

ОБРАЗЫ МУЗЫКИ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ СМЫСЛОВ В МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ А. С. ПУШКИНА («МОЦАРТ И САЛЬЕРИ», «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»)

© Е. В. Синцов



Синцов Евгений Васильевич
доктор философских наук,
профессор
заведующий кафедрой
русского и татарского языков
Казанский энергounиверситет

Представлен анализ развития потенциальных смыслов двух маленьких трагедий, объединенных образами музыки. Эти образы рассмотрены в свете основного циклообразующего смысла: творящих способностей смерти, ее исканий быть явленной в искусстве, через любовь, в прекрасных «мигах жизни». В этой связи в «Моцарте и Сальери» основными смыслообразующими конструктами становятся: образ жизни, построенной как «простая гамма» (Сальери), и дара озарения искусства, случайно упавшего на голову «безумца праздного» (Моцарт). Единение этих двух потоков (жизни и смерти) навстречу друг друга оказалось слишком кратким (Requiem) из-за зависти Сальери. Поэтому в «Каменном госте» смерть испытывает душу Гуана в его способности преодолеть ужас смерти, отринуть земные страсти и обратить свою любовь к потустороннему миру, воплощенному в образах Доны Анны, Командора, музыки и молчания.

Ключевые слова: творящие способности смерти, жизнь — простая гамма, гений, дар, музыка-любовь.

Маленькие трагедии А. С. Пушкина концентрируют огромное количество смыслов. Но вся их динамика так или иначе связана с самыми глубинными смысловыми образованиями, формирующими художественно-философский потенциал (горизонт) этого уникального драматического цикла. В основе философических раздумий Пушкина лежит довольно последовательное художественное исследование Пушкиным проблемы **творящих способностей смерти, ее попыток создать нечто великое и грандиозное.**

Скрытое, но властно заявляющее о себе присутствие смерти обнаруживается во всех пьесах, становясь одним из важнейших циклообразующих начал. Действие каждой из маленьких трагедий протекает, направ-

ляемое невидимой рукой иного мира. Его олицетворением становится, как правило, некая зловеющая или роковая фигура, которая не участвует в сценических событиях, но исподволь управляет всей его динамикой.

Таков образ убиенного царевича Дмитрия, личину которого пытается примерить на себя Самозванец. Для Бориса Годунова, его семьи этот персонаж становится непреходящим кошмаром-проклятием. Знаменитое «мнение народное» о власти, царе, моральном праве, Божественном возмездии — все существует как развитие неколебимой веры, что Борис — детоубийца. В результате, отсутствующий на сцене *маленький царевич* становится чуть ли не самым главным участником событий.

Сходную роль выполняет образ *черного человека*, не только заказавшего реквием, но и незримо присутствовавшего при дружеском обеде композиторов, определившего весь финал жизни Моцарта, образы его музыки. Между черным человеком и Сальери устанавливаются потенциальные отношения двойничества...

Каменный гость — еще одна фигура в этом ряду скрыто присутствующих персонажей. Любопытно, что в ряду других внесценических персонажей, вершащих судьбы, только он открыто вмешивается в развитие событий, осуществляя развязку этой маленькой трагедии.

Наиболее явно смерть присутствует в «Пире во время чумы». Здесь ее страшный и в то же время великий лик представлен не только в образе *зачумленного города*, но и в случайном персонаже — *негре, перевозящем трупы*, а также в видении Луизы, когда ей являются что-то шепчущие мертвецы.

Даже в «Скупом рыцаре» есть «представитель» смерти: готовящий поразительные яды *аптекарь*, с которым Альберу предлагает встретиться жид-ростовщик...

То обстоятельство, что это, как правило, незримые и в основной своей массе внесценические персонажи, является одним из указаний, что **тема смерти развивается в этом цикле потенциально**, как бы за пределами происходящих событий. Но именно она несет основной поток философско-экзистенциальных смыслов, превращающих маленькие трагедии в цикл, где каждая пьеса — новый этап пушкинских размышлений о том, на что способна в своих созидательных возможностях смерть.

Особенно любопытны в этом плане образы музыки, ее многочисленные облики, представленные особенно концентрированно в двух трагедиях — «Моцарте и Сальери», а также в «Каменном госте».

«Моцарт и Сальери» открывается ключевым для ее понимания образом «простой гаммы», что связывает земное и небесное, реальное и потустороннее (этот мотив — антипод турниру).

Как «простую гамму» выстроил свою жизнь Сальери: от трудного первого шага, «скучного первого пути» — к ремеслу — «подножию искусства» — к «анатомии» музыки — только потом «нега творческой мечты» — сомнения (спаленные произведения) — и мечты о славе... Глюк в этом ряду, с его «новыми тайнами», воспринимается как подобие тому горнему миру, куда готов вослед устремиться и Сальери. Наградой (вершиной «гаммы»-жизни) стали слава, труд, успехи друзей.

Но мотив простой гаммы, восходящей к небесам, оказывается прерван почти на самом завершении. В его движении неизбежно вовлечены земные противоречия, представленные разными ликами музыки: в лице «Пиччини», пленившего «слух диких парижан»; в названии оперы Глюка «Ифигения». Музыка итало-французская и немецкая — отголосок противостояния этих двух направлений — *оживляет мотив турнира* из пре-

дыдущей маленькой трагедии. *Только теперь этот мотив реализуется не в пороке скупости, но зависти.* И *это зависть* не просто к Моцарту и его музыке, а к *тому небесному*, чего Сальери так и не удалось достичь:

А ныне – сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. – О небо!
Где же правда, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

В этом отрывке возникает еще один конфликт: восходящему к небесам движению простой гаммы-жизни Сальери противостоит «нисходящий» дар гениальности, как бы посланный с небес на землю и дарованный недостойному.

С этой целью очень интересно выстроены интонации. Их две. Восходящая создана присоединением однородных придаточных, однородных дополнений, чередованием восклицаний О! А! О! Она достигает кульминации в завершающем вопросе-обращении к небесам. И после вершинной паузы, следующей за словами «гуляки праздного?..», начинается стремительный спад двух повторенных и в то же время «ступенями» падающих интонаций: «О Моцарт, Моцарт!». Третий и четвертый повтор имени композитора дан в ремарке («Входит Моцарт») и в предваренной реплике Моцарта. Таким образом, его имя выглядит и некоей «нисходящей гаммой» (или подобием арпеджио), стремительно опускающейся по своим основным ступеням, и олицетворением того дара гениальности, что был послан небом, как бы «упал» с небес. Следует отметить, насколько сложно и кропотливо выстроена и интонация, и смысловая конструкция, устремленные вверх, и сколь тяжеловесно-стремительно представлено нисходящее движение, усиленное звуковым обличьем слова «дар» (имя «Моцарт» и ассоциируется с таким «даром»).

Образ приходящего из потустороннего мира видения, его вторжения в «беспутную» жизнь «гуляки праздного» зафиксирован в пересказе Моцартом той «программы», что содержит его произведение, которое он принес показать Сальери. В этой программе – парадоксальное объединение в музыке жизни с ее обыденностью и смерти. Объединение глубоко конфликтное, сродни турниру, внезапному удару ножа или кинжала разбойника (Тибо?):

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного – не слишком, а слегка –
С красоткой, или с другом – хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак или что-нибудь такое...
Ну, слушай же.

(играет)

Тот же контраст жизни Моцарта и в предшествующей сцене со слепым скрипачом: Моцарт, несущий шедевр, навязанный загробным миром, слушает скрипача, играющего то арию Керубино, то Дон Жуана. Именно это невероятное сочетание и фиксирует в своей реплике Сальери, столь привыкший к «поступенному» выстраиванию жизни.

А Моцарт начинает как бы обыгрывать этот парадокс совместного существования низменного и высокого:

Сальери

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт

Ба, право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

В следующем монологе Сальери появляется образ, способный связать земное и небесное. Это *яд* – еще один «дар», но не небес, а возлюбленной Изоры. Так слово «дар» тоже обретает «двуслойное» значение: оно в потоке жизни напоминает о возможности смерти (воспоминание Сальери о восемнадцати годах, когда он хранил яд), а загробному миру яд способен вернуть тот дар, которым был награжден Моцарт (вернуть смерти дар из лона жизни).

Как некий херувим
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье,
В нас, гадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вот яд, последний дар моей Изоры.

Другим связующим звеном двух миров – реального и небесного – становится *черный человек*, рассказ о котором Моцарт начинает среди «обеда хорошего». С черным человеком связан Requiem – заупокойная месса. Призрак его проник в жизнь Моцарта, невидимый сидит за столом с друзьями. Он как настойчивый призыв из потустороннего мира. Не случайно человек трижды приходил на квартиру композитора и теперь уселся незванный меж друзей...

Сальери, живущий земными дарами (его монолог, почему он не испробовал дара Изоры), предлагает Моцарту свое «лекарство»: бутылку шампанского или «Женильбу Фигаро». Но Моцарт тут же соединяет с именем Бомарше не только музыку Сальери («Тарара» сочинил), но и яд. Так яд полностью перемещается в реальную жизнь, даже обретает оттенок комизма и «ремесла»:

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

И тогда Моцарт находит то подлинное связующее звено, что объединит все контрасты, намеченные уже в трагедии. Это *«гений»*:

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство –
Две вещи несовместные. Не правда ль?

А чуть далее он усиливает эту связь, дополняя «гений» понятием *«гармония»*, поскольку Сальери немедленно соединяет «гений» с ядом:

Сальери

Ты думаешь?

(бросает яд в стакан Моцарта)

Ну, пей же.
Моцарт
 За твое
 Здоровье, друг, за искренний союз,
 Связующий Моцарта и Сальери,
 Двух сыновей гармонии.
 (*пьет*)

Моцарт пьет вино, а не яд. Именно *вино*, в его представлении, последнее связующее звено для двух друзей, «сыновей гармонии», восходящей «гаммы» жизни Сальери и упавшего с небес дара Моцарта. Но пьет он это вино один («Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?»). В реплике Сальери звучит не только растерянность, раскаяние, вызванное последними словами Моцарта, в ней все та же зависть. Моцарт сделал тот последний шаг, ведущий в горный мир, на который так и не решился Сальери (осмнадцать лет хранил он яд). Теперь Сальери готов разделить с Моцартом отравленное вино, чтобы вступить, как друзья, в иной мир, где царит гармония, в тот мир, отголоски которого так чаровали Сальери в операх Глюка, в игре Моцарта...

То, что Сальери остается в реальной жизни, полной дисгармонии, противоречий, что так раздражали его в Моцарте, подчеркнуто нарочитым разрывом с этим миром уже отравленного гения. Бросив салфетку, отказавшись есть, он как бы погружается в иной мир, полный неземной совершенной гармонии, сотворенной с помощью смерти, как бы по ее заказу (черный человек).

Моцарт
 (*бросает салфетку на стол*)
 Довольно, сыт я
 (*идет к фортепиано*)
 Слушай же, Сальери,
 Мой Requiem.
 (*играет.*)
 Ты плачешь?

При бесконечной смысловой нагруженности этого эпизода одно из его важнейших значений – явление *дара*. Того дара небес, гармонии, что был ниспослан Моцарту. Так между персонажами-антиподами, «турниром» восходящего и нисходящего движений устанавливается связь-близость, связь-сходство. Музыка Requiem с ее неземным совершенством впервые преодолела низкую страсть завистничества, желания суетной славы. Именно на этот смысл указывают слова Сальери, льющего слезы, как от боли после операции-исцеления:

Эти слезы
 Впервые лью: и больно и приятно,
 Как будто тяжкий совершил я долг,
 Как будто нож целебный мне отсек
 Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
 Не замечай их. Продолжай, спеши
 Еще наполнить звуками мне душу...
Моцарт
 Когда бы все так чувствовали силу
 Гармонии! Но нет: тогда б не мог
 И мир существовать...

Слезы как напоминание о боли, связанной с реальной жизнью, ее завистью, должны быть незамечаемы. На миг воцарилась полная гармония: Сальери вкусил неземной дар, Моцарт оценил его способность подняться до совершенного переживания гармонии. *Нисходящее и восходящее на миг слилось через дар, гений, вино, музыку...* Но к этому «букету» (аналог множеству «брешей» в латах Альбера в «Скупом рыцаре») *оказался примешан яд*, отравивший слезами, болью наслаждение небесным откровением. *Яд, с которым связан комизм (Бомарше), ремесло, зависть...*

Этот яд разъедает не только Сальери, но и всю земную жизнь (аналог «ужасному веку, ужасным сердцам?»), не позволяя ей в «простой гамме» сливаться с небесной гармонией:

...тогда б не мог
 И мир существовать; никто б не стал
 Заботиться о нуждах низкой жизни;
 Все предались бы вольному искусству.
 Нас мало избранных, счастливых праздных,
 Пренебрегающих презренной пользой,
 Единого прекрасного жрецов.

Так сформирован оттенок кратковременности, исключительности моментов подобно слияния земного и небесного. Они сродни божественному откровению, превращающему «счастливых праздных» в «единого прекрасного жрецов». Так на словесном уровне вновь начинается распадение этой хрупкой связи земного и небесного, противоречивого и гармонического.

Это распадение усилено противопоставлением в финале пьесы двух «друзей», только что бывших «сыновьями гармонии». Моцарт уходит, чтобы заснуть, перейдя в мир Requiem, ангелов, смерти, гармонии. Сальери остается один на один с раздражающими его душу вопросами («турнир» низменного и возвышенного продолжается в реальном мире).

Таким образом, в «*Моцарте и Сальери*» смерти *удается наиболее отчетливо явить свой лик*. Она предстает в своей безмерной высоте и гармоничности через музыку Моцарта. Два раза она «прорвалась» сквозь сотканную из противоречий завесу жизни, два раза она сбросила всяческие маски, даже личину черного человека, представ в некоем немислимом, запредельном величии. Ей, наконец, даже удалось «отсечь» низкие человеческие страсти, что до сих пор мешали смерти обнаружить свое подлинное лицо. Но *мгновения такого «предстояния» были слишком кратки* (два раза в трагедии ремарка «играет»). И причины такой скоротечности таятся как в самой жизни, так и в особенностях «даров» смерти.

Эти дары слишком случайны, иногда нелепы, как игра слепого скрипача великой музыки Моцарта. Они *не совпадают с теми «восходящими потоками», что выстраивает жизнь, устремляясь к горнему миру, его гармонии*. Они часто отданы «счастливым праздным», «гулякам», тем, кто подобен ребенку (Моцарт играл с сыном, когда в третий раз явился черный человек).

Но смерть, загробная гармония вынуждены так нелепо расточать свои дары, потому что те, кто сам воздвиг свою «пирамиду», «гамму» жизни, оказываются слишком зависимы от земного, ждуг даров от жизни, а не откровений из иного мира.

Сальери
 ...Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
 Мне принесет незапные дары;
 Быть может, посетит меня восторг

И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайдн сотворит
Великое – и наслажуся им...

Надеясь на дары жизни, на себя, свою волю, трудолюбие, Сальери так и не воспользовался ядом как способом перехода в иной мир. Мало того, он отравил этим ядом чудесный дар смерти-искусства, запятив его своими слезами – отголосками зависти... Отсюда возникает оттенок эфемерности, мнимости того объединения земного и небесного, что возникло на несколько мгновений в моцартовской игре Requiem.

Придает этот «ядовитый оттенок» именно жизнь, ее *прозачисское начало*, связанное с историей Сальери, «пародиями» скрипача слепого, ветреной жизнью Моцарта.

Вся пьеса в ее жанровой структуре становится своеобразной встречей этих простых, как гамма, восходящих «потоков» жизни и драгоценных даров смерти, воплощенных в форме музыки. Смерть три раза пыталась дать свой дар: через скрипача, через первую пьесу Моцарта и через Requiem. А поскольку она действовала случайно, то ее дары не совпали с «пиками», к которым удавалось подняться жизни. Поэтому все время небесные дары представляли в уродливой форме, с примесью низкого жизни.

Особенно «пародийной», с налетом комизма была игра скрипача слепого (символ жизни, не видавшего цены дара?). Потом Моцарт своей «программой», связав музыку, ее сюжет с собой, с Сальери, вновь принизил чудесность «гробового видения», дав почувствовать только его отголосок. И только в третий раз, уже отрешившись от жизни, испив яду в вине, Моцарт один (!) смог явить дар смерти и гармонии в некоем почти совершенном виде. Но лишь на краткие мгновения...

В результате вся пьеса композиционно может быть представлена в виде трех восходящих потоков. Первый завершается «даром» музыки, попавшей не на вершину «гаммы» жизни (приходится на финал монолога Сальери, а Моцарт является уже потом). Второй дар музыки возникает на витке, который плохо подготовлен, ведь его выстраивает Моцарт – неумелый «строитель» жизни и ремесла («программа» произведения, рожденного бессонницей). И только третий фрагмент осуществил на миг такое слияние. И не случайно. Ведь его создали и Сальери, построивший «пирамиду» жизненных устремлений, и Моцарт, водрузивший на вершину этой «башни», устремленной к небесной гармонии, свой дар – дар смерти и искусства... Но единение было слишком кратким: до тех пор, пока звучал лишь угадываемый Requiem, его музыкальная неземная гармония, сжатая до сухого и лаконичного «Играет».

* * *

Дальнейшие философские размышления Пушкина о дарах смерти, явленных в музыке, звуковых образах, продолжены в «Каменном госте».

Судя по началу первой сцены, эта маленькая трагедия – первая попытка Пушкина объединить, «сфокусировать» все основные мотивы предыдущих пьес цикла. Здесь, к примеру, возникает мотив маски, которая почти ничего не скрывает и может быть в любой момент сорвана («Борис Годунов»). Мотив личины здесь обретает оттенок незатейливой маскировки: Дон Гуан собирается лететь по улицам Мадрита, «усы плащом закрыв, а брови шляпой». Но его расчет, что «узнать меня нельзя», тут же разрушен Лепорелло, его ироничным: «Да! Дон Гуана мудрено признать! / Таких, как он, такая бездна!». Так формируются первые штрихи образа Дон Гуана, пытающегося рядиться под обыкновенного «нахального кавалера» («свой же брат»). Но его истинное лицо столь значительно, что обычной маской его не скроешь.

Но опасность быть узанным, лишиться личины «нахального кавалера» и не пугает Дон Гуана. Он боится только короля, его суда и наказания. Так возникает еще одна ассоциация, но уже *со сценой у герцога* из «Скупого рыцаря» (Дон Гуан уподоблен Альберу в его изгнании).

Но наиболее сложные и интересные связи возникают с «Моцартом и Сальери». Их возникновение, в первую очередь, спровоцировано эпиграфом, представляющим собой две реплики Лепорелло из оперы «Дон Жуан». Следует отметить, что эти реплики противоречат друг другу. Одна длинная, распевная, величественная. И ее тут же сменяет короткая, «рваная», боязливая:

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

Так Пушкин задает *образ музыки*, способной единять противоречия, организуя единство возвышенного и низменного, восходящего и «падающего» как бы сверху (как дар из предыдущей маленькой трагедии).

Аналогия с «Моцартом и Сальери» возникает еще и благодаря названию оперы Моцарта. Слепой скрипач играл отсюда арию Дон Жуана и был выгнан, поскольку его музыкальное подношение-дар оказалось жалкой пародией на гармонию, связанную со смертью. Теперь, в начале «Каменного гостя», возникает новый оттенок, связанный с музыкой: дар неземной гармонии вошел в саму жизнь, единил ее контрасты, но и сам стал противоречивым: прекрасно-гармоничным и испуганно-прерывистым.

Так Пушкин *акцентирует огромную роль звуковых, музыкальных образов, буквально «противящихся» всю маленькую трагедию «Каменный гость»*. В ней все время переплетаются, соединяются, контрастируют *два лейтмотива*.

Один – речитативный, «рваный», похожий на стук (как реплика из эпиграфа «Ah, Padrone!»). Другой – напевный, «ариозный», сходный с обращением Лепорелло к статуе Командора в том же эпиграфе.

Открывается первая сцена лейтмотивом стука. Здесь это стук копыт по мостовой, создающий образ нетерпеливого, эмоционального Дон Гуана, летящего в Мадрид навстречу новым приключениям, опасности. Лейтмотив скачки, стука копыт создан с помощью коротких, отрывисто звучащих реплик, насыщенных «взрывными согласными» (смычные, в основном) или их сочетанием: д, жд, зд, чк, ц, т, ч, др и т.п.

Дон Гуан

Дождется 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?

Несовпадение фраз со строкой создает дополнительный эффект «скачка».

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 ее печальном взоре
И помертвевых губах. Это странно.
Ты, кажется, ее не находил

Красавицей. И точно, мало было
В ней истинно прекрасного. Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал.

Любопытно, что напевные интонации сопровождают не просто воспоминание о возлюбленной, но и о ее смерти (намек на суровость мужа). А голос ее был, как у больной.

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

Странное соединение противоположных лейтмотивов закрепляется всей первой сценой. Гуан, к примеру, сравнивает красавиц из мест своего изгнания с испанками, а после печального «ариозо» об Инезе возникает радостное предвкушение встречи с Лаурой. Судьба его странным образом сталкивает на кладбище с Доной Анной, в скорби которой он повинен, Монах признает чудесную красоту Доны Анны и т. п.

Мотивы предшествующих маленьких трагедий также вовлекаются в эту «скачку» странных сближений противоположностей (переключки с «Повестями Белкина»). Нескольким раз, к примеру, мелькает мотив маски. Он обнаруживается в изобличении подлинной сути северных красавиц: за их «глазами синими, за белизною, да скромностью» скрываются «все куклы восковые». Лепорелло стаскивает со своего хозяина личину, открыто называя его при монахе развратником. А сам Дон Гуан созерцает узкую пятку Доны Анны под вдовьим покрывалом. Его воображению этого достаточно, чтобы в минуту дорисовать остальное...

Мотив разоблачения, суда над маской представлен, в основном, в репликах Лепорелло, то называющего своего хозяина «развратником», то «бессовестным», то «вором». Монах тоже по-своему «судит» о красоте вдовы Командора.

Но особенно парадоксальным выглядит в первой сцене переплетение мотивов любви и смерти. Их единение возникает не только в монологе об Инезе, но и в эпизоде первой встречи Гуана и Доны Анны, которая происходит на кладбище, недалеко от могилы Командора, где позднее произойдет и первое любовное признание, напоминающее «импровизацию любовной песни».

Постепенно в пьесе мотив музыки начинает выходить на передний план. Именно музыка оказывается способной единить все противоречия, странности жизни, ее нелепо парадоксальные ситуации, подчинив их своей власти и гармонии. Музыка, возникая в разных ситуациях, обретает бесчисленные личины, оказывается благодаря этому способной вобрать все и вся.

Так, в сцене у Лауры музыка представлена не только в пении красавицы-актрисы. Один из гостей формулирует важнейшее значение этого многогранного образа:

Благодарим, волшебница. Ты сердце
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...

Такая «любовь-мелодия» почти сразу сбрасывает маску всякого притворства. Лаура во всеуслышанье заявляет, что слова написал Дон Гуан. А вызванное таким признанием негодование Дона Карлоса (мотив осуждения) тоже преодолевается музыкой.

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 Дона Гуана, о котором тут же вспоминает Лаура (мотив сбрасываемой маски). *Дон Гуан в этот момент как бы прячется за личиной Лауры, «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 отчетливо «проступают» в ситуации на балконе, когда Лаура, «напевая» Карлосу подобие любовной арии, вспоминает о сходной ситуации, когда о любви ей «пел» Гуан...

Приди – открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!...»
А далеко, на севере – в Париже –
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет 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 части и второй части ее монолога и тесно переплетаются ближе к его завершению. А в реплике Дона Карлоса звучат почти неразборчиво: избыток сонорных согласных таит в своем окружении взрывное «д» и кратко звучащее «демон»...

Дон Гуан в этой сцене не только как бы сбрасывает маску, обнаруживая свое скрытое присутствие при любовном объяснении. Его реплики тоже объединяют стук и напев: «Гей! Лаура!.. Отопри... Здравствуй...». Победа над Доном Карлосом, его осуждением, начавшаяся в монологе Лауры, завершается стуком шпага и смертью Карлоса. Этот стук шпага выглядит продолжением стука Гуана в дверь и на некоторое время прерывает музыку любви. Но она быстро восстанавливается, едва Карлос оказывается повержен. Диалог Лауры и Гуана построен как постепенное преодоление лейтмотива стука и его преобразование в любовные напевы-вопросы, переходящие в конце сцены в молчание-любовь:

Дон Гуан

А признайся,
А сколько раз ты изменяла мне
В моем отсутствии?

Лаура

А ты, повеса?

Дон Гуан

Скажи... Нет, после переговоров.

Музыка любви, преодолев упреки и осуждения в лице Карлоса, вольно изливается в сцене третьей. Здесь Дон Гуан как бы все время поет импровизацию любовной песни, но соединенную уже не с актерством, а молитвою. Переодевшись монахом, он таким образом вновь надел на себя очередную маску, придавшую его любовным излипаниям оттенок молитвенного преклонения перед «ангелом» – Доной Анной. Но очередная маска также стремительно сброшена с любви, как и в предыдущей сцене. И **вновь любовные мотивы начинают неразделимо сливаться со смертью**, ее алканием, сообщая любовному «напеву» призывок стука, грозящего смертью.

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 – дале где-нибудь,
Там – у дверей – у самого порога,
Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой,
Когда сюда, на этот гордый гроб
Пойдете кудри наклонять и плакать.

Так впервые возникает довольно отчетливая ассоциация Дона Гуана и Командора, объединенных смертью ради любви и ревности. К ним обоим может приходиться на могилу «ангел» Дона Анна.

Но ее «суд», возможные упреки не позволяют Гуану до конца скинуть маску. Он называет себя чужим именем: Диего де Кальвадо. Когда же Дона Анна уходит, Гуан предстает перед Лепорелло практически без всякой маски:

Я счастлив!

Я петь готов, я рад весь мир обнять.

Тогда вновь возникает мотив возможного суда-ревности со стороны Командора. В результате сцена приглашения статуи к Доне Анне приобретает оттенок открытого поединка. Вынужденный все время рядиться в какие-то личины из-за страха быть осужденным, Дон Гуан готов наконец открыто сразиться со своими гонителями и хулиателями (*мотив турнира*).

Их олицетворением становится Командор. К нему-то Дон Гуан выходит «с поднятым забралом», отодвигая трусливого Лепорелло в сторону, как бы уничтожая тем самым свою последнюю маску. Интересно, что Лепорелло становится не только маской Дона Гуана, но и уподобляется Командору, повторяя его поклоны (комический оттенок у образа загробного мира). Так еще раз закрепляется ассоциация Дона Гуана и Командора (через Лепорелло).

Важно отметить, что в этой сцене с образом загробного мира связано молчание, претворенное в репликах Лепорелло и Дон Гуана в мотив стука («Ай, ай!.. Ай, ай!.. Умру. Статуя... ай!.. О боже!.. Уйдем»).

Отголосками этого молчания оказывается пронизана вся последняя сцена маленькой трагедии – свидание в доме Доны Анны. Сцена построена так, что музыка слов Дона Гуана, преодолев «суд» молодой вдовы, постепенно переходит во все удлиняющиеся паузы. Так Пушкин выражает мысль, что любовь Дона Гуана к Доне Анне особого

свойства. Она столь возвышенна, столь ангельски совершенна, что не выражается не только словом, но даже его музыкой. Она только реет в бесчисленных паузах, как бы одухотворяя слишком земную и грубую «плоть слов». Музыка любви таким образом переходит в неземную музыку молчания, покоя, холода, надмирной гармонии, сродни гармонии моцартовского Requiem.

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.

В этих паузах реет не только чувство неземной любви, впервые, быть может, переживаемое Дон Гуаном. Паузы хранят отголосок молчаливого согласия смерти явиться в лице Командора на любовное свидание. Поэтому в тех же паузах есть отголосок другого смыслового ряда.

Дон Гуан все время прислушивается, не раздадутся ли шаги Командора? И его стук становится тем долгожданным ответом, которого тайно жаждал Дон Гуан. Так в паузах любовного свидания впервые сливаются любовь и смерть в своем неземном, надмирном воплощении. Земная любовь к «ангелу» Доне Анне впервые поднимается над образом «развратного», актерствующего, обольщающего Дона Гуана. Он впервые снял все маски, навязываемые ему обстоятельствами, представ абсолютно счастливым, поющим неземную любовь... И тут же был поражен двойным предательским ударом: и со стороны жизни, и со стороны смерти. Они объединились против нового «гения» любви-музыки.

Это объединение тоже воплощено через интонации заключительного эпизода. Последняя реплика Доны Анны, предваряющая стук Командора, напоминает предательский удар кинжала: «...на, вот он». В результате в ее поцелуе звучит не только молчание-кульминация любовного чувства, но и слышатся отголоски дуэли Карлоса и Гуана, Гуана и Командора... Дона Анна в свете этой ассоциации предстает скрывать соучастницей противников Гуана, их пособницей, призванной ослабить влюбленного противника перед решающей схваткой с Командором.

А тот как будто только и ждал, когда поцелуй кинжалом войдет в сердце Дон Гуана. Стук Командора лишь вторит «стuku» слов Доны Анны. Не случайно ее поцелуй «холодный, мирный». От него веет смертью, которую теперь способна олицетворять и Дона Анна. **Именно со смертью в образе земной женщины встретился Дон Гуан**, и она, поразив противника, сбросила последнюю маску, представ в своем истинном облике – фигуре Командора (еще один отголосок бесовской игры масок из «Бориса Годунова»?).

Столь же решительно поступает и Дон Гуан. Он тоже сбрасывает последнюю маску страха: «Дрожишь ты Дон Гуан. Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу».

Поскольку Командор воплощает не только смерть, но и «суд людской», то последняя схватка с Дон Гуаном приобретает двойной смысл: единоборство-рукопожатие со смертью и с «судом» жизни. Любопытно, что это именно рукопожатие, в котором есть не только оттенок примирения, единства, но и содержится отголосок дуэли (с Командором за Эскуриалом, с Карлосом в комнате Лауры). Отзвук ударов шпаги (турнир из «Скупого рыцаря») опять представлен в коротких, хлестких репликах персонажей:

Статую

Дай руку.

Дон Гуан

Вот она...

Оставь меня, пусти – пусти мне руку...

Но в эти «разящие» (вновь оттенок стука) реплики вновь вплетен мотив музыки. Дон Гуан и на пороге гибели продолжает петь любовь. Последний раз звучащее имя «О Дона Анна!» имеет не только отголосок стука (н-н, д), но и **звучит непобедимой песней любви, преодолевающей смерть и сливающейся с ней...**

Благодаря такой развязке пьесы у нее *возникает глубинный философско-художественный подтекст. Вся она – многократные попытки смерти проникнуть в человеческое существование через самое, казалось бы, земное чувство – любовь.* Обличья возлюбленных – лишь хрупкие личины смерти, которые она готова почти немедленно скинуть. Не случайно у Инезы были «помертвевшие губы», а к Лауре Дон Гуан стремился, почти рассчитывая найти у нее соперника (угроза смерти). Дона Анна встречена на кладбище, а последний крик Дон Гуана может восприниматься как его встреча лицом к лицу со смертью, и лицо у нее – Доны Анны. Ведь крик персонажа звучит почти уже за гранью жизни... Приезд Дона Гуана в Мадрид также может быть объяснен этим смыслом: он едет не столько навстречу любви, сколько в поисках смерти, ее разноликой угрозы. А его распутство – лишь маска, под прикрытием которой он ищет открытого поединка со смертью. Тогда Мадрид, ворота в него обретают значение мира смерти, ее порога, куда стремительно врывается Дон Гуан. *А музыка, окрашивающая любовь, становится той дорогой, что ведет к возвышенным чертогам смерти, столь же молчаливо прекрасной, как истинная любовь...*

Так Пушкину, *создавшему своеобразную маленькую трагедию-«оперу», подобную моцартовой*, удалось, наконец, стереть грань между жизнью и смертью, искусством и реальностью, любовью и загробным миром. *Смерть оказалась способной буквально пронизать жизнь, надев на себя быстро сбрасываемую личину любви, а любовь переместилась в загробный мир, одухотворив его ангельской красотой Доны Анны и смелостью Дон Гуана, сознательно избравшего поединок со смертью...*

В подобном же сплетении-переходе оказались и **жанровые признаки** «Каменного гостя». Это своеобразная пьеса, хранящая в своем драматическом действии признаки оперы (эпиграф, звуко-музыкальные лейтмотивы, их драматургия). «Опера», музыка,

проступающая буквально в каждой реплике, организующая всю динамику событий, прячась за ними как под едва намеченной маской, заставляет умолкнуть привычный суд над Дон Гуаном, отодвинув на второй план привычный облик развратителя, дуэлянта, обманщика (об этих знаках образа есть напоминание в репликах и самого Дон Гуана, и Лепорелло, и Дона Карлоса, и Доны Анны, и Лауры).

Не только у Дон Гуана, но и у всех персонажей есть подобное же «прозаическое начало», принимающее их образы. Так, у образа Лауры появляется оттенок продажной женщины, которая быстро состарится... Командора Дон Гуан сравнивает со стрекозой на булавке. Дону Анну Лепорелло уподобляет всем другим вдовам с их деланной скорбью по мужу.

Все эти «реалистические мотивы» вплетаются в музыкальную ткань пьесы, как лейтмотив стука все время сопровождает интонации пения. Они и вторят один другому, и контрастируют одновременно. Так создается ощущение почти неуловимой границы, где *совмещаются, переходят друг в друга «оперное», драматическое и прозаическое начала* этой маленькой трагедии. А условием их перехода становятся два звуко-музыкальных лейтмотива.

Следует при этом отметить, что *прозаическое все время «стоит на страже» музыкального начала, заставляя его носить «маски» театрального действия.* В этом смысле все сцены, где есть попытка преодолеть «суд» людей, короля, здравого смысла, мести, обретают символический план. **А Каменный гость становится собирательным образом, воплощающим это существование прозаического как бы «за дверью на часах».**

Вся пьеса наполнена его «стуками», напоминающими о тайном, но неотвратимом присутствии прозы жизни (в том числе и подозрения Доны Анны о Гуане). Но в финале, как бы дождавшись своего выхода, прозаическое не позволяет окончательно восторжествовать оперному, музыкальному: Дон Гуан вбегает обратно с амузыкальным криком ужаса. И тогда *музыкальное (оперное) вынуждено «протянуть руку» навстречу прозаическому, сформировав эффект встречи-вражды, вечного единения где-то за пределами реальности...*

Одним из многообразных воплощений такого единения становятся *многочисленные паузы, где стук и музыка сливаются*, переходят друг в друга. Таких пауз множество во всех сценах, не только в финальном объяснении Дона Гуана и Доны Анны. Они (паузы) как бы раздвигают звучащую ткань текста, позволяя проступить сквозь нее некоей угадываемой «драме», где в вечном противоборстве объединились любовь и смерть, слились в надмирном молчании-сверхмузыке...

Чтобы эта невидимая пьеса была сыграна, Дон Гуан был испытан в своих актерских и человеческих способностях стать достойным партнером самой смерти. И когда он доказал свою состоятельность в поцелуе с Доной Анной – одним из воплощений смерти-любви, – только тогда он был перемещен в иной мир, чтобы оплодотворить его силой своей страсти, мужества, напора...

Смерти, чтобы разыграть свою невидимую драму, понадобилась творческая энергия человека, исключительной личности. Но *Дон Гуан не до конца выдержал проверку.* Его последние реплики свидетельствуют о преобладающем страхе. Он как бы хватается за имя Доны Анны, как за соломинку. Он кричит, что «гибнет», что все «кончено». Таким образом, *страх стал последним препятствием для окончательного слияния жизни и смерти, любви и музыки, стука и пения...* Они как бы распались на свои отдельные компоненты в последних репликах Дон Гуана (соединены тире, но контрастны по интонациям).

Смерть, сознательно поставив на Дон Гуана, просчиталась (в «Моцарте и Сальери» она выбирала случайно, без прохождения человеком испытаний в способности обрести дар смерти). Дон Гуан оказался все-таки бессилён осуществить великое единение творческих возможностей любви и смерти, прозы жизни и неземной музыки, подаренной Моцарту. Влечение Дон Гуана к смерти, столь привлекательное для обоих, оказалось ограничено низменным человеческим страхом.

Образы музыки в двух маленьких трагедиях Пушкина выражают его представления о возможностях искусства быть выражением творческих даров смерти. Их явлению в мир препятствует сам человек: его страх, зависть, желание славы, любви... Поэтому смерть вынуждена одевать личины этих человеческих слабостей и влечений, лишь на краткие миги приподнимая эти маски со своего прекрасного и ужасающего лица (музыкальные фрагменты из Моцарта, поцелуй Доны Анны). Но именно в эти краткие мгновения, единившись с извечным влечением человека к ней (сон Моцарта, алкание смерти Дон Гуаном), смерть способна сотворить нечто невыразимо прекрасное, что может быть явлено лишь в образах музыки Моцарта, в певучих паузах Дон Гуана, полных неземной любовью и притяжением к смерти...

Способность Пушкина передать эти потрясающие в своей оригинальности и глубине смыслы динамикой звуковых образов-ассоциаций восхищает и превращает его цикл в некое художественно-философское размышление об извечных устремлениях навстречу друг другу человека и смерти, краткие единения которых способны порождать совершеннейшие творения искусства.