

- 24 Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813-1826). М.; Л., 1950. С. 385.
- 25 Ротчев А.Г. Указ соч. С. 20.
- 26 Там же. С. 23.
- 27 С.А.Фомичев (вслед за Б.В.Томашевским) проследил, как Пушкин в начале работы над "Подражаниями Корану" также интересовался местами этого памятника, соприкасавшимися с Библией (см.: Фомичев С.А. Указ. соч. С. 119).
- 28 Подробно об этом см.: Фильштинский И.М., Шидфар Б.Я. Очерк арабо-мусульманской культуры (УП-ХП вв.). М., 1971. С. 30 и след.
- 29 Сын отечества. Спб., 1828. Ч. 118. С. 334. В современном литературоведении анализ ротчевского цикла содержится в монографии П.И.Тартаковского "Русская советская поэзия 20-х - начала 30-х годов и художественное наследие народов Востока" (Ташкент, 1977. С. 14).
- 30 Царское Село на 1830 год. Спб., 1829. С. 204-205.
- 31 Атений. М., 1829. Ч. 2. С. 561.
- 33 Брагинский И.С. Проблемы востоковедения: Актуальные вопросы восточного литературоведения. М., 1974. С. 319.
- 34 В работе Вяч. Вс. Иванова "Темы и стили Востока в поэзии Запада" дано сопоставление ориентальной поэзии Пушкина и Гете, но не в плане влияния, а в плане генеральной способности каждого из них "выйти за рамки ограничений места и времени" и "быть как дома вместе со своими читателями" "в разных культурах" "и в каждой эпохе" (см.: Восточные мотивы: Стихотворения и поэмы. М., 1985. С. 462).

Л.А.СТЕПАНОВ

Кубанский госуниверситет

ОПЕРА МОЦАРТА "ДОН ЖУАН" И ТРАГЕДИЯ ПУШКИНА
"КАМЕННЫЙ ГОСТЬ"

Заметки эти не претендуют на исчерпывающую полноту трактовки всех аспектов пушкинской рецепции словесно-музыкальной образной системы оперы Моцарта. Они содержат наблюдения, объединенные определенным аспектом иссле-

дования пушкинской трагедии – как “опыта драматических изучений”. Нельзя сказать, что литературоведы, занимавшиеся анализом и обобщающим осмыслением сложного феномена словесного искусства – пушкинских “маленьких трагедий”, игнорировали определения “драматические очерки”, “драматические изучения”, “опыт драматических изучений”, которыми сам автор стремился прояснить и для себя, и для будущих читателей некие общие творческие принципы всего драматического цикла, особенности собственного художественного мышления, черты драматической поэтики. Однако “итоговое” пушкинское определение “опыт драматических изучений” гораздо чаще констатируется, чем используется как путь и способ анализа текста².

В пушкиноведении очень бегло очерчены связи “Каменного гостя” с моцартовским “Дон Жуаном”. В 30-е гг. Б.В.Томашевский сопоставил эти произведения в обширной статье “Маленькие трагедии” Пушкина и Мольер” и совершенно справедливо заметил: “Следы обращения к опере Моцарта присутствуют в самом тексте пьесы Пушкина”: имена Анны и Лепорелло перенесены из оперы; в обоих произведениях отсутствует ответный визит Дон Жуана статуе; Пушкин “кое-чем воспользовался для Лепорелло. Во-первых, он взял самое обращение: “Преславная, прекрасная статуя”. Кроме того, самое изображение ужаса Лепорелло несколько ближе у Пушкина к опере, чем к Мольеру... Есть некоторое сходство в заключительных сценах... краткость финала (оперы. – Л.С.) подсказывает дальнейшее сокращение, что и сделал Пушкин. Есть аналогии в репликах” финалов. Названными моментами, по заключению ученого, “все сходство и ограживается. Ясно, что удельный вес версии Мольера больше”³. Не стремясь определять, чей удельный вес больше, остановимся все же более внимательно на вопросе о влиянии оперы Моцарта на пушкинскую пьесу.

Прежде всего, мы имеем дело с целокупным воздействием словесно-музыкального образного мира, театрального впечатления, производимого оперой Моцарта как гениальным явлением синтетического вида искусства. Яркость театрального зрелища, очарование музыки Моцарта Пушкин испытал, вероятно, не раз, посещая спектакли итальянской, немецкой,

французской и русской групп в Петербурге и Москве. Опера "Дон Жуан" была буквально на слуху у театралов, и Пушкин в этом отношении – не исключение, а, скорее, убедительный пример. Целостное воздействие оперы "Дон Жуан" на Пушкина ощутимо и в сюжетике, и в характерологии, и в словесно-образной фактуре, и в стилистических тональностях "Каменного гостя"; оно в значительной мере обусловлено тем, что опера Моцарта находится у истоков нового, романтического понимания легенды и самой фигуры ее героя, предшествуя таким литературным истолкованиям, как философско-эстетическое эссе Гофмана "Дон Жуан" (1813) и одноименная многоплановая поэма Байрона.

Совершенно верно обобщающее суждение Б.М.Гаспарова, "что "моцартиновское начало" (и прежде всего отсылка к "Дон Жуану", которого, судя по всему, Пушкин воспринимал как квинтэссенцию музыки Моцарта) бросает отблеск едва ли не на весь цикл "Маленьких трагедий". И есть основания говорить о "соприкосновениях Пушкина не только с общим характером, но и с внутренней структурой, так сказать, техникой моцартовского творчества", "более конкретно поставить вопрос о проникновении идей, приемов, тем моцартовского творчества в поэзию Пушкина"⁴.

Как и его предшественники, Пушкин, обратившись к сюжету о Дон Жуане, был так или иначе связан "художественной конвенцией" – определяющими чертами типа героя и логикой сюжета. Но и Мольер, и Моцарт (Л.да Понте), и другие, менее заметные авторы, вносили нечто новое, развивая те или иные возможности психологии характера Дон Жуана, так или иначе трансформируя сюжетные положения легенды⁵. Эту линию естественно продолжил и Пушкин, предлагая свою версию характера легендарного героя и драматургического сюжета. Соотнесение с уже известными произведениями автором "Каменного гостя" подразумевалось как неперемное условие восприятия идейной и художественной новизны его собственного творения.

Уже эпиграф, взятый из оперы и прямо называющий свой источник, дает моцартовские ориентиры, служит своеобразным камертоном, настраивающим слух читателя. Б.В.Томашевский

считал, что эпитафия взята Пушкиным "из сцены приглашения статуи" и "записана, несомненно, по памяти, с характерными для такого рода записей ошибками"⁶. Дело сложнее. Пушкинский эпитафия дан по-итальянски: он представляет точную цитату из "Дон Жуана". Однако, на наш взгляд, цитата взята не из одной, а из двух сцен оперы. Первая часть цитирования: "Leporello. O statua gentilissima del gran Commendatore..." — это начальное обращение к статуе в XII сцене второго акта. После этого обращения, за восклицательным знаком Пушкин поставил многоточие. Новые слова Лепорелло даны отдельной строкой и к тому же еще предварены отточием: "...Ah, Padrone!" Затем указан источник — Don Giovanni. Обращение к статуе сильно смущает оперного Лепорелло, он произносит то, что обязал его сказать хозяин, прерываясь, запинаясь и оглядываясь на Дон Жуана, угрожающего ему шпагой. Состояние смущения нарастает (в темпе *allegro*) до состояния отчаяния — испуга. Лепорелло ведет вынужденную роль посредника, подыгрывая то живому хозяину, то кающемуся живым Командору. Отсюда многократные зачины в обращении к статуе, многократно прерываемые апелляциями к разуму Дон Жуана, инициатора блажной и нелепой затеи ("chè impiccio, chè capriccio" — с. 292). Обращение "O statua gentilissima..." повторяется и также повторяется призыв к хозяину: "Padron!" — "Ah! padron! padron mio!" Но восклицание в пушкинском эпитафии несколько иное — и это не результат "обычной ошибки". Восклицание, вынесенное после многоточия и отточия в отдельную строку, скорее всего, представляет собой самостоятельную реплику того же Лепорелло, но не в XII, а в XVI сцене оперы. Что это за сцена? Лепорелло (за кулисами) встречает Статую, тяжело ступающую к дверям комнаты, где находится Дон Жуан, и в ужасном возбуждении возвращается предупредить сензора с фантастическом пришествии каменного гостя. Дон Жуан еще не может понять, что случилось, не принимая всерьез слова "пьяного" слуги. В этот момент раздается стук: это стучит каменный гость. Вторую часть эпитафии во всех изданиях переводят как обращение: "Ах, хозяин!". Но дело в том, что "ah, padrone!" может обозначать не только "хозяин", но и фразеологизм "воля ваша! делайте как хотите! дело хозяйское". По ситуации он выражает отказ потрясенного Лепорелло от ответственности за подневольное соучастие в хозяйской затее Лепорелло —

релло на протяжении всего действия много раз обращался к "хозяину", но теперь, после прихода Командора, он прямо заявляет о нежелании и невозможности повиноваться Дон Жуану, оставляя господину "возможность" самому выпутываться из ситуации, им же самим созданной. Этот смысл поддерживается всем содержанием высказывания, передающего состояние Лепорелло ("ah! padrone! io g'elo, io manco" - с. 326-327).

Таким образом, эпиграф "Каменного гостя" как бы отмеряет сюжетное время от вызова статуи до ее прихода. Это самое острое драматическое потрясение, это выдвигание из множества ситуаций легендарного сюжета на первый план именно данной коллизии. Поэтому у Пушкина между обращением к статуе и возгласом "Ah, Padrone!" стоит знак, выступающий "графическим эквивалентом текста" (термин Ю.Н. Тынянова) - знак действия, заключенного между двумя частями эпиграфа, знак всей психологически экстремальной ситуации, возникшей после приглашения Командора Дон Гуаном и закончившейся с приходом статуи: "Сцена 1У (Комната Доны Анны). Дон Гуан и Дона Анна" придумана Пушкиным без оглядки на сюжетную традицию.

В первых восклицаниях Лепорелло, обращенных к статуе и к хозяину, были удивление и робость, было даже смущенное сознание. А в последнем - отчаяние, ужас, укоризна, страх, ощущение неминуемой трагической развязки этой невероятной, нечестивой затеи, чувство финала - и финал наступает.

Почти вся XII сцена второго акта оперы, с момента, когда Дон Жуану приходит на ум звать статую в гости, перенесена Пушкиным в собственную пьесу: реплики Лепорелло, "поведение" статуи, вообще словесно-образная ткань, эмоциональная атмосфера очень сходная. Но есть одно существенное и психологически тонкое отличие. Дон Гуан лишен той бесшабашной удали и ернической веселости, которые свойственны Дон Жуану и особенно проявляются в этой сцене, Озорство на грани богохульства Пушкиным приглушено. Для моцартовского Жуана Командор - жалкий и пресмешной старикашка, угроза которого смешит и дает повод над ним поиздеваться. Восприятие мира у моцартовского героя вообще настолько "капрично", что оживание статуи не включает в

себе ни чудесного, ни опасного, никакого рокового знака. Памятник оживает не потому, что Лепорелло, выполняя кощунственную волю господина, начинает звать командора в гости, а сам по себе, как будто он всегда живой и все ведающий. Скрываясь от преследования, Дон Жуан и Лепорелло оказываются случайно на кладбище рядом с памятником; господин потешается, рассказывая о только что пережитых приключениях, и в этот момент слышится голос: "Смеяться кончишь ты этой же ночью!" (с. 289). Статуя во тьме не видна, да и трудно предположить, чтобы голос принадлежал могильному камню. Однако, осмотревшись, Дон Жуан замечает белеющее изваяние Командора. За этим и следует эпизод "общения" со статуей и приглашения в гости.

Пушкинский Гуан, узнав от монаха, что на монастырском кладбище воздвигнута гробница, переспрашивает: "Так здесь похоронили командора?" (сцена 1). Мысль о командоре теперь не покидает Гуана, память и воображение все более и более оживляют статую, настолько, что вдова как будто угадывает его состояние: "Муж мой и во гробе Вас мучит?" Пушкин, уклоняясь от комического Дон Жуана, строит образ трагедийный, который иначе взаимодействует с образом Командора.

Своеобразно использован Пушкиным неоднократно повторяющийся в опере стук Командора — не в рамке, а в восприятии Доны Анны. Она слышит стук в момент поцелуя, и это существенно обостряет коллизию. Дон Гуан не только прощен, но и легко добивается поцелуя — "в залог прощенья". Поцелуем Анна заключает мирное соглашение, открывая путь любви. После поцелуя Гуан покидает Анну уже как "милого друга", предвкушая полную радость завтрашнего свидания. Вот почему Пушкин так эмоционально повышает тревогу Анны, услышавшей неожиданный стук, когда она, еще до сих пор не преступавшая вдовьего закона, дает Гуану верный знак того, что вдовья печать сломлена. Тревога Анны передает смятение чувств; самый момент их быстрой смены. Как обычно, у Пушкине не воспроизводятся вся, в речевых подробностях, полнота переживаний, а даются лишь опорные сигналы состояний, между которыми предполагается их смена, причем меняющиеся душевные движения не уничтожают, а удерживают следы прежних сос-

тояний, раздумий, сомнений, тревог. Чувства и мысли, явленные в словесном выражении, сосуществуют с теми, что угадываются, "восстанавливаются" нашим воображением, хотя авторским словом не выражены. Как писал Грибоедов, "в превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно".

Первая встреча с пришедшей статуей происходит у Пушкина за сценой, как в опере Моцарта. Только там первой встречает Командора Эльвира. Ее последняя отчаянная попытка обрааумить Дон Жуана заканчивается безрезультатно и оскорбительно для ее достоинства. Она покидает Жуана с предсказанием скорого возмездия и за дверьми встречает Статую. Следует ремарка: "Возращается с криком и убегает в другую сторону сцены". Крик Эльвиры ("А!") выражает чрезвычайное смятение от того, что предсказание так быстро и невероятным образом свершается. В последней сцене, выслушав рассказ Лепорелло о случившемся, она догадывается: гость, покаравший Дон Жуана, и был призрак, встреченный ею (с. 347-348). У Мольера Призрак указан в составе действующих лиц, но это совсем иное "лицо", чем у Моцарта. В пьесе Мольера он не отождествлен со статуей, а является перед Дон Жуаном и Сганарелем в виде женщины под вуалью и, меняя облик, "предстает в образе Времени с косою в руке". Время с косою в руке — олицетворенная метафора вечности и смерти одновременно — предшествует последнему появлению Статуи. Призрак призывает Дон Жуана раскаяться: "Если же он не раскаяется, гибель его неминуема". Дон Жуан наотрез отказывается и даже пытается нанести Призраку удар шпагой. Только после исчезновения Призрака вступает в свои права Статуя⁸. В опере же в одном лице Командора (Статуи) "небо" совмещает и функцию предупредительного требования раскаяния, и возмездия. Такое совмещение происходит и в пушкинской трагедии.

Однако Пушкин изображает в своей сцене 1У совсем иную ситуацию, чем те, что даны в сцене ужина у Мольтера и в XVI сцене второго акта оперы, с иным составом участников: остаются лишь Гуан и Анна. Поэтому возглас моцартовской Эльвиры "присваивается" Гуану. Счастливым надеждой, простившись с Анной, он выходит и, как Эльвира, сталкивается со Статуей:

Прощай же, до свиданья, друг мой мнѣтый.
(Уходит и вбегает опять.)

А!..

Второй возглас испуга перед Статуей в опере Моцарта исходит уже не от Эльвиры, а от Лепорелло, посланного Дон Жуаном узнать, что происходит там, за дверьми. Лепорелло возвращается с криком, в крайнем потрясении. В пушкинской пьесе слуга устранен из последней сцены и второй возглас принадлежит Анне в момент появления "ожившего" Командора. Анна падает замертво, и "свидание" Гуана с Командором происходит при мертвой. Так создан парадоксальный композиционный парафраз окончания II сцены, где Гуан остается наедине с Лаурой при мертвом Карлосе. Свидание с Лаурой, несмотря на "присутствие" только что убитого соперника, завершилось очередным успехом Гуана, первоначальная цель его тайного прибытия в Мадрид была достигнута. Свидание с Анной в ее доме заканчивается трагически сначала для Анны, а вскоре и для Гуана: явление Командора смертельно поражает его вдову, а рукопожатие умерщвляет Гуана, так и не ставшего ее любовником, умерщвляет и низвергает в ад при мертвой Анне.

Странное и жуткое состояние Дон Гуана в финале пьесы очень сложно связано с ощущениями Дон Жуана в финальной сцене оперы. Физически они выражаются в нарастающем ознобе, дрожи, охватывающей все существо. Вообще не знавший страха Дон Жуан теперь познает это состояние. Данный мотив время от времени напоминал о себе, начиная с увертюры, потрясая, как писал Гофман, "трепетом от предчувствия самого страшного" "Чудом, вызывающим дрожь", называла создание моцартовского гения Ж. де Сталь. Дрожь, дрожание, трепет — одно из самых частых, сквозных слов в опере. Лепорелло то и дело вздрагивает от ис-

пуга или трусливых опасений – это свойство комедийного персонажа; а в эпизодах общения со Статуей никак не может унять невольную и неподвластную дрожь уже иного характера – inferнально-мистического ужаса. Дон Жуан начинает чувствовать дрожь всего тела с того момента, когда огонь поднимается со всех сторон, а Командор, так и не добившийся от него раскаяния, исчезает в развернувшейся бездне. Огонь все сильнее охватывает пространство сцены, и в этом дрожании посреди разгорающегося пламени есть что-то фантазмагорическое, приводящее и Дон Жуана в ужас. Разгадка состоит в том, что каменный командор своим рукопожатием передал Дон Жуану нездешний холод. Ледяное пожатие Дон Жуан ощутил сразу же, как только протянул ему свою руку. Передав холод смерти, умертвив рукопожатием, Командор исчезает. Низвергают же Дон Жуана в преисподнюю яростные фурии, появляющиеся посреди бушующего пламени, – это их дело, поскольку функция этих мифологических подземных существ осуществлять месть за грехи человека и правд, с точки зрения космического порядка, суд.

Как видим, последовательность финальных событий, а вместе с тем и смысловое содержание диалога Дон Жуана с Командором в опере и в трагедии близки (как они близки и к комедии Мольера), но не идентичны. Фурии в пушкинской пьесе устранены, и таким образом приглушен надличностный конфликт Дон Гуана с правдой человеческого этического закона и божественного миропорядка, а обострен до жестокой трагической развязки личностный конфликт между Дон Гуаном и Командором. Непреклонность Гуана, невозможность для него уйти от рокового столкновения с ожившей Статуей заострены и тем, что на его глазах гибнет ни в чем не повинная Анна. Гуан отвергает право командора на такое возмездие, не принимая элорадного обвинения в страхе: "Дрожишь ты, Дон Гуан" – ведь моцартовский Жуан не испытывал дрожи страха перед статуей Командора, но лишь дрожь холода смерти, усиленную адским огнем. Вот почему "тяжелое" "пожатие каменной... десницы" есть последний акт этого противостояния, а сознание гибели высывает у пушкинского героя не смертельный ужас

перед возмездием потусторонних сил, "неба" (che inferno, che terror! - с.339), а образ Доны Анны! Вот почему и "проваливаются" Командор и Дон Гуан вместе.

Пушкин был весьма свободен как в отношении к сюжетным "общим местам", так и к составу персонажей, и к сложившейся психологии характеров, и к ряду типических деталей. В одних случаях он прямо переносил запомнившиеся сцены и живописные подробности в свою пьесу, в других - по общим, довольно ярким впечатлениям создавал новые эпизоды и новых лиц, в третьих - свободно контаминировал и "переводил" на язык словесной образности зрительные и музыкальные эмоции.

Сравнение с оперой позволяет увидеть, каким образом Пушкин усваивал и перерабатывал характерные описательные детали. Так, непосредственно с оперой связан выбор монастырского кладбища в качестве места действия. И Дон Жуан, и Дон Гуан скрываются на кладбище, потому что оба опасаются быть узнанными и разоблаченными. Однако оперные Дон Жуан и Лепорелло оказываются здесь в результате комических приключений: они убегают от своих неудачных преследователей - от жены Лепорелло, "признавшей" собственного мужа в Дон Жуане, одетом в костюм своего слуги, и от целой кучи мстителей, схвативших было "преступника" Лепорелло, поскольку на нем была одежда Дон Жуана. Пушкинский Гуан скрывается на кладбище после поединка с Дон Карлосом. В самом общем смысле мотивы, приведшие сюда моцартовского и пушкинского героев, одинаковы, а разработка мотивов существенно различна.

Внешность Дон Гуана дана у Пушкина броским и динамичным рисунком. Конечно, в этом портрете ("Я полечу по улицам знакомым, Усы плащом закрыв, а брови шляпой") есть общие "штампы" типажа испанского гранда. Динамизм и резкую изобразительность пушкинский портрет Дон Гуана обретает путем "схождения" общих признаков (плащ, широкополая шляпа, шага, стремительность, выразительный взгляд и не менее выразительные усы) с конкретикой начальной сцены оперы Моцарта. Одна из первых ремарок в тексте оперы: "Из дома выбегает Дон Жуан, преследуемый До-

ной Анной; он пытается спрятать лицо в полу своего длинного плаща" (с. 17). Пушкин преобразует этот жест, делает его пластически более выразительным и "внутренним жестом", поскольку он рождается в воображении самого Дон Гуана. Оперная ремарка становится элементом автохарактеристики персонажа, жест "анонимный" - личностным. Здесь вообще возникает весьма примечательный мотив сокрытия лица, явления личины, проблема узнавания и известности. Вопрос Дон Гуана: "Как думаешь? узнать меня нельзя?" - и обмен мнениями по этому поводу с Лепорелло имеют опору в словах хвастливого оперного Дон Жуана, уверенного, что его не узнают. Для сюжетного развития оперы данный мотив оказывается отнюдь не посторонним: с этого момента следует цепь обманов и сокрытий, переодеваний и подстановки чужой личины по хорошо налаженному ходу комедийной интриги. В пушкинской трагедии Дон Гуан тоже скрывает, изменяет свое лицо: в том виде, как он сам себя описал, он "полетит" к Лауре; потом, вынужденный прятаться за кладбищенской оградой, примет обличье отшельника; затем предстанет безнадежно влюбленным Доном Диего; наконец, разоблачит себя, открыв и подлинное лицо, и собственное имя, и истинные чувства.

Оперными реалиями определяются также и внешность Командора, рассуждения о ней Гуана, воспоминания о поединке. Тщедушие, ветхость старика сначала даже заставляли Дон Жуана отказаться от поединка (с. 23-25). Быстрота схватки в опере та же, что и в рассказе Дон Гуана: "Наткнулся мне на шпагу он и замер, Как на булавке стрекоза..." Трудно предложить более точный словесный рисунок этого эпизода оперы. Очевидно также, что максимально адекватны характеру, проявленному командором в бою, слова: "А сам вожойник мал был и шедушен... а был он горд и смел..." При этом образ убитого сопоставляется Дон Гуаном с памятником в духе не только оперных мотивов, но и молюеровского Дон Жуана, рассматривающего гробницу командора: "Я еще не видел, чтобы тщеславие покойника так далеко заходило... Черт возьми! Ему идет это деяние римского императора"¹.

Образные реалии оперы, относящиеся к убийству Командора, Пушкин использует и в сцене поединка Гуана с Карлосом.

В опере дочь командора, бросаясь к убитому отцу, поражается обилию крови и замечает рану: "Бледностью смертной все лицо покрыто! Не дышит он уже!" (с. 31). Лаура, конечно, не может испытывать страдания дочери, поэтому тот же момент используется для выражения иных чувств:

Д о н Г у а н.

Быть может,

Он жив еще.

Л а у р а (осматривает тело).

Да! жив! гляди, проклятый!

Ты прямо в сердце ткнул – небось не мимо,

И кровь нейдет из треугольной ранки,

А уж не дышит – каково?

Д о н Г у а н.

Что делать?

Он сам того хотел.

Последняя реплика точно повторяет восклицание Дон Жуана по поводу свершившегося убийства Командора: "Получил, что хотел он!" (с. 28).

Наблюдения, устанавливающие факты близости двух произведений, особенно интересны на фоне серьезных отступлений Пушкина от версии Моцарта. Снята полностью вся любовная линия Дон Оттавио – Дона Анна, лишняя для сюжетной проблематики "Каменного Гостя", а также посторонние сцены с крестьянами, Мазетто и Церлиной. Пушкин внес изменения в психологический статус главного героя и сильно редуцировал "партию" Лепорелли, сохранив константы характера оперного персонажа, но освободив его (как и хозяина) от сюжетного комедийного действия. Опущена комическая сцена ужина Дон Жуана, отлекающая в иную тональность. Вместо Эльвиры введена психологически противоположная ей Лаура. Эти и другие моменты "отказа" от сюжетных линий, эпизодов, портретных красок и т.д. тоже характеризуют пушкинский "опыт изучения" – восприятия, оценки, использования "чужого" произведения в качестве материала собственного творчества.

И существенные отступления от оперы Моцарта, и максимальные сближения с нею составляют единый творческий процесс, анализ которого обнажает закономерности психо-

логии творчества, особенности художественного мышления, системное единство элементов поэтики Пушкина. Сотворение художественного мира, "второй действительности", новой эстетической реальности составляет сущностную доминанту каждого такого "опыта" — это подтверждают и общий взгляд на произведение, и "клеточный" уровень исследования, и непосредственное интеллектуально-эмоциональное переживание. "Опыты изучения" в масштабе всего пушкинского наследия занимают очень значительное место, являясь общей формой, или фазой, или локальными элементами своеобразного творческого процесса. Сущность его определяется не столько тем, что раздается стук Командора, сколько тем, что он стучит в двери своей вдовы (а не в двери Дон Жуана), и этот стук приводит в смятение не беспредельно испуганного комического слугу, а женщину, начинающую обретать вдохновенную свободу чувства. Для оценки творческой силы писателя важно не сходство деталей поединка командора с Дон Гуаном в опере и в пьесе, а то, что эмоциональное содержание целой оперной сцены интегрировано в емкий и яркий образ схватки. Для характеристики художественной концепции такого рода "изучений" специфично не то, что Пушкин завершает пьесу традиционной гибелью героя, а то, что во всей финальной ситуации и в сознании гибнущего Дон Гуана чрезвычайно довышаются трагические антиномии... Иными словами, главенствующей тенденцией творческого процесса и его результатом является создание новой концепции героя и сюжета, переоценки лиц и событий, воплощенных в оригинальной и сильной поэтической образности, а это делает произведение Пушкина "эталонном" искусства и мощным источником новых вдохновений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Называя "Дон Жуан" произведением Моцарта, мы будем постоянно иметь в виду, что вторым автором был Лоренцо да Понте, создатель словесного текста, находящегося в органическом взаимодействии с музыкой. Ссылки на произведение (с указанием страниц в тексте) в дальнейшем даются по изданию: Моцарт В.А. Дон Жуан, или Наказанный

распутник: Опера в двух действиях. М., 1983.

2 Плодотворность такого пути исследования демонстрирует монография С.А.Фомичева "Поэзия Пушкина: творческая эволюция" (Л., 1986).

3 См.: Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 301-304.

4 Гаспаров Б.М. "Ты, Моцарт, недостойн сам себя" // Временник Пушкинской комиссии: 1974. Л., 1977. С. 120-122.

5 См., например: Браун Е.Г. Литературная история типа Дон Жуана Спб., 1889; Нусинов И.М. История образа Дон Жуана // История литературного героя. М., 1958.

6 Томашевский Б.В. Указ.соч. С. 301.

7 Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1956. С. 406.

8 См.: Мольер Ж.-Б. Собрание сочинений: В 2 т. М., 1957. Т.2. С.55-56.

9 Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: В 3 т. М., 1962. Т.1.С. 64.

10 Цит. по кн.: Томашевский Б.В. Указ. соч. С. 301.

11 Мольер Ж.-Б. Указ. соч. С. 39.

М.Л.НОЛЬМАН

г. Кострома

СТОИТ ЛИ СПОРИТЬ ИЗ-ЗА ОДНОЙ БУКВЫ?

Этот спор возник полвека назад и продолжается до сих пор. Начало ему положили не падкие на сенсацию и полемике дилетанты, а крупные ученые-пушкинисты: Г.О.Винокур, С.М.Бонди, с одной стороны, Б.П.Городецкий, В.В.Виноградов - с другой. Предмет спора - одно слово, вернее, даже одна буква в трагедии Пушкина "Борис Годунов". В сцене "Ночь. Сад. Фонтан", которую обычно называют сценой у фонтана, Марина Мнишек говорит:

... Встань, бедный самозванец,

Не мнишь ли ты коленопреклоненъм,

Как девочки доверчивой и слабой

Тщеславное мне сердце умилишь?

Министерство высшего и среднего специального
образования РСФСР
Калининский государственный университет

ПУШКИН: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ,
ТЕКСТОЛОГИИ , ВОСПРИЯТИЯ

Сборник научных трудов

Калинин 1989