

Олег Заславский  
Реконструкция финальной сцены  
«Каменного гостя»: от жеста к смыслу

---

Сложность пушкинских произведений проявляет себя не только в глубине смысла, но и в том их специфическом свойстве, что для понимания этого смысла приходится, из-за чрезвычайной пушкинской лаконичности, 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. Неверное прочтение «поверхностного слоя» грозит в этом случае обернуться искажениями не только идейной структуры, но и самого действия как такового. Поэтому для понимания пушкинских произведений непродвинутой анализ указанных обстоятельств является необходимым и может дать гораздо больше, чем любые общефилософские рассуждения, оторванные от текста. Задача усложняется тем, что многое остается просто не замеченным. Высказывание В. Рецептера «Здесь многое записано между строк и оказалось вне поля зрения исследователей» (Рецептер 1970), сделанное им по другому поводу, не теряет своей общей актуальности по отношению к прочтению пушкинских произведений. В качестве примера нетривиальных особенностей такого рода, с которыми сталкивается читатель или исследователь Пушкина, может служить вопрос об отравлении в «Моцарте и Сальери», где непосредственно данная в тексте ремарка допускает

версии как тайного, так и открытого отравления<sup>1</sup>. В результате ни одна из двух версий не имеет априорного преимущества, и для адекватной интерпретации оказываются необходимыми дополнительные аргументы (Заславский 2003). В ряде случаев оказывается необходимой даже реконструкция ряда сюжетных элементов законченного (!) текста<sup>2</sup>. Это — не произвол исследователей, а особенность поэтики Пушкина, в которой соотношение речи и молчания является значимой категорией (Виролайнен 2003).

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 возникающие при этом содержательные следствия.

Традиционное понимание этой сцены (на котором и основываются все известные нам философски-критические построения, связанные с категориями греха, вины и т. д.) молчаливо подразумевает следующую «очевидную» картину: уходя от Доны Анны, Дон Гуан сталкивается со статуей Командора. Однако стоит внимательно прочитать текст финальной сцены, как в нем обнаруживается две «аномалии», противоречащие этому.

1) Дон Гуан прекращает затянувшееся свидание и уходит от Доны Анны после ее фразы «Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан». Уже сам факт, что Дон Гуан, вместо того, чтобы «скрыться», идет прямо на источник стука, выглядит странно. Степень странности возрастает, если рассмотреть

---

<sup>1</sup>Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет. (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения. Горький. 1979; Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький. 1981; Вацуро В. Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова. // Русская литература. 1987; Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет; // Пушкин. Исследования и материалы. Вып. XV. М., 1995.

<sup>2</sup>Примеры этого представлены в работах (Рецептер 2001), (Заславский 2010).

этот жест не изолированно, а в контексте ситуации, где присутствие Доны Анны существенно. Слово «скройся» имеет два потенциальных значения — «спрячься» или «уйди». Рассмотрим сначала первую возможность (именно она указана в «Словаре языка Пушкина»). Если следовать «очевидной» традиционной интерпретации, то получается, что Дон Гуан в ответ на просьбу Доны Анны делает нечто совершенно противоположное — не прячется, а уходит, причем совершает это без реплик или возражений. Даже если сделать необходимую поправку на психологию героя, — захваченность Дон Гуана чувством и, как следствие, потерю самоконтроля, его общее нерасположение к обдуманым действиям, склонность к риску и эгоизм (из-за которого он готов подвергнуть опасности не только себя, но и любимую женщину) и т. д. — все равно такая реакция на просьбу Доны Анны выглядит довольно странно. Но гораздо более странно, что сама Дона Анна никак не реагирует на то, что Дон Гуан полностью проигнорировал ее просьбу, и спокойно ждет, чем закончится столкновение Дон Гуана с источником стука. Если же слово «скройся» понимать как «уйди», то получается, что сама же Дона Анна и направила Дон Гуана непосредственно на источник стука, и он как ни в чем не бывало туда идет.

Но, может быть, стук был достаточно далеким, и обе персонажа предполагали, что Дон Гуан успеет уйти? Такую возможность следует решительно отклонить. Во-первых, иначе пришлось бы допустить, что в соответствии с ремаркой «Уходит и вбегает опять» Дон Гуан (как Евгений от «Медного всадника») спасается от статуи бегством — от места встречи со статуей и до комнаты, что совершенно несовместно с его обликом; преследование же героя статуей по дому, полному слуг (недаром же Дона Анна высказывала беспокойство, что Дон Гуан могут узнать), было бы просто неестественным смещением бытового и фантастического. Во-вторых, и это более важно, пришлось бы тогда допустить, что обстоятельствами своего появления статуя нарушает условия договора, по которым она должна была стоять «у двери» (подробнее

см. ниже). Впрочем, эта трудность присутствует при любой попытке придать смысл «традиционной версии», и заслуживает отдельного обсуждения как еще одна аномалия финальной сцены, к чему мы сейчас и переходим.

2) Вспомним формулировку приглашения статуи Дон Гуаном. Это приглашение в пьесе звучит трижды — сначала Дон Гуан отдает приказание Лепорелло, потом Лепорелло передает приглашение статуе от имени Дон Гуана, и наконец его делает статуе сам Дон Гуан: «Проси статую завтра к Доне Анне Придти попозже вечером и стать У двери на часах», «Мой барин Дон Гуан вас просит завтра Придти попозже в дом супруги вашей И стать у двери...», «Я, командор, прошу тебя придти К твоей вдове, где завтра буду я, И стать на стороже в дверях». Таким образом, условие заключалось в том, что статуя должна *стать у двери «на стороже»*, причем это условие *трижды повторено* в произведении. Однако статуя совершает нечто совсем иное — входит в комнату. Дальнейшее хорошо известно.

Возможно ли, чтобы статуя проявила «вероломство» и проигнорировала или произвольным образом изменила условия договора? На этот вопрос следует ответить однозначно отрицательно. Статуя — представитель инфернальных сил, а в сакральной или инфернальной сфере договор выполняется совершенно точно. Это означает, что *статуя условия договора выполнила*. То есть, она действительно «отстояла положенное», и только потом вошла в комнату. Возникает неизбежный вопрос — как же маркировать тот временной предел, после которого договор можно считать выполненным? Из смысла приглашения совершенно ясно: статуя должна стоять столько, сколько длится свидание. Отсюда сразу получаем важный вывод, что статуя появилась «у двери на часах» сразу же, как только свидание началось, и все время была свидетелем этого свидания. Стук же, раздавшийся в момент «холодного», «мирного» поцелуя, — свидетельство жеста ревности со стороны статуи, а вовсе не звук ее шагов. А фраза «Я на зов явился», означает, вопреки столь «очевидной» традиционной интерпретации, отнюдь не «явился толь-

ко что» (это просто противоречило бы условиям приглашения, по которому статуя должна была отстоять «на часах»), а всего лишь «пришел по приглашению».

Но гораздо более важно, что, с учетом сказанного выше, статуя не могла войти в комнату до того, как свидание окончится. Момент его окончания должен был быть совершенно четко и однозначно определен — очевидно, что это тот момент, когда Дон Гуан покинет комнату. Как мог он это сделать? Если бы Дон Гуан пошел по направлению к источнику стука и столкнулся со статуей в дверях, то получилась бы внутренне противоречивая или патовая ситуация: то ли Дон Гуан не может выйти, а статуя войти, то ли он должен попасть в узкий зазор между дверью и статуей, а затем статуя вынуждена «загнать» его обратно, чтобы войти, хотя непосредственно перед этим его присутствие, наоборот, не давало ей возможность войти. Такое положение дел выглядит явно неудовлетворительно.

Между тем, обе аномалии — и 1) и 2) — подсказывают простой и однозначный способ их разрешения, причем обеих сразу. Он состоит в том, что в комнате было *две* разных двери, расположенных по разные стороны от героев<sup>3</sup>. То есть Дон Гуан пришел через одну дверь (условно назовем ее 1-й) и

---

<sup>3</sup>Что вообще говоря вполне естественно при анфиладном расположении комнат и дверей. Можно предположить, что такое расположение, типичное в пушкинскую эпоху, могло подсказать Пушкину мысль о двух дверях. (Автор благодарит А. М. Гуревича, подчеркнувшего при обсуждении это обстоятельство.) Другим фактором, который мог подсказать Пушкину идею о двух дверях, могло быть либретто да Понте к опере Моцарта. 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.)*

(Дон-Жуан 1959)

Однако если в опере наличие второй двери — всего лишь вспомогательная деталь, позволяющая Донне Эльвире покинуть сценическую площадку перед кульминационной сценой, то в пушкинском это ключевой по смыслу элемент.

собирался уйти через нее же, стук же раздался со стороны 2-й двери, где находилась статуя. Вполне естественно, что в таком случае уход Дон Гуана через 1-ю дверь и означал выполнение просьбы Доны Анны «скрыться» (так что толкование в «Словаре языка Пушкина» слова «скрыться» как «спрячься» следует признать ошибочным), и становится понятно, почему она никак не возражает против этого — Дон Гуан вовсе не идет на источник стука и, стало быть, ее просьбу не игнорирует. Статуя же «честно» выполнила свои обязательства, и только потом вошла в комнату через 2-ю дверь.

Вся же финальная сцена реконструируется следующим образом. Дон Гуан подходит к 1-й двери, выходит из комнаты и на прощанье оборачивается. При этом он замечает статую, появившуюся (как только он покинул комнату!) во 2-й двери, и 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 бросается на защиту любимой женщины, однако не успевает. Дона Анна, не сводившая глаз с уходящего Дон Гуана, в первый момент не понимает, в чем дело, и поэтому спрашивает: «Что с тобой?». Затем она встревоженно оборачивается, тоже замечает статую, вскрикивает «А!..» и падает. Только после этого Дон Гуан успевает добежать до Доны Анны и бросается к ней. Затем к ним подходит статуя. Герой и его антагонист встречаются у тела Доны Анны, приблизившись *с противоположных сторон*, — как и должно быть в схватке за женщину<sup>4</sup>.

С методологической точки зрения, в том что касается финальной сцены «Каменного гостя», мы видим определенную аналогию с ситуацией, сложившейся по отношению к «Моцарту и Сальери». В обоих случаях долгое время существовала только одна версия события (тайное отравление в «Моцарте и Сальери», столкновение со статуей уходящего Дон Гуана), а альтернативная просто не замечалась. Однако

---

<sup>4</sup>Гипотеза о существовании двух дверей была высказана (в несколько ином виде) нами ранее в работе (Заславский 1999). Мы полагаем, что теперь, после учета роли договора со статуей, выявленной в настоящей работе, эта гипотеза приобретает доказательную силу.

после того, как альтернатива указана, обе версии становятся априорно равноправными, так что ни одна из них не имеет заранее данных преимуществ перед другой, и необходимость доказательств в той же степени ложится и на сторонников традиционной интерпретации. Что же касается соотношения между обеими версиями (следует ли их понимать как равноправно сосуществующие или отдать преимущество одной из них), то представленные выше аргументы свидетельствуют, на наш взгляд, что (подчеркнем это еще раз) традиционная версия была просто неверной и, несмотря, на ее многолетнее бытование, от нее следует отказаться<sup>5</sup>.

Наша интерпретация финальной сцены «Каменного гостя» имеет важное следствие в том, что касается моральной оценки героя. У пушкинских предшественников приход Каменного гостя, напоминая о предыдущем кощунстве — приглашении статуи убитого, окончательно знаменовал всю глубину нравственного падения героя, за которое и следовало неотвратимое наказание, орудием которого и оказывалась статуя. У Пушкина сам факт кощунства не отменяется. Напротив, становится ясным, что именно из-за кощунственного приглашения Дон Гуан поставил себя в положение, из которого не было благополучного исхода — а только моральная или физическая гибель. Более того, этим же приглашением он подставил под удар не только себя, но и любимую женщину. И все же, если принять предложенную нами выше интерпретацию, в финальную сцену Пушкин внес нечто принципиально новое в облик Дон Гуана: «погубитель» женщин героически гибнет из-за попытки спасти Дону Анну.

*Таким образом, та самая сцена, которая традиционно знаменовала заслуженное наказание героя, оказывается демонстрацией его моральной силы, а столкновение со статуей приобретает характер неравного героического поединка.*

Не менее важные выводы следуют и по отношению к действиям статуи Командора. По традиционным представле-

---

<sup>5</sup>Подобным же образом в «Моцарте и Сальери» адекватной является, с нашей точки зрения, только версия открытого отравления (Заславский 2003).

ниям, наказание было объективно неизбежным и вызванным исключительно действиями самого Дон Гуана; статуя при этом — как орудие высших сил — появлялась в комнате в качестве следствия кощунственного приглашения, так что «преступление» плавно переходило в «наказание». Теперь же, при нашей реконструкции финальной сцены, действия статуи распадаются на две контрастных составляющих — то, что предусмотрено договором, и то, что совершается по ее инициативе. С учетом такого контраста действия статуи в комнате выглядят не как автоматическое следствие приглашения, а как месть, совершаемая по ее собственной инициативе, — оживление актуализует у статуи способность не только к движению, но и к подобию человеческих чувств (еще раз напомним, что изданный статуей «стук» раздался как раз в момент «мирного поцелуя» Дон Гуана и Доны Анны).

По указанным причинам описание не только действий, но и намерений статуи в антропоморфных терминах представляется вполне оправданным. В этой связи обратим внимание, что статуя, очевидно, не могла знать заранее, проявит ли Дон Гуан мужество или нет — во всяком случае, судя по фразе «Дрожишь ты, Дон Гуан», ей явно «хотелось», чтобы этого не случилось. Но тогда что произошло бы, если бы «ожидания» статуи оправдались, и Дон Гуан действительно скрылся через 1-ю дверь? При традиционной трактовке такой вопрос не мог возникнуть в принципе, поскольку там все однозначно — Дон Гуан в ловушке, из которой он не мог выбраться. Однако с учетом двух дверей и соответствующей реконструкции финальной сцены очевидно, что возможность спастись у Дон Гуана была. А поскольку приход статуи воплощал в себе идею загробной мести, причем попытка у статуи была только одна, остается заключить, что с пустыми руками статуя бы не ушла — скорее, она бы «провалилась» вместе с Доной Анной. Но одновременно это оказалось бы и максимально возможной мстью Дон Гуану: знаменитый любовник и смельчак поддается страху и спасается, а потом узнает, что его возлюбленная, оставленная им в критический момент, погибла из-за него. Другими словами, *статуя прихо-*

дила не столько за Дон Гуаном, сколько за Доной Анной, Дон Гуану же предназначалось не физическое, а моральное уничтожение<sup>6</sup>. Но именно такое, моральное уничтожение статуе и не удалось.

Суммируем новые моменты, выявленные в анализе финальной сцены. 1) Свидание Доны Анны и Дон Гуана проходило под знаком незримого присутствия стоящей за дверью статуи Командора — в результате вся сцена приобретает исключительные драматизм и напряжение. 2) Гибель Дон Гуана не была однозначным следствием его кощунственного приглашения — не менее важной здесь была проявленная статуей инициатива. 3) У Дон Гуана была возможность физически спастись, однако он ею пренебрег и бросился на защиту любимой женщины, вступив в неравный поединок со статуей. 4) Объектом действий статуи была, наряду с Дон Гуаном, и Дона Анна, а сама месть Дон Гуану должна была состоять не в физическом, а моральном уничтожении противника (если бы он воспользовался указанной выше возможностью и действительно спасся).

\* \* \*

Все известные ранее трактовки, касающиеся проблемы преступления и наказания, явно или неявно исходили из того, что в финале Дон Гуан сталкивался в дверях со статуей, пугался и вбегал обратно. Соответственно, вся оценка поведения и внутренней эволюции Дон Гуана 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

---

<sup>6</sup>Ср. с мезтью в «Выстреле», где Сильвио не выстрелил в соперника, а вынудил его к нарушению правил дуэли и чести (повторному выстрелу).

неизбежно должно последовать возмездие» (Благой 1967), «Финал трагедии — не возмездие, а высшее выражение трагедийной безысходности» (Альтман 1937), «Дон Жуан здесь обречен задолго до прихода мертвеца-мстителя» (Кржевский 1960) (список примеров нетрудно увеличить). Однако из сделанных нами наблюдений следует (подчеркнем это еще раз), что у Дон Гуана была возможность спастись даже после прихода статуи, но он ею сознательно пренебрег и вступил в безнадежную и героическую схватку со статуей за женщину. Поэтому этическая сторона конфликта Дон Гуана и Командора должна получить существенную переоценку.

## Литература

Альтман 1937: Альтман И. Пушкин и драма. *Лит. Критик*, 1937, № 4, С. 94.

Благой 1967: Благой Д. Д. *Творческий путь Пушкина (1826—1830)*. М., 1967. С. 656.

Беляк, Вироайнен 1995: Беляк Н.В., Вироайнен М. Н. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет. // *Пушкин. Исследования и материалы*, 1995. вып. XV.

В. Э. Вацуру 1987: Вацуру В. Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова. // *Русская литература*. 1987.

Вироайнен 2003: Вироайнен М. Н. Речь и молчание у Пушкина. // *Речь и молчание. (Сюжеты и мифы русской словесности.)* Спб, 2003. С. 437—444.

Дон Жуан 1959: *Дон Жуан В. — А. Моцарта*. М., С. 146.

Заславский 1999: Заславский О. Б. О финальной сцене «Каменного гостя». *Pushkin Review (Пушкинский вестник)* 2. С. 83—88, 1999.

Заславский 2003: Заславский О. Б. «Моцарт и Сальери»: гений, злодейство и «чаша дружбы». *Изв. РАН. Серия литературы и языка*, 2003, том 62, № 2, с. 27—35.

Заславский 2010: «Сцены из рыцарских времен»: Обрыв сюжета как признак завершенности текста. *Toronto Slavic Quarterly* 2010, № 32.

Кржевский 1960: Б. А. Кржевский. *Статьи о зарубежной литературе*. М.—Л., 1960, С. 213.

Рецептер 1970: Рецепттер В. «Я шел к тебе...». // *Вопросы литературы*. 1970, № 9.

Рецептер 2001: Рецепттер В., «Я жду его»: Скрытый сюжет «Скупого рыцаря». *Звезда*, № 2, 2001.

Чумаков 1979: Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет. (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // *Болдинские чтения*. Горький. 1979.

Чумаков 1981: Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // *Болдинские чтения*. Горький. 1981.