текстом, что звучит в опере Моцарта [11]. Пушкин изменил в соответствующем фрагменте либретто два слова: Comandator (командир, комендант) на Commendatore и «Ah! padron mio...» («Ах! мой Хозяин...») на «...Ah, Padrone!» («...Ах, Хозяин!»). Из этой замены автор статьи сделал радикальный вывод, что Пушкин «совсем не для того вынес в эпиграф реплику Лепорелло из либретто оперы, чтобы указать на источник своей трагедии или заставить собственного Лепорелло бессмысленно перекликаться с итальянским. Да и вынес он в эпиграф не текст да Понте, но отредактированный им, Пушкиным, текст, что нас, знакомых, например, с его «Капитанской дочкой», удивлять не должно: Пушкин и в ней редактировал чужой текст в эпиграфах к её главам, добиваясь его нравственного созвучия со своим текстом» [11, с. 133].

Вряд ли замена всего двух слов в репликах из оперы серьёзно изменит «нравственное звучание» эпиграфа и текста в целом. И уж конечно, не разорвёт все связи «пушкинской редакции» реплик с самой оперой и текстом да Понте. Причины изменений в оригинале нам представляются более прозаичными. Пушкин, скорее всего, не был озабочен редактированием первоисточника, а воспроизводил его по памяти (трудно предположить, что у него в Болдино было либретто да Понте). Воссоздавая общую структуру фраз, их основную лексику, последовательность слов, он как раз не столько заботился о точности значений итальянских слов и всех оттенков смысла, сколько создавал общий настрой на «воспоминание об опере» у читателя, не предполагая, очевидно, что в смысловые тонкости эпиграфа кто-то будет особенно углубляться. Кроме того, «редакция» текста да Понте может содержать намёк на неудовлетворенность Пушкина звуковым вариантом, предложенным итальянским предшественником... Аргументом, подтверждающим эту мысль, можно считать

Она не только указывает на один из самых драматических эпизодов действия, когда статуя кивнула в ответ на обращение Лепорелло¹. Музыка, интонации, ритм фраз – вот что главное в опере. Звуковой строй реплик призван здесь передать сильнейшее эмоциональное напряжение фантастического события. Первая часть фразы построена на распевно-возвышенной, ариозной интонации, в которой может быть угадан оттенок глумления над мёртвым командором. Вторая полна мистического ужаса и напоминает характерные интонации речитатива, призванного в итальянской опере имитировать обычную речь. Внимание Пушкина, возможно, привлёк именно интонационно-ритмический контраст двух реплик, их резкая смена, чреватая конфликтом психологических состояний, их мгновенной изменчивостью. Возможно, что именно из этого впечатления-потрясения и родилась идея создать пьесу, напоминающую в своей ритмоинтонационной «выстроенности» оперу. Пьесу, в основу драматургического развития которой будут положены законы оперного искусства, где звучания, их смена и напряжение важнее слов и действия (как цепи сменяющихся событий).

Эта исследовательская гипотеза, родившаяся из осмысления роли эпитафии к «Каменному гостю», побудила рассмотреть маленькую трагедию как опыт «запоздалого сотворчества» Пушкина с великим Моцартом. Сохраняя в памяти общее звучание оперы, поэт пишет уже на готовую музыку как бы новый вариант либретто, в котором ритмоинтонационные структуры литературного текста будут наиболее полно и адекватно «пригнаны» к «звуковой драматургии», уже созданной Моцартом. В результате «Каменный гость» будет содержать в себе потенцию некоего нового оперного шедевра, в котором гениальной музыке будут соответствовать и совершенные в своем звучании стихи, и добротной выстроенной драматургии. В собственно литературном плане это будет особого рода «либретто», в ритмоинтонационном и событийном строе которого будет потенциально присутствовать целая «опера», всё богатство и сложность её звуковых масс, их драматургической смены, экспозиций, завершения...

Проверка этой гипотезы дала следующие результаты.

На основе двух контрастных интонаций Пушкин формирует два интонационно-ритмических образования, которые пронизывают всю маленькую трагедию и могут быть названы лейтмотивами по аналогии с музыкальными произведениями. Один – речитативный, «рваный», похожий на стук (как реплика из эпитафии “Ah, Padrone!”). Другой – напевный, ариозный, сходный с обращением Лепорелло к статуе командора в том же эпитафее.

Начало пьесы построено на последовательном развитии интонаций и ритмов стука. В первую очередь это стук копыт по мостовой, создающий образ нетерпеливого и энергичного Дон Гуана, летящего в Мадрид навстречу новым приключениям, опасности. Создан лейтмотив с помощью коротких, отрывисто звучащих реплик, насыщенных взрывными согласными (смычными в основном)

и мнение А.Г. Гукасовой, которая писала о том, что «Каменный гость» был навеян оперой Моцарта, а также новеллой Гофмана, с которой Пушкин полемизировал [9, с. 116].

¹ Важность именно этого эпизода подчеркнута Пушкиным тем, что приглашение командору в ней удвоено. Сначала к статуе обращается Лепорелло, а затем сам Дон Гуан. Так сформировано уподобление и расподобление хозяина и слуги, поскольку первый уже знает, что может увидеть оживший камень, но всё же просит прийти на свидание и стать у двери на часах (мотив ожившей статуи в творчестве А.С. Пушкина, на который одним из первых обратил внимание Р. Якобсон).

или их сочетанием: *д, жд, зд, чк, ц, т, ч, др* и т. п. Несовпадение длины фраз со строкой создаёт дополнительный эффект «скока».

Дождёмся ночи здесь. Ах, наконец
 Достигли мы ворот Мадрита! скоро
 Я полечу по улицам знакомым,
 Усы плащом закрыв, а брови шляпой.
 Как думаешь? узнать меня нельзя?

Но вскоре такой ритм «постукивающих» фраз сменяется подобием напева. Это происходит в тот момент, когда Гуан вспоминает Инезу:

В июле... ночью. Странную приятность
 Я находил в её печальном взоре
 И помертвевших губах. Это странно.
 Ты, кажется, её не находил
 Красавицей. И точно, мало было
 В ней истинно прекрасного. Глаза,
 Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
 Уж никогда я не встречал.

В воспоминаниях об Инезе звучит не только подобие так называемой выходной арии. Здесь же есть отголосок стука, как бы приостанавливающего музыкальное развитие фраз. Это моменты повтора одного слова и однокоренных: «Глаза, одни глаза. Да взгляд... такого взгляда...»

Соединение противоположных лейтмотивов закрепляется всей первой сценой. Это происходит, когда Гуан, к примеру, сравнивает красавиц из мест своего изгнания с испанками, а после печального «ариозо» об Инезе радостно предвкушает встречу с Лаурой.

Смысловое наполнение одного из лейтмотивов становится более отчётливым в эпизоде первой встречи Гуана и Доны Анны, которая происходит на кладбище. Монах, рассказывающий о Доне Анне, с одинаковой напевно-возвышенной интонацией повествует и о слезах вдовы над могилой мужа, и о её «красе чудесной». Так ариозный лейтмотив соединяется с образами скорби и смерти, а также одухотворённо-возвышенной красоты. Дона Анна – его эмоциональное и символическое воплощение.

Второй лейтмотив, несколько смягчённый в своей «рваности» и «стук», пронизывает сцену ужина у Лауры. Возгласы гостей, их краткие и восторженные реплики, просьбы, ругательства Карлоса в адрес хозяйки и Гуана – всё это объединяет ещё один звуковой образ – пение Лауры. Пушкин не указывает, какую мелодию и какие слова поёт красавица-актриса. Но интонационным отражением только что прозвучавшей музыки становятся краткие реплики первого и второго гостей. Они как подобие аплодисментов (стук):

Благодарим, волшебница. Ты сердце
 Чаруешь нам. Из наслаждений жизни
 Одной любви музыка уступает;
 Но и любовь мелодия... взгляни:
 Сам Карлос тронут, твой угрюмый гость.

Так второй лейтмотив закрепляется за образом иной любви, полной жизни, жажды наслаждений, но сопровождаемой ревностью и бранью (Карлос, его упрёки).

Этот двойственный образ земной любви немедленно находит интонационно-ритмическое воплощение. Происходит это в сцене на балконе. Она очень интересно построена в интонационном плане. Слова Лауры звучат как музыка, и за этой музыкой легко угадывается присутствие Дон Гуана, о котором тут же вспоминает Лаура. Дон Гуан в этот момент как бы прячется за личиной возлюбленной¹, «выставляя» из-за этой маски свой истинный лик артиста-соблазнителя, способного музыкой слов покорить любое сердце, даже такое суровое, как у Дона Карлоса. Все эти значения отчётливо «проступают» в ситуации на балконе, когда Лаура, «напевая» Карлосу подобие любовной арии, вспоминает, очевидно, о сходной ситуации, когда о любви ей «пел» Гуан...

Приди – открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим тёплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и тёмной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..»
А далеко, на севере – в Париже –
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идёт и ветер дует.
А нам какое дело? слушай, Карлос,
Я требую, чтоб улыбнулся ты...

Ну то-то ж!

Дон Карлос

Милый демон!

Стучат.

Дон Гуан

Гей! Лаура!

Любопытно, что в «напеве» Лауры вновь объединены два лейтмотива: пения и стука. Они достаточно разведены в первой и второй частях её монолога, но тесно переплетаются ближе к его завершению. А в реплике Дона Карлоса звучат почти нерасторжимо: избыток сонорных согласных таит в своём окружении взрывное «д» и кратко звучащее «демон»...

Дон Гуан в этой сцене не только как бы сбрасывает маску, обнаруживая своё скрытое присутствие при любовном объяснении. Его реплики тоже объединяют стук и напев: «Гей! Лаура!.. Отопри... Здравствуй...». Победа над Доном Карлосом, его осуждением, начатая монологом Лауры, завершается стуком шпаги и смертью Карлоса. Так Лаура оказывается некоей пособницей своего ветреного любовника (двойники). Но их общая победа над соперником не возвращает любовь-музыку. Реплики над трупом Карлоса звучат как упрёки, содержат отголосок брани и ревности только что убитого (двойники с Карлосом?):

¹ Приём психологического параллелизма персонажей в «Каменном госте» не раз отмечался и исследовался (Ю. Айхенвальд, М. Гершензон и др.). Особенно часто отмечалась родственность характеров Гуана и Лауры (Б.П. Городецкий и др.). А.Г. Гукасова считает, что на «двойном параллелизме» основана динамика коллизий этой пьесы [9].

Дон Гуан
 А признайся,
 А сколько раз ты изменяла мне
 В моём отсутствии?
Лаура
 А ты, повеса?
Дон Гуан
 Скажи... Нет, после переговорим.

Преодолением такого «стука» жизни становится та самая «импровизация любовной песни», которую исполняет Гуан перед Доной Анной на кладбище:

Дона Анна
 Ну? что? чего вы требуете?
Дон Гуан
 Смерти.
 О пусть умру сейчас у ваших ног,
 Пусть бедный прах мой здесь же похоронят
 Не подле праха, милого для вас,
 Не тут – не близко – далеко где-нибудь,
 Там – у дверей – у самого порога,
 Чтоб камня моего могли коснуться
 Вы легкою ногой или одеждой,
 Когда сюда, на этот гордый гроб
 Пойдёте кудри наклонять и плакать.

Но у этого чарующего подобия арии есть оттенок обмана, коварного соблазна. Он присутствует не только в мотиве переодевания монахом. Глубинный оттенок маски на Дон Гуане связан с его уподоблением командору. К ним обоим может приходиться на могилу «ангел» Дона Анна. Поэтому любовная песнь Гуана содержит ещё и оттенок голоса командора, звучит как бы из другого мира¹... Подлинный Гуан предстаёт только перед Лепорелло, когда красавица уже ушла: «Я счастлив! Я петь готов, я рад весь мир обнять». Его интонации преобразились. Речь влюблённого Гуана² почти лишается «рваности», оттенков стука. В интонациях как бы сохраняется отзвук иномирных песен, только что звучавших на кладбище.

Этот глубинный смысловой оттенок способен объяснить одну из скрытых причин, почему Гуан приглашает мёртвого де Сольву на свидание с его вдовой³. Соблазнитель интуитивно чувствует, что командор может вновь стать источником вдохновения для ещё одной «импровизации любовной песни». Но приглашение командору активизирует и другой поток ассоциаций, связанных с поединком за Эскуриалом, со сведением каких-то личных и сугубо земных счётов. Только теперь к ним прибавятся ещё и ревность, соперничество, которые превратят де Сольву в подобие Дона Карлоса, Анну низведут до ветреной Лауры.

¹ Постоянное соединение любви и смерти в «Каменном госте» особенно подчёркивает Б.П. Городецкий [4].

² Литературоведы не раз отмечали эту новую трактовку Пушкиным сюжета о Дон Жуане. О том, что персонаж трагедии испытывает истинное чувство любви, писали, в частности, Ю. Айхенвальд, Б.П. Городецкий. А. Ахматова даже попыталась связать перерождение Гуана с намерениями Пушкина передать в этой трагедии собственные состояния, переживаемые из-за влюбленности в Н. Гончарову [12].

³ С.З. Агранович и Л.П. Рассовская усматривают в этом сюжетном повороте отголосок фольклорно-архаичных мотивов о муже, вернувшемся из потустороннего мира и посетившем свадьбу собственной жены [8].

Обе эти смысловые возможности фокусируются в молчании кивающей статуи. Не случайно она делает это дважды. Первый кивок (в ответ на приглашение из уст Лепорелло) активизирует интонации стука («Ай, ай!.. Ай, ай... Умру. Статуя... ай!.. О боже!.. Уйдём»). Второй (приглашение Гуана) рождает реплику «О боже!», которая как бы продолжает развёрнутую и гармоничную фразу смелого ловеласа: «Я, командор, прошу тебя прийти / К твоей вдове, где завтра буду я, / И стать на стороже в дверях».

Отголосками такого двойственного молчания, таящего в себе и стук, и подобие пения, пронизана вся последняя сцена маленькой трагедии – свидание в доме Доны Анны. Сцена построена так, что музыка слов Гуана, преодолев «суд» молодой вдовы, постепенно переходит во всё удлиняющиеся паузы. Так Пушкин, возможно, передаёт мысль, что любовь Гуана к Доне Анне особого свойства. Она столь возвышенна и совершенна, что уже не может быть выражена словом, его звучанием. Чувство только реет в бесчисленных паузах, как бы одухотворяя слишком грубую «плоть слов». Музыка любви, таким образом, переходит в неземную музыку молчания, ещё раз уподобляя Гуана и де Сольву, превращая повесу в подобие земного ученика умершего командора, способного и из-за гроба любить возвышенно и верно.

Дон Гуан
Когда ж опять увидимся?
Дона Анна
Не знаю.
Когда-нибудь.
Дон Гуан
А завтра?
Дона Анна
Где же?
Дон Гуан
Здесь.
Дона Анна
О Дон Гуан, как сердцем я слаба.
Дон Гуан
В залог прощенья мирный поцелуй...
Дона Анна
Пора, поди.
Дон Гуан
Один, холодный, мирный...
Дона Анна
Какой ты неотвязчивый! на, вот он.
Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан.

Пытаясь осмыслить эту особую выразительность речей Дон Гуана, С.А. Фомичев рассматривает их как продолжение «импровизации любовной песни», называет персонажа «поэтом любви», а его искусство считает особенно утончённым обольщением Доны Анны [6, с. 286–287].

Но у пауз в этой сцене есть и другие смысловые оттенки. Они могут быть поняты как скрытое указание на отсутствие любовно-творческого вдохновения. В отличие от ситуации на кладбище, Гуан на свидании так и не дождался поддержки «голоса свыше». Поэтому в паузах он как бы прислушивается с нетер-

пением, когда же появится Командор. Поэтому его фразы могут прозвучать вяло, почти безэмоционально (паузы могут «разорвать» напевность). Не случайно Дона Анна в ответ дарит ему лишь «холодный поцелуй».

И, наконец, в паузах угадывается присутствие ещё одного смыслового ряда, связанного с дуэлью, её продолжением. Гуан прислушивается, не раздадутся ли шаги обманутого мужа, потому что его главная цель на этом свидании – уже не благосклонность Доны Анны. Она только средство, чтобы вызвать на новый поединок уже не физически слабого противника, который был наколот когда-то на шпагу, как насекомое, а существо из загробного мира. Теперь командор, кивнувший на кладбище, – воплощение самой смерти. Его плоть, облечённая в камень, неуязвима. Уязвим только его дух, ещё способный ревновать и возвышенно любить.

Но всем этим скрытым устремлениям и намерениям помешала женщина. Если ранее пособницей своего ветреного любовника и друга была Лаура, то теперь пособницей командора оказалась его вдова. Этот смысл также передан Пушкиным интонационно. Последняя реплика Доны Анны, предваряющая стук командора, интонационно напоминает предательский удар кинжала: «...на, вот он». Командор, в свою очередь, как будто только и ждал, когда поцелуй кинжалом войдёт в сердце Дон Гуана. Стук Гостя лишь вторит «стуку» слов Доны Анны. Не случайно её поцелуй «холодный, мирный». От него веет смертью, которую олицетворяет героиня. Так у символического образа смерти сформировано некое двойное лицо: мужское и женское. Но у них одна общая интонация – стука, сопряжённого с предательством, обманом, расставленной ловушкой. Поэтому для Гуана выбора не остаётся. Он может теперь только вступить в схватку с заведомо победившим противником. В интонациях соперников теперь стук становится единственным лейтмотивом: «Дрожишь ты, Дон Гуан. Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу». В коротких, хлёстких репликах персонажей слышится отзвук ударов шпаги:

Статуя
Дай руку.
Дон Гуан
Вот она...
Оставь меня, пусти – пусти мне руку...

Кульминацией этого лейтмотива предстают последние почти несвязные реплики Гуана: «Я гибну – кончено – о Дона Анна». В этом смысловом ряду имя возлюбленной звучит как упрёк в предательстве, как осознание своего поражения и на поприще любовных ристалищ, что для Гуана особенно горько и обидно (не сумел покорить вдову). Но то же имя женщины может интонационно контрастировать «стучащим» репликам финала. Оно может быть произнесено (или услышано внутренним слухом) как отголосок любовной арии. И тогда у финала обозначатся новые смысловые оттенки. Один из них может содержать намёк на встречу со смертью, у которой облик Доны Анны.

Но распевная интонация, скрытая в имени Доны Анны, может отсылать и к земной женщине, оставляемой навсегда, так и не соблазнённой, хоть и искренне любимой. Не в этой ли любви ищет умирающий Гуан последней надежды избежать смерти?

Подводя итоги, можно заключить, что создание «Каменного гостя» преследовало, вероятно, несколько целей. Одна из них наиболее очевидна и, как указывалось во вступлении к статье, связана с оперой Моцарта. Выявленная «лейтмотивная драматургия» в маленькой трагедии Пушкина подтверждает мысль о том, что эта пьеса – любопытный эксперимент с жанром оперного либретто. Пушкин, используя некое интонационно-конфликтное «зерно» моцартовского шедевра, попытался создать литературное творение, способное наиболее полно и масштабно выразить замысел великого композитора¹.

Но, возможно, не только эти причины подвигли Пушкина на эксперимент с трагедией-либретто. Можно предположить причины и иного рода. Одна из них – некое испытание возможностей русского языка стать основой великой оперы, подобной Моцартовой. Такого рода эксперимент с языком мог быть спровоцирован тем, что «Дон Жуан» был поставлен на русской сцене в 1828 г. в петербургском Большом театре в переводе с итальянского, который сделал А.И. Шеллер. Возможно, на острый слух Пушкина русский перевод не вполне совпал с музыкальным звучанием. Поэтому для Пушкина интереснейшей творческой задачей стало выявление тех интонационно-«оперных» возможностей, что скрыты в русском языке².

Эксперимент с подобием оперного либретто, в котором важнейшую роль стали играть ритмоинтонационные структуры, позволил Пушкину выявить их способность выражать глубокие и относительно самостоятельные смыслы. Их относительная независимость особенно ярко оттенялась выбором сюжета о соблазнителе Жуане, образ которого имел довольно устойчивые «шлейфы» значений. На их фоне ритмоинтонации могли с особой выразительностью передавать те смыслы, что вступали в противоречие с сюжетно-образными коннотатами легенды о Дон Жуане. Возможно, такого рода «смысловая полифония» и позволила А.С. Пушкину создать в «Каменном госте» столь новаторскую трактовку этого бродячего сюжета, стимулировала рождение оригинальной философско-художественной концепции о встрече героя со смертью, о поисках этой встречи через любовь.

Ещё одна творческая задача, которую, по всей видимости, решал Пушкин, насыщая ритмоинтонационный строй «Каменного гостя» сложной и глубокой динамикой смыслов, – испытание их организующих возможностей. Если вспомнить, что «Каменный гость» – один из «опытов драматических изучений», то возможно увидеть в нём эксперимент автора со способностью ритмоинтонаций выстраивать драматургическое единство пьесы, организовывать и направлять процесс её внутреннего «вырастания».

Такие «архитектонические возможности» ритмоинтонационного строя проявились в «Каменном госте», в частности, в формировании исходной «конфликт-

¹ В подобной попытке сотворчества угадывается также отвержение либретто Лоренцо да Понте, некое писательское «соперничество» с ним. Пушкин, очевидно, остро почувствовал, насколько слаба литературная сторона «Дон Жуана», насколько превосходит музыка литературный источник.

² Вероятно, он озаботился поиском возможных «совпадений» звучания русской речи и итальянских интонаций, на которые, несомненно, ориентировался Моцарт, создавая свою «*dramma giocosa*». Соединение оперной итальянской традиции с достижениями иных музыкальных культур Европы, в частности с немецкой, стало одним из ведущих направлений развития оперы уже во времена Глюка. Поэтому эксперимент Пушкина с русским текстом для «итальянской» оперы Моцарта был отражением этой общей тенденции.

ной ситуации» (контраст ариозных и речитативных интонаций эпитафии). Её дальнейшее развитие определяет не только противостояние персонажей, их «идеологий», но и внутреннюю противоречивость каждого из них, систему «двойников», варианты разрешения конфликта в финале пьесы.

Соответственно, те же интонации определяют наиболее существенные особенности речевых характеристик персонажей. Даже композиционное решение маленькой трагедии имеет несомненные признаки ритмоинтонационной оформленности. Так, в пьесе можно усмотреть две части, подобные действиям оперы. Первая часть завершается ярким звуковым образом стука Гуана в окно Лауры. Этот стук прерывает свидание, на котором женщина «поёт» нечто вроде «любовной песни» Карлосу. Стук в окно переходит в стук шпага и завершается паузой, знаменующей любовное слияние Гуана и Лауры. Примерно те же элементы завершают всю маленькую трагедию. Стук командора прерывает любовные излияния Гуана. Рукопожатие двух врагов-друзей (двойников) – странная трансформация дуэли за Эскуриалом. А последний крик Гуана, его обращение к Доне Анне – подобие воссоединения с возлюбленной-смертью за пределами реального мира...

Такое варьирование смыслового наполнения основных сюжетно-мотивных комплексов «Каменного гостя» – несомненный признак выстраивания Пушкиным концептуально-смыслового единства этой маленькой трагедии на основе динамики ритмоинтонаций. Именно они инициируют ассоциативное сопоставление двух условных частей пьесы, побуждая читателя осмыслить «прирост» и видоизменение смысловых потоков. Именно они сообщают мистическое и философское «измерения» ситуациям и поступкам персонажей, активно участвуя тем самым в формировании символических значений «Каменного гостя».

В заключение можно выдвинуть ещё одну гипотезу о скрытой цели пушкинских экспериментов с рече-музыкальными интонациями пьесы. Суть ещё одной стороны «драматического опыта» можно угадать, если сопоставить особенности интонаций начала маленькой трагедии и её завершения. Если в экспозиции пьесы две основные интонационные структуры довольно отчётливо разведены, несут противоположные смыслы и порождают её глубинный конфликт (эпитафия, сцена 1), то к финалу усиливается противоположная тенденция. Финальный крик Гуана, его последняя «любовная песнь» для Доны Анны (в ожидании статуи) способны выразить почти взаимоисключающие смыслы. Один и тот же фрагмент написанного текста оказывается чреват различными возможностями интонирования¹.

Осмысливая данный аспект пушкинских «изучений» интонационно-выразительных возможностей русской речи, можно предположить, что он экспериментировал с её письменной разновидностью. Он решал некую собственно

¹ Актёру, к примеру, достаточно избрать ту или иную «стратегию» озвучивания текста, чтобы добиться совершенно противоположных эффектов. Если, скажем, он акцентирует паузы в репликах Гуана, обращённых к Анне, подчеркнёт динамику интонационного «восхождения» к таким паузам, то они зазвучат отголосками иномирных песен, воплотят музыку неземной любви. Но если в тех же репликах дать почувствовать настороженность, произнести их без вдохновения, почти автоматически (как в угадываемых сотнях объяснений с другими женщинами), они выразят совершенно иные смысловые оттенки, описанные выше. Доказывать ту же мысль на примере последней реплики Дон Гуана («О Дона Анна») нет необходимости. Совершенно очевидно, что её можно произнести с десятками разных интонаций. И каждая из них окрасит финал пьесы и весь её смысловой строй в новые оттенки значений.

писательскую задачу в противовес «композиторской». Пушкин добивался, как можно предположить, чтобы написанные речевые конструкции могли одновременно «держаться» диаметрально противоположные возможности интонирования и смыслопорождения. Возможно, с этими качествами и экспериментировал Пушкин прежде всего, создавая маленькую трагедию как подобие оперного либретто.

Summary

E. V. Sintsov. “The Stone Guest” as a “Dramatic Studies Experience” of the Libretto Rhythm and Intonation Potential.

We find two main rhythmic intonations (arioso and recitative) in one of the little tragedies by A.S. Pushkin “The Stone Guest”. The text itself is epigraphed by the quotation from Mozart’s opera “Don Juan”, the intonation of which had become the basis of the play’s conflict and thus had given the “intonational dramaturgy” many shades of meaning. We conclude that “The Stone Guest” is a curious experiment with the genre of libretto, written under the influence of Mozart’s music and opposed to Da Ponte’s literary experience.

Key words: libretto, “dramatic studies experience”, art experiment, rhythmic intonations, meanings, interpretation.

Источник

К.Г. – *Пушкин А.С.* Каменный гость // Пушкин А.С. Соч.: в 3 т. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 2. – С. 450–478.

Литература

1. *Благой Д.Д.* Социология творчества Пушкина. Этюды. – М.: Мир, 1931. – 320 с.
2. *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: Гослитиздат, 1957. – 416 с.
3. *Бонди С.М.* Драматургия Пушкина и русская драматургия // Пушкин – родоначальник новой русской литературы: сб. науч.-исслед. работ / Под ред. Д.Д. Благого, В.Я. Кирпотина. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. – С. 365–436.
4. *Городецкий Б.П.* Драматургия Пушкина. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 359 с.
5. *Рассадин С.Б.* Драматург Пушкин. – М.: Искусство, 1977. – 358 с.
6. *Фомичев С.А.* Драматургия А.С. Пушкина // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982. – С. 261–295.
7. *Беляков Н.В., Виролайнен М.Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб.: Амфора, 2003. – С. 190–236.
8. *Агранович С.З., Рассовская Л.П.* Отражение архаических пространственно-временных и социально-этических представлений в трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» // Поэтика реализма. – Куйбышев, 1985. – С. 24–47.
9. *Гукасова А.Г.* Болдинский период в творчестве А.С. Пушкина. – М.: Просвещение, 1973. – 303 с.
10. *Айхенвальд Ю.И.* Пушкин. – М.: Типо-лит. т-ва Кушнерев и К^о, 1916. – 203 с.

11. *Красухин Г.Г.* Над страницами «Маленьких трагедий» Пушкина // *Вопр. литературы.* – 2001. – № 5. – С. 101–134.
12. *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // *Ахматова А. Стихи и проза.* – Л.: Лен-издат, 1976. – С. 523–543.

Поступила в редакцию
03.11.11

Синцов Евгений Васильевич – доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского и татарского языков Казанского государственного энергетического университета.

E-mail: esintsov@mail.ru