

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## **ОБРАЗ ДОН ЖУАНА В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (Ж.-Б. МОЛЬЕР И А.С. ПУШКИН)**

Выпускная квалификационная работа  
обучающейся по направлению подготовки  
44.03.05 Педагогическое образование,  
профиль Русский язык и литература  
заочной формы обучения, 02031251 группы  
Прозоровой Екатерины Александровны

Научный руководитель  
кандидат филологических наук,  
доцент Жиленков А.И.

БЕЛГОРОД 2018

**Оглавление**

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I.</b> Фольклорные и литературные источники мольеровского образа Дон Жуана.....	16
<b>Глава II.</b> Творческий метод Ж.-Б. Мольера в «Дон Жуане».....	25
§ 1. Классицистический Дон Жуан.....	25
§ 2. Барочный Дон Жуан.....	35
<b>Глава III.</b> Творческий метод А.С. Пушкина в «Каменном госте».....	50
§ 1. Пушкинская новизна трактовки образа Дон Жуана.....	50
§ 2. Романтизм и реализм в «Каменном госте».....	64
<b>Заключение</b> .....	71
<b>Библиографический список литературы</b> .....	79
<b>Приложение</b> .....	84

## Введение

Тема выпускной квалификационной работы – «Образ Дон Жуана в русской и зарубежной литературе (Ж.-Б. Мольер и А.С. Пушкин)» – нацеливает на исследование художественного метода, которым пользовались и создатель французской национальной комедии Мольер, и русский поэтический гений А.С. Пушкин в произведениях о «севильском соблазнителе».

На сегодняшний день насчитывается около трехсот редакций образа Дон Жуана в мировом искусстве: литературе, музыке, живописи. Это вечный образ, привлекающий внимание художников слова на протяжении четырех столетий. Образ этот, безусловно, меняется, насыщается новым содержанием, ибо каждая эпоха вносит свои акценты в данный образ. Интерпретация характера героя зависит от идейно-политических взглядов его создателя, от задач литературной борьбы конкретной эпохи, от направления, которому принадлежал художник слова, от конкретной общественно-социальной обстановки, в которой складывался новый вариант образа Дон Жуана.

Образ Дон Жуана не поддается однозначному определению ни у Мольера, ни у Пушкина; он вырывается из жестких дефиниций, и причина этому – сложность художественного метода при создании ими произведений. Проблема соотношения классицизма и барокко в «Дон Жуане» Мольера, а так же взаимодействия романтизма и реализма в «Каменном госте» Пушкина остается дискуссионной и по сей день.

С проблемой метода связано и то влияние, которое оказала «барочная» разработка мольеровского образа на пушкинскую романтическую версию. Очевидно, что происходило усвоение Пушкиным не столько классицистического опыта, сколько барочного. Возможно, романтизм Пушкина в «Каменном госте» объясняется мольеровским барочным Дон Жуаном.

Таким образом, цель выпускной квалификационной работы сводится к выяснению своеобразия образа Дон Жуана у Мольера и Пушкина, обусловленного специфическим для каждого писателя творческим методом.

Логика исследования определена решением следующих задач:

- рассмотрение концепции драматического искусства в XVII веке;
- выяснение фольклорных и литературных источников мольеровского образа Дон Жуана, чему посвящена первая глава;
- рассмотрение классицистической основы образа, и то, какой след оставило на нем барокко, соответственно, во второй главе;
- показать пушкинское истолкование образа Дон Жуана и пути художественной реализации этого образа в трагедии «Каменный гость»;
- анализ «маленькой трагедии» с позиций метода;
- истолкование образа Дон Жуана и пути его художественной реализации в трагедии «Каменный гость».

Традиция предполагает использование устоявшегося в учебной и академической литературе определения этого образа как классицистического. Но мольеровский «Дон Жуан» настолько необычен, настолько неоднозначен, что для его объяснения возникает настоятельная потребность привлечения иного эстетического опыта, иной художественной модели мира и человека, нежели классицистической.

В XVII веке существовали две эстетические системы – классицизм и барокко. Распространенное мнение в отечественном литературоведении советского периода о том, что в великой драматической трилогии («Гартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп») Мольер отходил от классицистических правил и творил реалистическим методом, можно отнести к штампам не научного, а идеологического толка [Обломиевский: 1987, Бояджиев: 1967, Мультиатули: 1988]. Художественной концепцией, объясняющей существование пьесы Мольера, на наш взгляд, может быть именно барокко.

Для освещения культурной почвы, на которой сформировалась оригинальная поэтика Мольера, необходимо сначала обратиться к рассмотрению классицистической концепции драматического искусства.

Безусловно, Мольер в своем творчестве, в целом, следовал принципам рационалистической эстетики, законам типизации, выработанным классицизмом.

Основной лозунг классицизма XVII – XVIII веков – подражание природе в комедии, где все, по мнению классицистов, подчинено правилам.

Произведение искусства должно быть подобно алгебраической формуле, ибо в основе эстетики классицизма лежит рационализм (от латинского *ratio* – разум). Герои четко делятся на положительных и отрицательных, ясно выражена авторская оценка. Каждый герой – носитель какой-нибудь черты (добродетели или порока), что отражается в «говорящих фамилиях».

Комедии принадлежали к «низким» жанрам, в них допускалось употребление разговорного языка, Буало писал:

Коль вы в комедии прославиться хотите,  
Себе в наставницы природу изберите.  
Поэт, что глубоко познал людей сердца  
И в тайны их проник до самого конца,  
Что понял чудака, и мота, и ленивца,  
И фата глупого, и старого ревнивца,  
Сумеет их для нас на сцене сотворить,  
Заставив действовать, лукавить, говорить.  
Пусть эти образы воскреснут перед нами,  
Пленяя простотой и яркими тонами.

В европейской литературе жанр комедии возник вместе с возрожденным античным театром и первоначально мыслился как прямое противопоставление «варварской» средневековой драматургии. Поэтому наиболее яркое воплощение классицизма получил, прежде всего, в театре.

Гуманисты эпохи Возрождения игнорировали средневековую драму, хотя последняя уже успела накопить некоторый опыт и приспособиться к художественным вкусам народа. Они были первыми теоретиками классицизма (Ю. Скалигер). Видя, не без основания, в античной драме образец художественного совершенства; они рассудочно установили некие непреложные и вечные законы, исходя из тех закономерностей, которые заметили в театре античном.

Классицизм первоначально выступил как теория и практика подражания античному искусству. Изучение и освоение опыта античных мастеров были и необходимы, и благотворны. Без знания традиций античного искусства не могли бы с такой силой проявиться таланты художников Возрождения. Однако учение о подражании античности без учета своеобразия исторических эпох, канонизации античного опыта вели искусство к застою, к авторитарности. Ни в одной стране, кроме Франции, классицизм не дал поэтому сколько-нибудь значительных произведений литературы. Закономерна для классицистических пьес система амплуа. Амплуа – стереотип характера, который переходит из пьесы в пьесу. Например, амплуа классицистической комедии – это идеальная героиня, герой-любовник, второй любовник (неудачник), резонер – герой, почти не принимающий участия в интриге, но высказывающий авторскую оценку происходящего; субретка – веселая горничная, которая, напротив, активно участвует в интриге. Сюжет основан, как правило, на «любовном треугольнике»: героиня – герой-любовник – второй любовник.

В конце классицистической комедии порок всегда наказан, а добродетель торжествует. Принцип трех единств вытекает из требования подражания природе в комедии:

Но забыть нельзя, поэты, о рассудке:

Одно событие, вместившееся в сутки,

В едином месте пусть на сцене протечет;

Лишь в этом случае оно нас увлечет.

Теоретики классицизма видели главное условие достижения правдоподобности действия в комедии не только в выполнении правил трех единств, но и в том, чтобы сатирический тип оставался верен себе до конца [Буало: 1980]. Персонажи комедий классицизма могли раскаиваться в какой-то совершенной или единичной ошибке, но они никогда не отказывались от того, что составляет их характер или мировоззрение. В творчестве комедиографов эпохи классицизма приближение к определенным требованиям и запросам эпохи проявлялось в постепенном отходе от жесткой «классицистической» трактовки характера героя. Комедиографы в комедиях стремились к изображению противоречивых персонажей, не прибегая к гиперболе, не заостряя отрицательные черты героя, а, напротив, наделяя его некоторыми свойствами характера, не имеющими прямого отношения к его амплуа. Точное отражение Мольером современной действительности и персонажей, впитавших в себя черты своего времени, в какой-то мере, предвосхищало некоторые положения эстетической теории Дидро, ставившего целью вывести героя из мира классицистической абстракции на реальную историческую почву.

Комедийное творчество Мольера весьма разнообразно в жанровом отношении. Среди комедий Мольера сформировалось два типа пьес, условно делимых на «комедии положений» и «комедии характеров». Они различаются по содержанию и интриге, характеру комизма, художественной структуре.

Сюжет «комедий положений» напоминал фарсовые сюжеты, которые были основаны на ситуативном комизме. К комедиям этого типа относятся: «Смешные жеманницы» (1659 г.), «Снагарель, или мнимый рогоносец» (1660 г.), «Брак по неволе» (1664 г.), «Лекарь по неволе» (1666 г.), «Проделки Скапена» (1671 г.).

«Комедии характера» посвящены важным общественным задачам, критике сословий. Они написаны стихами, в пяти актах, с соблюдением правил трех единств. Их комизм – это комизм характеров, комизм интеллекту-

альный. К «высоким комедиям» Мольера относятся: «Тартюф» (1664 г.), «Мизантроп» (1666 г.), «Ученые женщины» (1671 г.), «Мещанин во дворянстве» (1670 г.) и другие [Жиленков: 2002, 49-50].

Подобное деление комедий довольно условно, но оно позволяет сделать обобщение в развитии художественной формы, понять логику творчества Мольера. Термин «комедия положений» наиболее удобен для объединения и форм фарсовой комедии, и комедии интриги, и бытовой комедии, так как в основе предполагает единый тип комизма – ситуативный, «положений». Не менее эффективен, по нашему мнению, и термин «комедия характеров», который несет эстетику классицизма, и который способен объединить на основе проблематики, комизма, образа действующего лица ряд видов – «высокую комедию» (историко-культурный термин, данный теорией классицизма), сатирическую комедию, комедию нравов и т.п., конечно, с известными оговорками применительно к конкретному произведению.

Это внимание к жанру комедии в классицизме, вообще, и творчестве Мольера, в частности, вполне оправданно, если исходить из принципа историзма: жанр – это центральная категория эстетики классицизма с Разумом Образцом, Вкусом, Нормой. Именно поэтому большинство как отечественных, так и зарубежных исследователей творчества Мольера сосредоточивают внимание на жанровой проблематике, на эволюции формы – от простейших «ситуативных», фарсовых к сложным, «интеллектуальным», идейно и художественно насыщенным.

Мольер придерживался этого направления. Борясь с сословной ограниченностью классицизма, он критиковал мертвенную стилизованность «высоких» жанров, своим творчеством развивал наиболее прогрессивные устремления драматургического искусства. Результатом этого было то, что в творчестве Мольера классицизм вышел за свои стилевые пределы и, обретя барочные художественные черты, стал связующим звеном между эпохой Возрождения и искусством нового времени.



Гармония между естественным и разумным, которую отыскивали в жизни художники Возрождения, уже потеряли прогрессивный исторический смысл. Поэтизированное изображение действительности в новых социальных условиях становилось ложной идеализацией; борьба за гуманистические идеалы требовала прямого и трезвого взгляда на жизнь, и Мольер выполнил эту историческую миссию искусства.

Теоретический фундамент для нового жанра – высокой комедии – был заложен при создании «Школы жен», в которой торжествовали новые эстетические принципы. Эти воззрения были изложены Мольером также в двух одноактных комедиях – в «Критике «Школы жен» и в «Версальском экс-промте».

Комедия Мольера – философична. Она вызывает смех зрителя, но это «не смех ради смеха», это смех во имя решения нравственных и социальных проблем огромной важности. «Смех часто бывает великим посредником в деле обличения истины от лжи», – писал В. Белинский. Именно таков был смех Мольера. Театр Мольера, в сущности, великая школа, где драматург, смеясь и балагурия, поучает зрителя веселым шутивным языком, ставя перед ним глубочайшие политические проблемы [Белинский: 1988, 233-234].

При всей живости и эмоциональности творчества Мольера интеллектуальность была важнейшей чертой его гения: рационалистический метод определил глубокий и сознательный анализ типических характеров и жизненных конфликтов, способствовал идейной ясности комедий, их общественной целеустремленности, композиционной четкости и завершенности. Исследуя широкие пласты жизни, Мольер, как художник классицистического направления, отбирал только те черты, которые необходимы были ему для изображения определенных типов, и не стремился к полноте жизненной обрисовки и разностороннему изображению характеров. На эту особенность мольеровской типизации указывал Пушкин, когда говорил: «У Мольера Скупой – и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» [Пушкин: 1985, 91]. В комедиях

Мольера жизненные типы получали свое глубокое раскрытие не в сложном многообразии характера, а в их преобладающей, доминантной страсти; они давались не в своем непосредственном бытовом облике, а после предварительного логического отбора типических черт, и поэтому сатирические краски тут были предельно сгущены, идейная тенденция, заключенная в образе, получала наиболее четкое выражение. Именно в результате такого сознательного заострения характеров были созданы Тартюф, Дон Жуан, Гарпагон и другие типы широчайшего социального обобщения и огромной сатирической силы.

Известно, что классицизм, переняв от искусства Возрождения принцип изображения страстей как главной динамической сущности характера, лишил их конкретности. На творчестве Мольера это свойство классицистической поэтики сказалось в наименьшей степени. И если Мольер подчиняется нормам рационалистической эстетики, то это проявляется не в нивелировке житейской конкретности его персонажей, а в традиционном отсечении всего того, что может нарушить строгую определенность сюжета или затуманить основную, единственную тему образа-типа.

Страсти в изображении Мольера никогда не фигурировали на сцене только как психологические черты, индивидуальные свойства данного персонажа; они концентрировали в себе самую сущность природы и выражали в негативной форме воззрение художника на окружающий его жизненный уклад.

Критика, отмечая монолитность и односторонность мольеровских характеров, справедливо говорит о принадлежности большинства произведений драматурга к классицистическому направлению. Но при этом упускается из виду то важнейшее обстоятельство, что рационалистический метод в построении образа и в композиции самой комедии был лишь формой, в которой нашли свое выражение народные представления о социальном зле, представления, обладающие ярко выраженной идейной тенденциозностью, определенностью и беспощадностью народной критики, яркостью и

выразительностью красок площадного театра. Это народное начало получало свое наиболее прямое выражение в бодром, оптимистическом тоне, охватывающем весь ход комедий Мольера, пронизывающем все ее образы, в том числе и сатирические, через которые просвечивала убийственная ирония автора и его гневный сарказм.

Но сатира Мольера никогда не приобретала внешнего характера, не нарушала жизненности поведения персонажей, бывших носителями тех или иных социальных пороков. Эти герои искренне уверены в справедливости своих идей и поступков; они одержимы своими страстями и самозабвенно борются за их осуществление. И чем одержимее они в этой борьбе, тем смешней, так как смех рождается из несоответствия их поведения с низменностью их целей. Заурядные побуждения возводятся в идеал, и это делает самоуверенность мольеровских персонажей мнимой, как бы изнутри самого образа сатирически обличающей пошлости страсти. Когда же, к финалу действия, сатирические персонажи терпят крах, то, сохраняя при этом драматизм своих переживаний, они не вызывают у зрителей никакого сочувствия, ибо понесенное ими наказание воспринимается как возмездие, которое ими вполне заслужено.

На 1664-1670 гг. приходится высший расцвет творчества великого драматурга. Именно в эти годы он создает свои лучшие комедии: «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Скупой», «Мещанин во дворянстве».

Создание «Тартюфа» по не зависящим от автора причинам растянулось на пять лет. Но на все, что писалось в те годы, лег отсвет «Тартюфа». В первую очередь это касается двух высоких комедий, которые вместе с ним составляют своего рода трилогию – величайшее творение Мольера. В феврале 1660-го – «Мизантроп».

«Дон Жуан» написан прозой, что было не принято в жанре высокой комедии. Иногда это объясняют нехваткой времени: Мольер торопился заменить запрещенного «Тартюфа».

Возможно и иное объяснение: высота и величие этой комедии достигаются снижением, пародийным переименованием самых высоких ценностей: любви земной и небесной [Шайтанов: 2001,72].

Отступление Мольера от канонических правил в жанре высокой комедии приводило к совершенно неожиданным результатам, вызывающим и по сей день научные дискуссии.

Разные точки зрения высказывались, например, по вопросу об отношении пушкинского героя к его многочисленным литературным предшественникам. Нестор Котляревский в своей статье считал, что нет никаких указаний на то, что Пушкин знал их: «Разве только комедия Мольера «Le festin de pierre» хранилась со школьных лет в памяти поэта ... Можно предположить, что Пушкин и не догадывался, с какими предшественниками он вступал в состязание». Это утверждение было подвергнуто резкой критике со стороны Б.В. Томашевского, доказавшего, что все наиболее значительные произведения о Дон Жуане, появившиеся в допушкинской мировой литературе, поэт отлично знал [Томашевский: 1952; 553]. Более того, исследователь считает, что само обращение к данной теме вызвано осознанным стремлением Пушкина вступить в соревнование со своими предшественниками (и главным образом с Мольером). Но предположение Б.В. Томашевского о намерении Пушкина соревноваться с Мольером Д. Благой посчитал преувеличенным, заявив, что оно «представляет собой противоположную Котляревскому крайность» [Благой: 1967; 639].

Б.В. Томашевский в своей монографии о А.С. Пушкине 1925 года дал анализ текста, сводку литературных вариантов легенды и те из них, которые А.С. Пушкин мог знать. При этом он указал на литературную «родословную» пушкинского персонажа: комедия Мольера и опера Моцарта. Но Б.В. Томашевский установил, что «Пушкин гораздо более был связан в обрисовке самого характера Дон Жуана», количество образцов которого, «заведомо ему неизвестных, было гораздо больше» («тип этот был выводим

не только под именем Дон Жуана») [Томашевский: 1925; 78]. Исследователь иллюстрирует свою мысль рядом примеров; указанная еще С. Шевыревым параллель сцены Дон Жуана с Доной Анной со сценой между Глостером и леди Анной, вдовой Эдуарда, принца Валлийского («Ричард III» Шекспира); появившаяся во французской переводе в 1829 году новелла Гофмана «Дон Жуан», написанная в форме впечатлений от музыки Моцарта (спасение Дон Жуана здесь в идеальной любви); не имеющий ничего общего с легендой, но хорошо известный Пушкину «Дон Жуан» Байрона. «Изображение Дон Жуана как авантюриста XVIII в. (вроде Казановы или литературного Фоблаза), данное у Байрона, по-видимому, не входило в намерения Пушкина, – продолжает Томашевский, – замысел его был шире и уже. Уже – в том смысле, что черты испанской обстановки не приспособлены именно к XVIII в.; шире – в том отношении, что эта эпоха ничем не подчеркнута и дано широкое поле для читательских предположений, а самый роман Дон Жуана и Доны Анны лишен даже национально-испанского колорита» [Там же; 93].

Мнение Б.В. Томашевского прямо противоположно утверждению В.Г. Белинского о наличии в пьесе именно испанского колорита. Изучение сходных и несходных особенностей сюжета и отдельных ролей у Мольера, с одной стороны, и у Пушкина – с другой, приводит Б.В. Томашевского к выводу, что Пушкину именно пьеса Мольера дала больше материала, чем опера Моцарта.

**Актуальность** работы заключается в сопоставительном анализе классических произведений мировой литературы, объединяемых образом Дон Жуана, в выяснении специфики художественного метода и его эволюции в литературном освоении этого «вечного» образа.

**Объект** исследования – произведения русской и зарубежной литературы, интерпретирующие образ Дон Жуана.

**Предмет** исследования – образ Дон Жуана в творчестве Мольера и А.С. Пушкина.

**Методология** исследования предполагает использование сравнительного и типологического литературоведческих методов.

В современной мольеристике и пушкинистике необходимо отметить ряд работ, актуальных для темы дипломного сочинения. Современное состояние науки отражается и в академической, и в учебной литературе.

В 4-м томе «Истории всемирной литературы», посвященном XVII веку в мировом историко-культурном развитии, помещена статья «Мольер», принадлежащая перу выдающегося ученого Д.Д. Обломиевского. Им даны важнейшие характеристики существенных сторон Мольера-комедиографа, выявлено определяющее влияние эстетики классицизма на Великие комедии Мольера в жанре «комедии характера» [Обломиевский: 1987].

В вопросе о методе Мольера в «Дон Жуане» литературовед отмечает реалистические черты в создании системы образов действующих лиц, способах типизации.

Проблему художественного метода, обусловившего особенности его творческой мастерской, рассмотрел И.О. Шайтанов в своем исследовании «Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете». Творчество Мольера становится звеном, по мысли автора, литературной эволюции, начинающей с жанров, знаменующих собой крушение гуманистической утопии, до произведений, в которых оценивается обновленный характер культуры через один из ключевых образов нового времени [Шайтанов: 2001]. Образ Дон Жуана и пьеса о нем, по мысли ученого, обретают пародийную функцию, что свидетельствует о возможностях метода и жанра в пределах классицистического направления.

Одним из наиболее полных на сегодняшний день исследований творчества Мольера можно считать книгу французского исследователя Жоржа Бордонова «Мольер» [Бордонов: 1983], переведенную на русский язык в 1983 году. Книгу отличает личное отношение ко всему, что связано с прошлым и настоящим мольеровского театра. В оригинале книга имеет подзаголовок: «Мольер – гениальный и обиденный». Это самый

насыщенный фактами и самый аргументированный из современных трудов о Мольере. К книге приложена наиболее подробная хронологическая таблица, список пьес Мольера. Проблема метода «Дон Жуана» решается исследователем в традиционном классицистическом ключе, так же, как и в научном исследовании жизни и творчества Мольера, выполненном в книге И.Д. Гликмана «Мольер: критико-биографический очерк». В ней дана история возникновения комедий и их глубокий анализ в тесной связи с социальными явлениями французской жизни того времени [Гликман: 1966].

Особое место занимают труды выдающегося искусствоведа XX век Г.Н. Бояджиева. Им создан ряд монографий по теме комедий Мольера [Бояджиев: 1967], [Бояджиев: 1971], [Бояджиев: 1966], [Бояджиев: 1965], [Бояджиев: 1981]. Несомненно, актуально для нас воспринимается книга «Исторические пути формирования жанра высокой комедии» [Бояджиев: 1967], в которой рассматривается творческое становление Мольера, прослеживается то, как от грубых фарсов он шел к созданию жанра высокой комедии как высшего проявления классицизма на театральной сцене XVII века. Анализируя «Дон Жуана» [Бояджиев: 1981], Г.Н. Бояджиев подчеркивает сложный, саркастический, характер комического в пьесе и внешне противоречивый, не внутренне цельный характер, в классицистическом понимании этого слова Дон Жуана.

Сочетание историко-генетического и сравнительно-исторического, а также структурного методов [Бройтман: 2001], [Зинченко: 2002] позволяет, как нам кажется, добиться поставленных задач.

Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, Библиографического списка литературы и Приложения, в котором представлены методические рекомендации по изучению образа Дон Жуана в школе.

## Глава I.

### Фольклорные и литературные источники мольеровского образа Дон Жуана

Предыстория образа Дон Жуана уходит в средние века и связана с многочисленными легендами о грешнике, одержимом тягой к чувственным наслаждениям, отдавшем себя во власть порока, наказанном за свое распутство судом божьим и человеческим.

Распространенная сюжетная схема многих легенд: рыцарь склоняет к сожительству беззащитную крестьянку, используя уговоры и угрозы, а потом ее бросает опозоренной и несчастной.

Эта фабула отразилась в знаменитой истории о Робене и Марион, воплощенной в пьесе Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион» (между 1283 и 1286 гг.). Рыцарь Обер, домогающийся прекрасной пастушки Марион, может рассматриваться как дальний предок Дон Жуана.

В числе прапрадедов севильского обольстителя обычно называют Обри Бургундца (Auberi la Bourgoing), Роберта-Дьявола (Robert la Diable). Последний является лицом историческим: герцог нормандский Роберт, живший в XI в., заслужил дурную славу жестокостью на поле брани и необузданным нравом в любовных приключениях. Герой легенд, а также стихотворного романа XIII в., мистерии XIV в. и прозаической повести XV в., Роберт-дьявол в конце жизни раскаялся и искупал свои грехи подвигами благочестия.

Мотив покаяния блудодея получил развитие в литературных версиях Дон Жуана, относящихся к эпохе романтизма. Древнейшее происхождение имеет связанная с Дон Жуаном легенда о каменном госте, статуе, карающей преступника или его каким-то образом изобличающей или же кивком головы дающей ответы на заданные ей вопросы. Так, например, Аристотель в «Поэтике» рассказывает историю о том, как в Аргосе статуя некоего Мития



упала и раздавила виновника смерти этого самого Мития, когда тот смотрел на нее.

Согласно Плутарху, статуя Юноны наклоном головы ответила на мольбу Камилла взять под покровительство богини Рим, разгромленный галлами. По рассказу того же Плутарха, со статуей Фортуны общался Гней Марций Кориолан.

Мотив статуи, наделенной чудотворной силой, получил распространение в драматургии средневековья, особенно в мираклях. Так, у Жана Боделя в «Игре о святом Николае» изваяние святого изобличает воров, ограбивших царскую казну.

В античные и в средние века была известна во многих вариантах легенда о статуе Венеры, не пожелавшей расстаться с кольцом, случайно надетым на ее палец, и предъявившей права не его владельца. (Эту легенду использовал П. Мериме в новелле «Венера Ильская».) Таким образом, символика статуи характеризовалась амбивалентным значением: она могла быть как воплощением небесного правосудия, так и орудием сатаны, наделенным демонической силой. Столь же двойственной была трактовка образа каменного гостя в разных преломлениях истории Дон Жуана.

Прямым прототипом Дон Жуана повелось считать севильского дворянина дон Хуана де Тенорио, жившего в XIV в., – лицо полулегендарное-полуисторическое. Приближенный короля Педро Жестокого (1350-1369), пользовавшийся его покровительством, этот дон Хуан своими любовными похождениями наводил ужас на всю Севилью. На поединке он убил командора дон Гонзаго, защищавшего честь дочери. Однако в скором времени исчез при загадочных обстоятельствах. Ходили слухи, что Тенорио убили монахи-францисканцы, которые затем пустили молву о небесной каре, свершившейся через мертвого командора.

Был и другой прототип будущего Дон Жуана. Это дон Мигель граф де Маньяра, кавалер рыцарского ордена Калатравы, родившийся в 1626 г., т.е. через несколько лет после сочинения пьесы Тирсо де Малины, и умерший в

1676-м, пережив на три года Мольера. Этот запоздалый прототип тем не менее оставил след в литературной судьбе Дон Жуана. История графа де Маньяра такова. Проведя бурную и распутную молодость, он раскаялся, истратил свое огромное состояние на благотворительные дела, после смерти жены постригся в монахи и умер как праведник. Согласно завещанию, его похоронили под плитами входа в часовню основанного им госпиталя, так что любой входящий попирает его гроб ногами. На плитах была высечена эпитафия, сочиненная им самим: «Здесь покоится худший из людей, какой когда-либо жил на свете». В конце XVII в. одним иезуитом было написано житие дон Мигеля, в котором его порочное прошлое объяснялась сделкой с дьяволом. Кем бы ни был на самом деле исторический дон Мигель, он превратился в фигуру столь же мифическую, как и дон Хуан де Тенорио.

В легендах, предварявших литературные явления Дон Жуана, были заданы основные сюжетные обстоятельства, в которых будет существовать и действовать герой.

Место действия чаще всего Испания, Севилья.

Время – эпоха «плаща и шпаги».

Непременные участники: дочь командора и сам командор, убитый Дон Жуаном в предыстории действия или в самом начале.

Что же касается развязки, то она, как правило, оказывалась смертельной для Дон Жуана, хотя далеко не всегда его гибель происходила от «пожатия каменной десницы».

Герой драмы Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» обладает комплексом основных черт, которые так или иначе будут варьироваться во всех последующих Дон Жуанах. Под псевдонимом «Тирсо де Молина» публиковал свои произведения монах Габриэль Тельес. Первое известное нам издание «Севильского обольстителя, или Каменного гостя» появилось, как это было установлено, в Севилье не ранее 1627 и не позднее 1629 года. Сложнее определить время написания. Правы, по-видимому, те исследователи, которые склонны видеть в пьесе создание зрелого мастера и

относить ее не к раннему периоду творчества (1612-1615), а к первой половине 1620-х годов.

Во дворце неаполитанского короля Дон Жуан проводит ночь с герцогиней Исабелой, назвавшись герцогом Октавио; вынужденный бежать из Неаполя, терпит кораблекрушение возле испанского берега и обольщает рыбачку Тисбею, которая, поняв, что она обманута, пытается покончить с собой. В Севилье, узнав, что маркиз де ла Мота собирается отправиться ночью на свидание с доньей Анной, в плаще маркиза проникает в ее покои и, столкнувшись с ее отцом доном Гонсало, убивает старого командора; в деревне Дос Эрманас во время свадьбы уводит Аминту из-под венца, пообещав жениться на ней, и дает клятву, что, если не сдержит слова, пусть Господь его накажет рукой мертвеца. Увидев гробницу командора, Дон Жуан зовет статую отужинать у него дома, статуя навещает его и в свою очередь приглашает к себе. В часовне одетые в траурные одежды слуги угощают его уксусом и желчью. Командор каменной десницей сжимает руку Дон Жуана, и он вместе с гробницей проваливается в преисподнюю.

Дон Жуан – единственный во всей истории мировой культуры мифический герой, не заимствованный театром, а театром порожденный. Он – дитя сцены, человек играющий. Его не случайно называют в драме «галаном» (galan): так звали «героя-любownika» – популярнейшее амплуа в испанском театре XVII в. Но в отличие от комедийных персонажей эпохи Возрождения, герой «Севильского озорника» ведет любовную игру, не ведая любви, во всяком случае, той возвышающей, прекрасной любви, которая торжествовала в искусстве Ренессанса. Искусство барокко, которому близок «Севильский Озорник», раскрывает трагическую двойственность любовного чувства. Так, в творчестве Кальдерона появляются два любовных божества – бог самоотверженной преданности Антерос и бог эгоистического, безжалостного себялюбия Купидон.

Дон Жуан Тирсо де Молины любит лишь свое наслаждение и издевается над чужой любовью. Об этом свидетельствует само заглавие

драмы, неперебиваемое на русский язык. В названии «El burlador de Sevilla» прозвище Дон Жуана «burlador» происходит от слова *burla*, которое в разном контексте означает различные понятия – от шутки до святотатства. Тирсо показывает отнюдь не невинное озорство, а жажду надругаться над тем, что для друга всего дороже, что другие больше всего чтут, – над любовью, браком, дружбой, смертью и самой честью. Дон Жуан гордится тем, что его называют «мастером издевки», и признается, что самое большое удовольствие для не «посмеяться над женщиной и обесчестить ее».

Герой Тирсо, в отличие от многих его отдаленных, особенно романтических потомков, скорее «насмешник» в старом русском значении («Он ведь бабий был да насмешничек»), чем «обольститель». Для него обольщать, преодолевать препятствия – лишний труд. Своей цели он достигает обманом и хитростью, применяя к любви широко распространенную в ренессансной Европе доктрину Никколо Макиавелли. Напомним, что Макиавелли отмечал относительность добродетели и делал ставку на силу, заостряя идеи гуманистического индивидуализма и нередко в сочинениях его современников идею противопоставления личности толпе.

«Дон Жуан – потомок Герострата и предтеча маркиза де Сада. Его поступки – это игра циничного зубоскала, насмешливого пакостника; он счастлив тем, что может принести другим несчастье, но главное для него – осквернить то, перед чем другие преклоняются. Его желание быть отрицательной величиной закономерно, ибо никаких положительных ценностей он знает. Первый последовательный нигилист в мировой культуре внутренне совершенно пуст. Он пользуется целым набором масок: к донье Анне является под видом возлюбленного, Аминту обманывает в образе супруга, перед герцогом и маркизом прикрывается маской верного друга, таковым не являясь: вместо всех этих качеств под масками – пустота» [55].

И вместе с тем в тирсовском герое таятся зародыши различных качеств, которым суждено будет развиваться в дальнейших метаморфозах Дон Жуана. Герой пользуется различными масками, но и сам он часто лишь маска Эроса,

и не он, а Эрос одерживает победы. И Исабела, и донья Анна пускают его в свои покои потому, что эротическое влечение берет в них верх над всеми запретами. Дон Жуан пользуется охватившей всех – от Неаполя до Севильи – жаждой любовных наслаждений. Что же касается простолоудинок – Тисбеи и Аминты, то они попадают в сети Дон Жуана потому, что желают вознестись вверх по общественной лестнице. Тирсовский герой олицетворяет возможность преодоления сексуальных и социальных табу, он паразитирует на мечте о свободе чувств и о социальной свободе. Оттого способен порождать волшебные миражи, вырывающие из тисков реальности, и сам же их грубо разрушает. В том и состоит трагикомическая двойственность игры, которая будет в дальнейшем раскрываться во все новых и новых воплощениях этого образа.

Вскоре после издания пьесы Тирсо де Молины Дон Жуан появляется на итальянской сцене: сначала в обработке Джилиберти (1652), а позднее – Чиконьини (1670). Последний усилил комические элементы, изъял из испанского оригинала все мрачное и нравоучительное. Это обеспечило успех пьесы Чиконьини на народной сцене, где ее продолжали играть вплоть до начала XX века.

История Дон Жуана вошла в репертуар «комедии дель арте»: среди сценариев знаменитой труппы Д. Бьянколелли обнаружен и сюжет о Дон Жуане.

Что же касается самой первой версии (Джилиберти), то она не сохранилась. Однако известно, что именно на ее основе были написаны первые французские пьесы о Дон Жуане – Доримона (поставленная в Лионе в 1658 г.) и Де Вилье (Париж, 1659). Когда Мольер показал своего Дон Жуана, сей герой был уже известен парижской публике.

В свое время, в конце XIX – начале XX века, бурно обсуждалась гипотеза Артура Фаринелли об итальянском происхождении легенды о Дон Жуане. И отклонена она была, видимо, не только потому, что в испанском фольклоре была обнаружена целая россыпь вариаций легенды. Куда важнее

другое. Далеко не случайно в одно время именно в ренессансной Испании с ее авантюрным духом и фанатичной религиозностью, с ее шлейфом средневековых привычек и традиций возникли два ключевых для развития всей европейской культуры мифа: о севильском насмешнике и Рыцаре Печального Образа. Трагическое противостояние и стык двух эпох породили два полярных и одновременно взаимодополняющих образа.

По существу, Тирсо де Молина переосмыслил заложенное в традиции представление о типичном герое в том же ключе, что и Сервантес, обратившийся к персонажам рыцарских романов. Нет нужды специально останавливаться на отличиях героя рыцарского романа от героя легенды, а позиции Сервантеса, в замысел которого входило пародирование эпигонского рыцарского романа и его и его героя, от позиции Тирсо, свободно использующего, подобно другим драматургам Золотого века, богатейший сюжетный фонд для создания драматургической фабулы. Существеннее другое – новое отношение к традиционному герою, во многом сходное у Сервантеса и Тирсо де Молины, писателей, творивших на рубеже двух эпох. «Подобно Дон Кихоту, севильский насмешник предстает перед читателем как личность. Подобно ему, он, — этическая личность (правда, со знаком минус), личность, способная на самостоятельное решение, поступок, бросающая вызов общепринятым этическим нормам. На стыке эпох всегда происходит пересмотр ценностей, системы условностей. Обоих героев роднит отношение к миру условностей» [Банго: 2000, 10]. Дон Кихот не приемлет их и живет наперекор им. Дон Жуан издевается над ними. Двойственность отношения к ним изначально и преодолена быть может, ибо условности условностям рознь. Нет и не было человека, который, подобно им, отвергал бы все, как нет и такого, который бы все принимал. Однако каждый, в зависимости от эпохи, национальности, темперамента, воспитания, приемлет или не приемлет те или иные из них. Вместе с тем Дон Кихот и Дон Жуан столь же отличны один от другого, сколь различны бывают старший и младший братья народных сказок, не переставая при этом быть братьями.

Полярно их отношение к миру и окружающим людям. «Динамическое равновесие в культуре возникает только из сочетания крайнего альтруизма первого и крайнего эгоизма второго. Полярно их отношение к женщине, ключевому элементу донжуанства и донкихотства как культурных явлений» [Там же, 10]. Дон Кихот Сервантеса любит одну-единственную женщину, более того – несуществующую. Дон Хуан Тирсо стремится обладать всеми, не отличая одну от другой.

Таким образом, Мольер воспроизвел с большой точностью основную линию сюжета (историю богохульника и развратника, соблазняющего всех приглянувшихся ему женщин, жестоко расправляющегося со всеми, кто становится на его пути и в конце концов погибающего вследствие чудесного вмешательства статуи убитого им ранее человека).

Таким же простым заимствованием является и заглавие пьесы. Однако вторая часть его требует пояснения. В итальянском сценарии (Каменный гость) командор носил имя Пьетро. В виду созвучия этого имени со словом *pietra* (камень) среди Зрителей возникло бытовое название пьесы: *Convitato di Pietro* (Гость Пьетро). Отсюда, далее, получился Пир у Пьетро, по-французски *Festin de Pierre*. Но так как *Pierre* может означать и имя Пьер (т.е. Пьетро, Петр), и слово камень, *Festin de Pierre* можно понимать по желанию и как Каменный пир, и как Пир у Пьера. Мольер использовал популярное заглавие, предоставляя его понимать, как кто пожелает.

Точно также мы находим у него большую часть типов и ситуаций, встречающихся у Тирсо и его ранних подражателей: традиционного шута или полушута-слугу, возмущающегося порочностью и нечестивостью своего господина, но, тем не менее, до конца покорного ему; благородного и добродетельного отца-героя; спасение Дон Жуана во время кораблекрушения и следующие затем интереснейшие сцены в крестьянской среде, из которой дон Жуан, пресытившись светскими красавицами, избирает свои новые жертвы; глумление его над статуей и т. д. Правда, многие эпизоды Мольер несколько изменил или переставил.

Идейно-композиционное значение этих отклонений, которые раньше большинством критиков считались случайными и не всегда даже удачными, хорошо выяснил G. Michaul (*Les luttes de Moliere*, 1925).

Мольер также создал несколько дополнительных эпизодов, из которых наиболее значительные – сцена с нищим (д. 3-е, явл. 2-е) и сцена с кредитором Дон Жуана, господином Диманшем (д. 4-е, явл. 3-е). Кроме того, изменены имена почти всех персонажей, кроме самого Дон Жуана, в частности – имя его слуги, наиболее неустойчивое во всех версиях легенды (у Тирсо – Каталинон, в других версиях – Пассарино, Бригелла, Филиппин и т.д., у Мольера – Сганарель).



## Глава II.

### Творческий метод Ж.-Б. Мольера в «Дон Жуане»

#### § 1. Классицистический Дон Жуан

В обработку традиционного сюжета Мольер внес новые черты принципиального классицистического характера.

Законы жанра высокой комедии отчетливо проявились уже в «Школе жен», поставленной Мольером еще в 1662 году. Театровед Г.Н. Бояджиев так сформулировал эти законы: во-первых, гуманистическая идея, воплощенная в сатирическом характере комедии; во-вторых, тип как живое лицо и ярко выраженная через него идея автора; в-третьих, органическое развитие сюжета, проистекающее из характеров героев и воспринимаемое как развитие идеи, воплощаемой в самых жизненных событиях; в-четвертых, драматизм в изображении комического характера как основное средство раскрытия жизни героя [Бояджиев: 1967].

Идейное начало комедии «Дон Жуан» выражено отчетливее всего, конечно же, в образе центрального персонажа.

Задача Мольера сводилась к тому, чтобы придать комическому характеру идейную направленность, избежать буффонного пародирования идеи, приема, использованного в раннем творчестве.

Чтобы передать идею через правдивый характер, необходимо было сделать этот характер носителем идеи, но не в ее прямом, а в негативном смысле. Для этого главный персонаж комедии должен был быть показан личностью, исповедующей определенные взгляды и действующей согласно этим взглядам. Характер был создан Мольером жизненно достоверно; он давал объективное представление о порочности общества и. Одновременно, Дон Жуан, в силу осознанности своих поступков, выступал как субъективный сторонник самой идеи социальной развращенности.

Идея была неотрывна от характера, и, вырастая из осознания персонажем своих стремлений и поступков, становилась тем определяющим началом, которое превращало характер в тип, придавало личным чертам героя социальный масштаб.

«Так постепенно складывался новый типологический характер, сохраняющий от принципов эстетики классицизма примат идейного и рационалистически организующего начала над эмпирическим, но нарушающим идеалистическое представление канонического классицизма о дуалистическом разрыве между мыслью и материей и извлекающей самую идею из анализа материальной основы человеческой природы, из чувственного опыта и живого изучения действительности. Монолитность характера создавалась как выражение целостной идеи, а сконцентрированность и единообразие страсти было выражением целенаправленности идеи» [Бояджиев: 1967, 407].

Во всех старых версиях Дон Жуан, будучи человеком знатного происхождения, изображен как общий, «внеклассовый» тип развратника и безбожника; и мораль пьесы всюду носит отвлеченный, религиозно-назидательный характер. Мольеру принадлежит заслуга развития социального содержания образа Дон Жуана, как представителя определенного слоя современного Мольеру общества, жестоко им обличаемого.

Это новое истолкование образа Дон Жуана, составляющее важный этап в его литературной истории, привело Мольера на путь классицистической трактовки сюжета.

Если герой Тирсо де Малина изображен в условно гиперболизированных тонах; у итальянцев это – чистейший гротеск; у Доримона и у Вилье образ Дон Жуана также односторонне шаржирован, то Дон Жуан Мольера – вполне живой человек, разносторонне показанный, рассуждающий, действующий и объясняющийся, как реальные люди той среды, к которой он принадлежит. Конкретность его образа так сильна, что многие критики искали в обществе той эпохи моделей, с которых он был списан. Но, по мнению А. Смирнова, у мольеровского Дон Жуана не было одной определенной

модели: это коллективный портрет целой группы людей, социально-обусловленный тип, продукт «канонического классицизма» [Смирнов: 1995, 480].

Такой же социальной обобщенностью отличаются и другие персонажи комедии: покинутая Дон Жуаном Эльвира, ее брат дон Карлос, группа крестьян, господин Диманш, а главное – Станарель, напоминающий соединением самых разнообразных черт – доброты и расчетливости, хитрости и простодушия, добропорядочности и оппортунизма, живости и трусости – другого знаменитого слугу и бессменного помощника своего господина, Санчо Пансу.

Конечно, тема Дон Жуана связана с темой Тартюфа, и новая пьеса Мольера являлась своеобразным продолжением борьбы, завязавшейся по поводу Тартюфа. Мольер как бы говорил своим врагам: «Вы обвинили мою предыдущую пьесу в имморализме и безбожии? Так посмотрите же на настоящего имморалиста и безбожника, моего Дон Жуана: это почти готовый Тартюф». Религиозно-моральный нигилизм и лицемерное ханжество, по мысли Мольера, – лишь две стороны одного и того же явления. Мы имеем здесь очень тонкий социально-психологический анализ [Смирнов: 1995, 481].

Понятно, почему пьеса Мольера вызвала в лагере святош (а также и в другом, внутренне близком ему лагере «маркизов») такую бурю негодования. Рупором этих групп явился некий Рошмон, опубликовавший, вскоре после постановки Дона Жуана, памфлет, озаглавленный как «Замечания об одной комедии Мольера под названием «Каменный пир». Автор негодует на Мольера за то, что тот «смеется над религией и проповедует вольномыслие (*libertinage*), делая величие божие игрушкой в руках театрального господина и его слуги; атеиста, который глумится над ним, и слуги, еще более безбожного, чем его господин, в заставляющего смеяться других». Его возмущает, что на сцене открыто проповедует свои взгляды безбожник, единственным оппонентом которого выступает глупец (Станарель), верящий больше всего в

«серого монаха», мелющий всякий вздор и, в конце концов, поскользнувшийся, «расквасивший нос» собственным аргументам.

Гром и молния, поражающие Дон Жуана в конце пьесы, – лишь пустая бутафория, впечатление от которой окончательно компрометируется непристойной репликой Сганареля, вместо всяких назидательных размышлений восклицającego: «Мое жалованье! Мое жалованье!»

В заключение, верно угадав мысль Мольера и в бессильной ярости пытаясь обернуть ее против него самого, Рошмон заявляет, что именно сам Мольер – «совершеннейший Тартюф и истинный лицемер».

Со стороны друзей Мольера на это последовало в том же году два ответа (думают, что один из них сочинен самим Мольером, пожелавшим выступить анонимно), очень дельных, но все же звучащих очень неуверенно по сравнению с его отповедями врагам по поводу Урока женам. В аристократических кругах пьеса вызвала сильнейшее возмущение; в частности, очень негодовал принц Конде, незадолго перед тем «обратившийся» и потому усердствовавший больше других. Тщетной оказалась попытка заступиться за Мольера со стороны короля, который будто бы заметил: «Но ведь он (т.е. Дон Жуан у Мольера. – А.С.) в конце концов наказан». Мольер почувствовал, что здесь его дело безнадежно проиграно и отказался от борьбы, чтобы использовать остаток своего кредита у короля для защиты Тартюфа. [Мультатули: 1988].

В 1673 г. Тома Корнель переложил пьесу Мольера в стихи, тщательно устранив все то, что раздражало святош: фразу Дон Жуана о «расквашенном носе» Сганареля, всю сцену с нищим, заключительное восклицание Сганареля: «Мое жалованье!» и т. д. Это произведение было поставлено в 1677 г., с согласия вдовы Мольера, с которой Т. Корнель честно разделил доход, и держалось на французской сцене почти два столетия, до возобновления в 1841 г. подлинного текста Мольера.

Раньше этого, в 1669 г., актер Розимон поставил в театре Маре пьесу в стихах на тот же сюжет под названием Каменный пир, в которой, на ряду с

заимствованиями из Доримона, Вилье, итальянского сценария и собственными измышлениями, использовал кое-что из пьесы Мольера [Мокульский: 1994].

Несмотря на классицистическую ясность замысла пьесы и основных ее образов, в ней все же есть один трудный пункт, приводивший в недоумение многих критиков. Это – исключительная сложность и даже противоречивость образа главного героя. Наряду с чертами явно отрицательными в нем содержатся черты как будто положительные. Дон Жуан храбр, блестящ, изящен, способен на «благородные» поступки (спасение им, с опасностью для собственной жизни, дон Карлоса, д. 3-е, явл. 3-е), остроумен, а иногда даже по-настоящему умен. Наконец, мысли Дон Жуана нередко таковы, что законным может явиться вопрос: не являются ли они частичным выражением мыслей самого Мольера? Не говоря уже о выпаде Дон Жуана против врачей (д. 3-е, явл. 1-е), всецело соответствующем враждебному отношению самого Мольера к схоластической медицине того времени (этой теме посвящены целых три пьесы Мольера: *Лекарь поневоле*, *Любовь-целятельница* и *Мнимый больной*), религиозное вольнодумство Дон Жуана многих заставляет вспомнить о предполагаемом атеизме самого Мольера [Манциус: 1962].

Объяснения, дававшиеся критиками, очень разнообразны. Мольер, писавший эту пьесу наспех, просто не доработал образа дон Жуана (Ж. Леметр); Дон Жуан – сводный портрет человека, взятого в трех его возрастах: молодость, зрелые годы, старость (Фаге); Мольер, не решаясь высказать прямо некоторые свои дерзкие мысли, вложил их «контрабандой» в уста своего отрицательного героя; Дон Жуан – любимый, насквозь положительный (!) образ Мольера (Т. де-Банвиль) и т. д., и т. д. Некоторые советские критики пытались объяснить «положительные» черты в образе дон Жуана своеобразным «объективизмом» Мольера, который, как великий художник, не мог исказить действительность, не мог не ощутить «превосходства дворянской культуры в свою эпоху» [см. статью Б. Кисина «Дон Жуан» в «Литературной энциклопедии», Т. III.].

Точка зрения литературоведа А.А. Смирнова, которая нами вполне разделяется, сводится к тому, что в данном вопросе кроется большое недоразумение, т.к. «привлекательные» черты в характере Дон Жуана (его храбрость, остроумие и т.д.) обрисованы Мольером не как черты «общечеловеческие, а как «достоинства» специфически дворянские [Смирнов: 1995, 483]. Существенно, в каких положениях и в какой форме эти свойства Дон Жуана проявляются.

Дон Жуан храбр тогда, когда надо выручить своего брата-дворянина да Карлоса (д. 3-е, явл. 2-е).

Дон Жуан проявляет «изящество» в том способе, каким он обольщает пи жертвы. Всеми положительными качествами – храбростью, остроумием, изяществом – он лишь утверждает свое дворянское достоинство, направленное на попрание всех «человеческих» моральных законов.

Мольер здесь последователен именно как классицист, утверждает Смирнов; разработка (точнее – переработка) в этом направлении образа Дон Жуана проведена Мольером систематически, что видно при сравнении с источниками Мольера.

Красной нитью проходят две тенденции, тесно между собой связанные: с одной стороны, Мольер всемерно внешне облагораживаем образ Дон Жуана, с другой – он в еще большей степени, чем его предшественники, мощно очерняет его.

В эпизоде с крестьянками у Чиконьини Дон Жуан открыто объясняется им обеим в любви одновременно, затем грубо набрасывается на них, так что они в страхе убегают (такой же грубый насильник в эпизоде с Брунетой и Дон Жуан сценария); он буйно врывается на крестьянскую свадьбу, вызывая переполох.

У Мольера (д. 2-е, явл. 2-е – 7-е) он ведет себя в этих случаях весьма, проявляя подлинное остроумие.

Мольер прибавляет от себя эпизод спасения Дон Жуаном жизни Дон Карлосу (д. 3-е, явл. 2-е – 4-е) и в дальнейшем конфликте Дон Жуана с двумя

братьями уничтожает следующий эпизод, имеющийся у Доримона и у Вилье крайне снижающий образ героя: Дон Жуан силой отнимает у встреченного им пилигрима платье и, передевшись в него, лицемерно ведет благочестивую беседу, затем предательски выхватывает шпагу и убивает пилигрима (Вилье) или заставляет его унижительно вымаливать себе жизнь (Доримон).

Неизмеримо изящнее и достойнее, чем у предшественников Мольера, держит себя Дон Жуан в сценах объяснения с отцом (д. 4-е, явл. 7-е) и с Эльвирой (д. 4-е, явл. 8-е). В первом случае у Доримона, как и у Вилье, Дон Жуан проявляет невероятную разнузданность: он даже бьет своего отца, который перед ним унижается, между тем как у Мольера Дон Жуан все время вежливо молчит и под конец лишь саркастически предлагает: «Сударь, если бы вы присели, вам было бы удобнее говорить».

Во второй случае у Доримона Дон Жуан обзывает свою покинутую возлюбленную сумасшедшей, уверяя, что никогда раньше ее не видел, издевательски сравнивает ее с Лукрецией и т. д., в то время как у Мольера Дон Жуан с Эльвирой подлинно галантен и даже томен под влиянием вновь загоревшегося в нем на мгновение чувства (вызванного скромной одеждой и печальный видом Эльвиры).

Ни у одного из предшественников Мольера Дон Жуан не проявляет в момент смерти такой несокрушимой отваги, как у него. Наконец, все остроумие речей фон Жуана целиком создано классицистически ориентированным на изящное слово Мольером.

И прямо пропорционально этому внешнему облагорожению Дон Жуана происходит усугубление Мольером порочности Дон Жуана. Если во всех источниках Мольера первый подвиг Дон Жуана — вероломство по отношению просто к женщинам из общества, то его герой дебютирует совращением монахини.

Если в других версиях Дон Жуан не считает нужным скрывать от слуги свои мысли и действия, то у Мольера он цинично афиширует их перед Сга-

нарелем и глумится над его совестью, заставляя его участвовать в своих проделках.

В сцене с нищим он проявляет какой-то садизм, стараясь развратить бедняка. Мольер от себя добавляет весь эпизод с лицемерием Дон Жуана (д. 5-е, явл. 1-е – 3-е), чтобы еще более очернить своего героя.

У Доримона и у Вилье Дон Жуан проявляет какие-то поползновения к раскаянию. Дон Жуану Мольера, наоборот, не только чужда мысль о раскаянии, но он даже глумится над нею: «Да, право, – говорит он Сганарелю, – надо будет исправиться... Еще лет двадцать-тридцать так проживем, а потом подумаем о душе» (д. 4-е, явл. 11-е). И особенно глумится он над раскаянием в следующих за этим сценах ханжества.

Любопытна следующая деталь. Эпизод спасения Дон Жуаном брата Эльвиры – добавление Мольера. Дон Карлос выражает дон Жуану свою благодарность: он готов отказаться от совершения мести за свою сестру. Сопоставим с этим другой эпизод – спасение жизни самого Дон Жуана простым крестьянином Пьеро (д. 2-е, явл. 1-е). Мы знаем, как за это отблагодарил его Дон Жуан: он попытался отнять у него невесту. Контраст выразительный и, как нам кажется, не случайный. Не потому ли так обошелся Дон Жуан с Пьеро, что это не дворянин, а жалкий пария? Несомненно; и от этого социальное обличение Дон Жуана звучит еще сильнее.

Приподнимая Дон Жуана в плане его дворянской «доблести», Мольер прямо пропорционально этому снижает его в моральном отношении. Такова мольеровская формула Дон Жуана: «вельможа – скверный человек» (*grand seigneur pechant homme*), оба члена которой практически обуславливают и подкрепляют друг друга.

В «эпизоде с медициной» (д. 3-е, явл. 1-е) вся сцена носит явно интермедийный характер: Дон Жуан попросту глумится над Сганарелем (который решительно во все «верит») и в своем явно шутовском скептицизме доходит даже до того, что «не верит» в действие александрийского листа! Едва ли в форме это – подлинные мысли Мольера.



Остается, однако, одна трудность – отношение Мольера к «безбожию» Дон Жуана. Несомненно, что вольномыслию Дон Жуана Мольер на протяжении всей пьесы ничего не противопоставил, ибо финал ее (и в этом Рошмон вполне прав) носит явно буффонный характер, лишенный какой бы то ни было назидательности; очевидно, что если Мольер сохранил его, то лишь для того, чтобы не ломать в корне канонизованного сюжета, не говоря уже о том, что полное упразднение картины гибели Дон Жуана было бы такой смелостью, какой, несомненно, не потерпели бы ни публика, ни цензура.

Ссылки многих критиков, пытающихся спасти ортодоксию Мольера, на «здравый смысл» Сганареля, якобы торжествующий в споре своем с Дон Жуаном, который, не найдя никаких возражений по существу, отыгрывается шуткой о «расквашенном носе», представляются нам мало убедительными. Этой шутки вполне достаточно: падение Сганареля неизбежно вызывало хохот у зрителей, и Мольер, хорошо знавший свою публику, знал, что делал. Да галиматья Сганареля и не требует опровержения. На его наивный довод: «Не мог же мир сам собою, за одну ночь, появиться, как гриб» – всякий человек XVII века, немного сведущий в натурфилософии той эпохи, мог бы многое ответить. И Сганарель дальше сам отвечает за Дон Жуана, когда, зарпортовавшись, восклицает: «Вот вы, например, разве вы сами собою произошли? Разве не нужно было для этого, чтобы ваша мать забеременела от вашего отца?» Эта ссылка на естественные явления убивает наповал всякую богословскую метафизику.

Без возражения остаются и слова, обращенные Дон Жуаном к нищему в знаменитой сцене (д. 3-е, явл. 2-е), целиком созданной Мольером: «Ты шутишь. У человека, который целый день молится, дела не могут не быть в хорошем положении». Разговор кончается тем, что Дон Жуан (в то время как неустойчивый Сганарель убеждает бедняка «побогохульствовать немножко») бросает бедняку золотой – не «ради бога», именем которого тот просит о подаении, а «из любви к человеку». Момент для Дон Жуана, в глазах зрителей, явно выигрышный, тем более что непосредственно за этим великодуш-

ным жестом Дон Жуан совершает другой великодушный поступок, устремляясь на помощь дон Карлосу.

Высказываясь о религии, Дон Жуан ни разу не говорит ни одной глупости (хотя Мольеру так легко было бы вложить их ему в уста), между тем как единственный оппонент его, Сганарель, говорит в Защиту религии одни только глупости и притом такие, которые Мольеру не могли не быть глубоко противны. В самом начале пьесы (д. 1-е, явл. 1-е), характеризуя Дон Жуана, он называет его «эпикурейской свиньей, настоящим Сарданапалом». Мы знаем, однако, что Гассенди, к школе которого принадлежал Мольер, был последователем Эпикура и что сам Мольер перевел на французский язык поэму Лукреция, ученика Эпикура (О природе вещей), а Сарданапал взят из трактата-га *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce siecle* (1623) иезуита Гараса, злейшего врага философов-либертенов, к кругу которых принадлежал Мольер.

Конечно, Дон Жуан тоже либертен. Но тут нужно провести важное разграничение. Среди французских либертенов, философские воззрения которых колебались между пантеизмом, деизмом и чистым атеизмом, были в то две группировки, различные в классовом отношении: либертены-философы и либертены-аморалисты. К первой, гуманистической, общественно и философски прогрессивной, принадлежали – Гассенди, Бернье, Ламот и др., в том числе и Мольер. Моральная философия этой группы – возвышенно понимаемый эпикуреизм, приближающийся к стоицизму: большая чистота нравов, умеренность, воздержание. Напротив, вторая группа, определенно аристократическая, склонная к атеизму в самой демонстративной его форме (всякого рода «озорные» кощунства), видела в безбожии лишь возможность сбросить с себя всякую узду, чтобы отдаться своим порочным и имморальным влечениям. Представителем этого эгоцентрического и является мольеровский Дон Жуан.

Но обе эти группы объединялись религиозным вольномыслием. Как же был поступить Мольер? Открыто противопоставить либертену-аморалисту

либертена-философа он, понятно, не мог. И ему оставалось лишь провести скрытое различие между ними своей трактовкой проблемы безбожия в пьесе. Мысль Мольера состоит в следующем: доктрина сама по себе хороша, но плохи те люди, которые делают из нее подлое употребление. Иными словами: Дон Жуан высказывает неглупые мысли, но он делает из них мерзкие практические выводы. Получается полная аналогия с моральными свойствами Дон Жуана: проявляемые Дон Жуаном храбрость, остроумие, изящество сами по себе не плохи, но он применяет их на деле в скверных, безнравственных целях.

Противоречие в образе Дон Жуана оказывается мнимым, и остается лишь его большая сложность. Такой же сложностью, несколько выделяющей эту пьесу из всех других произведений Мольера, отличаются и некоторые другие характеры ее, в первую очередь Сганарель.

Эта сложность героя отнюдь не противоречит классицистическим правилам создания максимально обобщенного, социально детерминированного образа, вполне могущего отражать неоднозначную идею. Однако вкупе с другими чертами, которые станут предметом рассмотрения в следующей главе, образ Дон Жуана в комедии Мольера заставляет думать о преодолении комедиографом классицистических норм и выходе в поэтику барокко.

## **§ 2. Барочный Дон Жуан**

Дон Жуан – одна из наиболее значимых реплик Мольера в споре, который вел «великий век» о сущностных категориях человеческого бытия, о добре и зле, о боге и дьяволе, о любви и, разумеется, о том, что является для драматурга-актера предметом профессионального интереса, – об игре и сфере ее господства: социуме, любовных отношениях, фантазмах воображения.

«Дон Жуан» – одна из наиболее барочных пьес великого комедиографа.

Основанием для данного суждения является, во-первых, романский легендарный сюжет, лежащий в её основе; во-вторых, многие структурные нарушения классицистического канона; в третьих, жанровая чересполосица. Все названное говорит о принадлежности мольеровского шедевра к грандиозному культурно-историческому комплексу, определившему лицо XVII века, – к стилю барокко.

Более всего принадлежность пьесы к барокко проявляется в интерпретации вины Дон Жуана. Мольеровская версия истории Дон Жуана была многократно прочитана как «современная история» безбожного развратителя-аристократа, преступившего все земные и небесные законы, снискавшего негодование неба, которое послало надгробную статую для свершения «высшего правосудия».

В Дон Жуане видели либертена, «сильного своим умом, но принадлежащего к ненавистной социальной группе» (Ги Леклер), смелого рационалиста, распутного и злого, носящего маску вольномыслия (Ж. де Бевотт); «грубое животное», скрывающее под пышным оперением разрушительные инстинкты (Ж. Гишарно).

Традицией стало подчеркивание двойственности персонажа, сочетающего в себе рыцарскую доблесть и порок, непринужденную элегантность поведения и примитивность чувствования [Козлова: 1987, 185-186].

Столь же двухмерной представлялась и структура образа; при этом его «вечное», легендарное основание воспринимали лишь полускрытым фундаментом, над которым драматург воздвиг вполне узнаваемое для современников сооружение: портрет вельможи [Бояджиев: 1971, 243]. Вероятно, среди героев «высоких комедий» Мольера Дон Жуан – самый привлекательный. Ему чужда назойливость мизантропа Альцеста, а ханжество, роднящее предприимчивого обольстителя с Тартюфом, у артистичного дворянина выглядит грациознее, чем у тяжеловесного святоши. Радостное жизнелюбие Дон Жуана особого свойства: он словно постиг все

законы бытия и чувствует себя избранником, которому ничего не стоит «взвихрить вокруг себя пространство» [Баженова: 1997, 128], остановить время, сделать врага другом, кредитора – должником, покорить вмиг любую красавицу.

Поведение Дон Жуана может показаться противоречивым: он смеется над женскими чувствами, но почти по-братски расположен к слуге Сганарелю, он безразличен к тому, что о нем говорят «в свете», но бросается на помощь незнакомцу, попавшему в беду. Он дерзок и бесстрашен, но может и удрать от преследователей, переодевшись в костюм крестьянина. Более того, характер Дон Жуана лишен неподвижности, типичной для классической поэтики. Он постепенно раскрывается по мере развития пьесы. Бегло начертанный в монологе Сганареля в начале пьесы, он последовательно обогащается все новыми чертами или оттенками, в зависимости от разных ситуаций, в которые попадает Дон Жуан. Назовем несколько важнейших моментов: беспечное отношение Дон Жуана к смертельной опасности, которой он только что подвергся (д. 2-е, явл. 2-е); великодушный жест в сцене с нищим (д. 3-е, , 2-е); смелая защита Дон Карлоса и рыцарский тон в обращении с ним (д. V, явл. 2-е — 4-е); дворянская «финансовая практика» Дон Жуана в сцене с Диманшем (д. 4-е, явл. 3-е); извращенная чувственность в отношении к Эльвире (д. 4-е, явл. 6-е); философия лицемерия и ханжества (д. 5-е, , 1-е -3-е). Отметим, что все эти моменты, за исключением первого, созданы самим Мольером, не нашедшим ничего подобного в своих источниках.

К этому яркому проявлению барочности можно прибавить еще ряд черт того же порядка: это большая непосредственность в изображении поступков и душевных движений персонажей, свободное обращение со сценой, смешение трагического и комического, изображение крестьян, чуждое стилизации, вплоть до искусного использования народной речи. Ни в своих пьесах, ни до, ни после Дон Жуана, Мольер не проявлял такой барочности. Рисуя своего героя, Мольер как будто не слишком заботится о том, чтобы выставить его

циничным монстром. Проказы Дон Жуана с женами, которые имеет возможность наблюдать зритель, не вызывают акта протеста, тем более негодования, напротив, заставляют дивиться галантной виртуозности любвеобильного сеньора. Вдохновенные речи героя во славу своих побед над женщинами заставляют нас видеть в нем скорее пылкого завоевателя, нежели холодного совратителя.

Между тем кара небесная обрушивается на грешника, чьи вины так узнаваемы и так обидны. По-видимому, неумеренное и безответственное женолюбие Дон Жуана и его кощунственное лицемерие – только часть и следствие преступления, повлекшего за собой столь ужасающее наказание.

Мольеровский Дон Жуан действительно принадлежит своему времени, и вина героя, видимо, не может быть истолкована без учета приоритетных эпохи идей, без анализа множества компонентов, слагающих духовный общества. Дон Жуану присущи психологические черты целой социальной группы. Мольера интересует в Дон Жуане склад его мысли. Дон Жуан рассматривает свои связи с другими людьми с точки зрения человека, привыкшего к воинским подвигам. Он судит обо всем, как пристало «завоевателю». Главное для него – «сразиться» с женщиной, «восторжествовать» над ее сопротивлением, «покорить» ее. Психология Дон Жуана определяется не только его личной судьбой, но и особенностями положения, занимаемого в обществе его сословием. Дон Жуан – нигилист и циник, потому что сословие привыкло к своеволию, аристократическому высокомерию. Он святоша, потому что его сословие связано с церковью, освящающей феодальные устои. Рассказывая о жизненном пути Дон Жуана, о его любовных увлечениях, о его вольнодумстве и возвращении в лоно церкви, Мольер постоянно имеет в виду судьбу дворянства вообще.

Таким образом, внутреннее, психологическое единство образа Дон Жуана получает дополнительное качество: сословно-классовая принадлежность, определяет социальное содержание характера.

Для Мольера характерен перенос внимания с внутреннего мира личности на обстоятельства, определяющие ее судьбу. Мольер близок к другим представителем барокко в том, что он ищет причины поведения человека в нем самом, устанавливает психологические константы. Но эти константы, свойственные человеку вообще, драматург не отделяет от сословно-социальных категорий. В полном соответствии с поэтикой барокко характер персонажа Дон Жуана раскрывается в пьесе извне. Мы смотрим на него то глазами Сганареля, то Эльвиры, то Пьеро. Большую роль играет также и то, что Дон Жуан говорит в общем мало. Предпочитая отмалчиваться в беседах с Эльвирой, с Доном Луисом. Исключение составляет лишь речь Дон Жуана, обращенная в V акте к Сганарелю, речь, обнажающая «глубинную часть» его души.

Конечно, своеобразие художественной системы Мольера нельзя полностью раскрыть, оставаясь только в сфере творческой методики классицизма. Классицистическая художественная манера тесно переплетается у драматурга с элементами барокко. Барочные тенденции угадываются уже в характере обрисовки интеллектуального героя. Как уже ранее говорилось нами, этот герой обращен к внешнему миру. Достоинство человеческого ума для Мольера состоит не только в том, что ум – это основа человеческой воли. Мысль представляется Мольеру ценной лишь в том случае, если ее направленность соответствует поступательному движению самой жизни. Очень хороший пример того, как выростала барочная поэтика, можно обнаружить в ранней комедии Мольера «Школа жен». В «Школе жен» противостоят точки зрения Кризальда и Арнольфа. Арнольф оказывается побежденным потому, что в угоду своим архаическим представлениям о мире искажает объективную истину. Он не допускает, что зависимые от него люди могут иметь собственное мнение, и считает их своего рода неодушевленными вещами. Он пытается подчинить себе чужие души, игнорируя их естественное право на суверенитет. Арнольф полагает, что внутренний мир Агнесы характеризуется только юной простотой и недооценивает силу любви,

которая преобразует все существо девушки. Основу содержания «Школы жен» составляют не только споры – разногласия Арнольфа и Кризальда. Арнольф сталкивается в пьесе и с людьми недалекими. Его соперник Орас – «сумасброд», которого несложно обмануть, себе в жены Арнольф предназначает простушку Агнесу. И все же он терпит поражение от этих людей в силу самой природы вещей. Все мировоззрение основано на традициях, полученных в наследство от предшествующих поколений, и он оказывается неспособным подчинить себе окружающую действительность.

Отмечая своеобразие барочности Мольера, нельзя обойти важную роль в его творчестве персонажей из народа. У Мольера, придающего большое значение социальной характеристике персонажа, особую роль играет образ человека из низов. Мольер не только изображает существующее, но и намечает возможности, пока еще таящиеся в настоящем. Он наделяет человека из народа независимостью суждений, подчеркивает его предприимчивость. В Мольера часто изобретательным оказывается именно слуга, а не господин. Слуга – субъект действия, лицо, руководящее развитием сюжета, тогда Мольер изымает простого человека из сферы комического и делает его, как показывает образ нищего в «Дон Жуане», объектом сочувствия, отмечая при этом его принципиальность, нежелание отказываться от своих суждений. Мольеровский образ человека из народа делает понятным и то предпочтение, которое оказывает драматург старине перед современностью в «Мизантропе» и в «Ученых женщинах» (1672), ибо само по себе это предпочтение как будто никак не вяжется с критическими выпадами писателя против пережитков патриархального прошлого. Мольер предпочитает старину постольку, поскольку она связана с народной культурой и противостоит современной придворной культуре с ее жеманством и фальшью.

С образами слуг в творчество Мольера входят вера в человека, жизнелюбие, оптимизм. Пьесы Мольера, несмотря на изображенные в них уродливые, отталкивающие стороны жизни, являют собой замечательные



образцы жанра комедии, сохраняют исключительную устойчивость атмосферы веселья и радости. Главное в людях из народа – жизнедеятельность. Превращая слуг в основную активную силу своих комедий, Мольер имеет в виду их позитивную роль в настоящем.

Мольер дал сюжету новый поворот, сделав безнравственность Дон Жуана лишь частью его вольнодумства, простирающегося вплоть до безбожия. Именно так в первой же сцене считает и слуга Дон Жуана Сганарель. Слугу играл сам Мольер, хозяина – Лагранж. И тот и другой поражают неоднородностью своих характеров, способностью к неожиданным речам и поступкам [Шайтанов, 72].

Слуга – как будто бы традиционный простака, но он хитроват, плутоват, трусоват и, безусловно, жаден. Пьесы кончается его отчаянным воплем: «Мое жалованье, мое жалованье!» – Эпитафия Дон Жуану, провалившемуся в преисподнюю. Такой исход, впрочем, Сганарель предрек еще в первой сцене. Для простака он вообще очень проницателен. Замечательный комический эффект этого характера порождается тем, что Сганарель здесь все время балансирует на грани своей простоватости, переступая ее. Находясь вблизи необычного господина, Сганарель примеряет к его поступкам ходячие истины, чтобы убедиться, что они не работают. Выбитый из привычной колеи, он пробует проповедовать, рассуждать, искренне сочувствовать очередной жертве Дон Жуана или даже попытаться спасти ее, как в случае с крестьянкой Шарлоттой. Однако с появлением хозяина Сганарель идет на попятную или вовлеченный в спор терпит поражение. Именно так случается, когда пытается со всей непреложностью доказать существование Бога. Ведь должен был кто-то создать и землю, и небо, и человека, который может так замечательно рассуждать:

Сганарель. Разве это не поразительно, что вот я тут стою, а в голове у меня что-то такое думает о сотне всяких вещей сразу и приказывает моему телу все что угодно? Захочу ли я ударить в ладоши, вскинуть руки, поднять

глаза к небу, опустить голову, пошевелить ногами, пойти направо, налево, вперед, назад, повернуться... (Поворачивается и падает.)

Дон Жуан. Вот твое рассуждение и разбило себе же нос (III, 7; пер. А. Федорова).

Диапазон контрастов в характере самого Дон Жуана еще шире. Почитаемый обманщиком, он необычайно прямодушен, что и доказывает сразу же, когда своей последней жене (он женится на каждой покорившей его сердце женщине) донне Эльвире признается, что покинул ее, ибо более не любит. Он верен любви, полагая, что вся ее прелесть – в переменах. Чувство чести не позволит Дон Жуану видеть, как в лесу трое разбойников нападают на одного дворянина. Дворянин окажется Дон Карлосом, братом Эльвиры, разыскивающим именно его, Дон Жуана, чтобы наказать за оскорбление, нанесенное семье. Вызов принят, но поединок не произойдет: когда Дон Карлос явится, чтобы получить удовлетворение, он встретит совершенно иного человека. Дон Жуан стал лицемером и по всем своим счетам предлагает взыскивать с неба [Шайтанов, 73].

Это перевоплощение, от которого выдавший виды Сганарель исполнился не ужаса, а отвращения, – маска. Модный и такой удобный, по словам Дон Жуана, порок: «Роль человека добрых правил – лучшая из ролей, какие можно сыграть. В наше время лицемерие имеет громадные преимущества» (V, 2).

Это превращение делает двусмысленным финал. Кого увлекает в преисподнюю Статуя Командора (некогда убитого на поединке Дон Жуаном) – вольнодумца или лицемера? Кто был наказан? Ведь пятый акт изменил тему, превратив ее в дополнение к «Гартюфу»: как будто представлен механизм того, как и почему овладевают мастерством лицемерия в качестве благопристойного прикрытия любовного порока.

Так же одномерны драматические маски, которые прирастают настолько, что становятся ликом-амплуа актера. С них начинал и Мольер. Но в зрелом творчестве он любит усложнить амплуа вплоть до выхода из

роли, как это происходит со Станарелем в «Дон Жуане». Еще ранее Мольер начал извлекать комический эффект из несовпадения маски и человеческого лица, к которому она примеривается. Так было в «Смешных жеманницах», так будет в «Мещанине во дворянстве» (*Le bourgeois gentilhomme*, 1670), одной из поздних комедий. Маска – дворянин, сущность – мещанин. Маска, несмотря на все усилия, никак не становится лицом.

В цикле высоких комедий Мольер делает это несовпадение основной проблемой. Для этого он берет порок века – лицемерие. В «Тартюфе» оно уже не внешнее, не маска, а страсть – свойство души героя. Дана ли она сразу во всей полноте и окончательно? Нет, мы узнаём ее по мере того, как эта страсть обнаруживает себя, подчиняет себе все жизненное пространство и, как кажется, уверенно приближается к финалу. Здесь нет развития в смысле изменения, эволюции, но оно есть в смысле осуществления, развертывания, характера вовне вплоть до того, что он грозит стать характером всеобщим, всемирным. Именно так будет воспринимать окружающий мир Альцест в «Мизантропе»: все ложное, кажущееся и ничего искреннего, веского.

Отвечая на вопрос быть или казаться в этом мире, герои Мольера не колеблются в выборе. Тартюф и Дон Жуан выбирают казаться, чтобы быть, поймав, что их природным склонностям можно осуществиться лишь под благовидным прикрытием.

В прозаической (в отличие от «Тартюфа» и «Мизантропа») пьесе драматург выстраивает для своего героя удивительно обыденный мир: здесь снуют кредиторы, папаша «читает прописи» отбившемуся от рук отпрыску, тут легковерные простушки восторженно внимают небрежному вранью нарядного господина. Одним словом, реальность никак не обнаруживает в себе потенции «чудесного» и «божественного». Не обнаруживает до поры до времени.

Мольер достигает поразительных результатов в манипулировании читательским (и зрительским) восприятием, не давая возможности «провидеть» сверхестественный исход популярной истории и тем самым

незаметно сводя свою позицию реципиента к точке зрения Дон Жуана, естественно убежденного, что «дважды два – четыре», а «небо» слишком далеко.

Однако статуя командора появляется и делает свое дело. Ей предшествует предупреждающий героя призрак женщины под вуалью. Попранная любовь, оскорбленные небеса выступают рука об руку, являя собою нерасторжимое целое. Ибо Дон Жуан погрешил против таинственности бытия, в которой любовь, одно из величайших таинств, составляет существеннейший аспект человеческой жизни. Варочная модель мира – это образ грандиозного, непознаваемого и

Барочная модель мира – это образ грандиозного, непознаваемого и непредсказуемого целого, полного величественных загадок и опасных сюрпризов, но мира живого и активного в диалоге с человеком.

Гордого, блестящего интеллектуала настигает кара за его духовную ущербность, столь явную человеку эпохи барокко и столь парадоксально, провокационно представленную Мольером.

Сверхъестественные силы определяются в комедии популярным для эпохи эвфемизмом «небо». Однако тема каменного командора, посланного силами ада, не может быть прочитана только как тема небесного правосудия. Оживший истукан, мертвая материя, вызванная к жизни чародейством или небрежным озорством, – традиционная для литературы барокко ситуация вторжения демонических сил в мир людей с целью опустошить души, чтобы уничтожить их и забрать в ад.

Игра Дон Жуана с мертвым командором, нарядной статуей («Ему идет это одеяние римского императора!») – апогей той игры, которую ведет герой на земле и готов вести в мирах иных. Безудержная, ничем не стесняемая игра-глумление пронизывает все земное бытие мольеровского соблазнителя. Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп, и преданий о севильском обольстителе. «Одна ведьма или по крайней мере цыганка предсказала ему, едва он появился на свет: «Ты будешь

обладать всеми женщинами». Другая сказала: «Ты победишь всех мужчин». Третья изрекла: «Твой кошелек всегда будет полон». Однако зависть, столь же всемогущая, омрачила его безоблачные перспективы. Еще одна предсказала: «Остерегайся приглашать мертвецов». А заметив, что Дон Жуана последнее пожелание позабавило, еще одна произнесла: «Остерегись влюбляться!».

Так представляет себе рождение героя Рамиро де Маэсту, испанский писатель, философ и публицист конца XIX – начала XX века. А что известно нам о рождении самого мифа?

Эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для жирования и развития мифа о Насмешнике. Вопреки распространенному мнению, основой для мифа послужила главным образом легенда об оскорблении черепа, а рассказы о распутном дворянине несли лишь вспомогательную функцию. Главный фабульный узел, вне всякого сомнения, – мотив приглашения. В нем оживают древнейшие языческие представления.

По убедительной гипотезе Р. Шульца, легенда о Дон Жуане является ренессансным отголоском «традиции изображения оживающих мстящих статуй, возникшей в результате столкновения эпохи античного язычества и новой христианской религии, то есть эпохи возникновения Книдского мифа. Косные истуканы, принадлежащие к гибнувшей религии, временами, казалось, оживали в первых веках нашей эры, особенно при Юлиане Отступнике, наблюдался рецидив язычества, а с ним как бы оживали и прежние кумиры. В иберийском ответвлении наблюдается то же столкновение двух исторических эпох, что и в Книдском мифе. Ожившая статуя или мертвец приходят из прошлого и мстят тем, кто не почитает память умерших».

Миф о Дон Жуане – миф о возмездии. Возмездии за что? Конечно же, не за обольщение женщин. Он, как умеет, радуется жизни, приемлет жизнь, хотя и нарушает при этом заповеди, что, бесспорно, должно в какой-то мере наказываться. Однако продал душу дьяволу скорее тот, кто не умеет радо-

ваться жизни и миру Божьему. «Благодарю за этот мир, великолепный твой подарок», – сказал поэт, наш современник. Хотя со средневековой точки зрения скорее надо было обращать помыслы к жизни вечной, а не к преходящим земным радостям. И думать о смерти. Дон Жуана ждет кара за надругательство над мертвым.

Легенда о повесе, оскорбившем череп, широко известна по фольклору и средневековым литературам многих стран Европы. В сокровищнице испанского романсеро были обнаружены романсы, имеющие немало точек соприкосновения с пьесой Тирсо де Молины «Севильский оболститель, или Каменный гость», в которой впервые оказались соединенными обе легенды: о распутном дворянине и о святотатце и богохульнике.

В основе западноевропейских легенд, возможных фольклорных литературных источников пьесы Тирсо де Молины, и прежде всего испанских романсов, лежит мотив кощунственного оскорбления черепа, что в большинстве случаев приводит к гибели героя.

Тот же мотив нашел отражение и в былине о поездке Василия Буслаева в Иерусалим и о его смерти.

Череп – образное олицетворение смерти. Пиная его, выказывая к нему полное пренебрежение, герой испанского романа или фольклорного произведения других народов выказывает свое полное пренебрежение к смерти, вступает в конфликт с излюбленной мыслью церковно-назидательной литературы о тленности бытия, о беспомощности человека перед лицом смерти, о необходимости смирения.

Вся легенда о Дон Хуане Тенорио тем самым воспринимается как приглашение к казни. Позднее, впрочем, было использовано другое севильское предание – о Дон Хуане де Маньяре, – которое предлагало герою шанс на спасение, в конце концов им использованный. Это предание о раскаявшемся Дон Жуане, обращение которого, по некоторым версиям, произошло после того, как он попал на собственные похороны. В литературном Дон Жуане, выросшем из легенды, из традиции,

разрабатывается барочный, игровой мотив. Игра – его философия, игра – средство достижения целей, игра – наслаждение властью над теми, кто не причастен к высшей человеческой способности творить воображаемый мир, преобразовывая очевидное в невероятное. Действительно, в какой-то мере Дон Жуан – правоверный член современного Мольеру общества, почитающего игру главным регулятором отношений между людьми, наилучшим украшением жизни, а неразлучную с игрой маску – изысканнейшим украшением, способным к тому же обезопасить ее носителя от социальной агрессии и непознанных сил, бушующих в мироздании. Но это не веселая игра, как, например, у Казановы. Это игра-охота. Лицемерная игра и игра лицемерия. Играет-лицемерит с Дон Карлосом, с отцом, со статуей...» [Цвейг: 1992, 57].

Принимая «правила игры», предложенные ему окружающими, Дон Жуан ведет себя весьма разнообразно. То он упоенно рассуждает о «модном пороке» – лицемерии, тем самым провозглашая себя рядовым участником «человеческой комедии», то бросается на выручку незнакомцу, теснимому в лесу разбойниками, то на миг подыгрывает отцу, феерически лицедействует, разом обольщая двух крестьяночек. Эту сцену зримо описывает Г.Н. Бояджиев в рецензии на спектакль «Дон Жуан» Народного национального театра Франции (постановка 1957 года), в роли героя – актер этого театра Вилар. «С каким профессиональным мастерством и с какой профессиональной же незаинтересованностью он начинает процесс обольщения! Но когда жертва начинает трепетать под его взором, следуют короткие, небрежно произносимые фразы о любви, а затем властное движение и поцелуй – жадный, быстрый, странно похожий на смертельный укус. Но вот проходит возбуждение от новой победы и все опять становится банальным, неинтересным, пошлым. Даже хитрая игра с двумя крестьянками, когда надо уверить каждую из них, что любит он именно ее.

Превосходная, скульптурно выразительная мизансцена: спокойная фигура Дон Жуана в центре и прислонившиеся к нему с двух сторон

крестьянки; его скучающее, иронически любезное лицо и их возбужденные, сияющие юные физиономии. Пусть он повторит любовное признание при сопернице:

– Ну, скажите!

– Ну, говорите!

И в ответ – вялые повороты головы – то к Шарлотте, то к Ма-тюрине; небрежно, на ветер бросаемые слова и странно скучающий, безучастный ко всему взор... Какой разительный контраст простодушного, глуповатого, но жаркого молодого чувства и душевной пустоты! Партнерши Вилара – актрисы Зани Кампан и Кристиан Миниццоли – своим артистическим воодушевлением и точной характеристикой двух крестьянок превосходно передают эту разницу между живым и неживым» [Бояджиев: 32, 151].

Предаваясь изощренному лицедейству, творя игру на разных уровнях ее существования, Дон Жуан агрессивен и безогляден. Его избранничество и впрямь может показаться невозбранимым. Но кому, как не Мольеру, знать об опасной двойственности игры, о ее магической способности пробуждать силы хаоса.

С точки зрения барочной, «Дон Жуан» – это комедия ограниченности человеческого удела, где игра может вознести высоко, но не выше людской участи.

Дон Жуан своим приглашением к игре «оживляет» каменную статую. Та пожатием каменной десницы водворяет закоренелого грешника в ад. По Мольеру, этот ад уготован всякому, кто, кичась своей игровой властью над человеческим сообществом, превысит свои права и возомнит себя равным творцу.

Искусство XVII века постоянно рассуждает об игре, ее покоряющей и убеждающей силе, о ее почти деспотической власти над человеком играющим, о ее природе и тех границах, за которыми игра становится магией, соприкасаясь с inferнальным пространством. В этом смысле игра граничит с грехом. И здесь блестящий мольеровский лицедей и вопрошатель Дон Жуан



может быть прочитан как образ актерства, стремящегося вовлечь в игру живое и мертвое, пересоздать созданное, окликнуть запредельное, встать вровень с творцом [Баженова: 130].

Мольеровский интеллектуал верит в права игры и не верит в смысл бытия, где жизнь, смерть, любовь исполнены высочайшего значения и неподвластны даже самому искусному и дерзостному манипулированию. Наказание, которое настигает Дон Жуана, – это по существу кара за «онтологическую» слепоту, за высокомерие, обернувшееся смертным грехом.

Таким образом, барочными следует признать в пьесе: во-первых, модель мира, а также вторжение в него демонических сил, типичная тема зла; во-вторых, динамизм характера, раскрывающийся по мере развития пьесы; интеллектуализм героя и интерпретация его вины; мотив игры-лицедейства персонажа, лица-маски; определение социального содержания характера его сословной принадлежностью; в-третьих, жанровый эксперимент в преодолении жесткого классицистического канона высокой комедии посредством сплетения трагического и комического, неоднозначностью поведения и образа героя, введением его в мир бытовой, а не бытийный; двойственностью финала пьесы; в-четвертых, использование легендарного средневекового источника сюжета, но не обязательного греко-римского античного; ориентированность на свободную фольклорную интерпретацию вопреки традиционалистской нормативной классицистичности.

### Глава III.

#### Творческий метод А.С. Пушкина в «Каменном госте»

##### § 1. Пушкинская новизна трактовки образа Дон Жуана

«Для кого существует искусство как искусство, в его идеале, в его отвлеченной сущности, для того «Каменный гость» не может не казаться, без всякого сравнения, лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина ...», – писал В.Г. Белинский. Критик восхищался и «дивной гармонией между идеей и формой», и «стихом прозрачным, мягким и упругим, как волна, благозвучным, как музыка», и «кистью широкой, смелой, как будто небрежной», и «антично-благородной простотой стиля», и «роскошными картинами волшебной страны» [Белинский: 1976; 7, 569].

Уже в период создания «Бориса Годунова» поэта прельщает, по его словам, мысль о трагедии без любовной интриги [Пушкин: 1994; 14, 46]. Именно такими пьесами, в которых женские роли вообще отсутствуют, явились обе первые «маленькие трагедии», зато третья вся напоена любовью. Если барон Филипп – мономан скупости, Сальери – зависти, то герой «Каменного гостя» – мономан любовных страстей, стремительно сменяющих друг друга любовных увлечений, которые составляют содержание, цель и смысл его жизни.

В связи с творческими раздумьями над своим «Каменным гостем» Пушкин отмечал, что действительно, Байрон в «Дон Жуане» ничем не воспользовался из традиционного сюжета о жизни и гибели героя, за исключением имени, испанского происхождения, действия, отнесенного к концу XVIII века (то есть почти к его современности); он – просто необыкновенно привлекательный юноша, в которого влюбляются все женщины, встречающиеся на его пути. Наоборот, сам Пушкин строит свою пьесу на основе «предмета» всем известного, общего – в рамках традиционной его разработки. И становится он на такой путь, видимо, не

просто ради преодоления трудности в использовании «бродячего сюжета» о покорителе женских сердец.

Как нами было уже показано во второй главе, в образе классического Дон Жуана наиболее ярко была выражена та «страсть», природа которой столь занимала творческое воображение Пушкина. В то же время и этот образ, и легенда, с ним связанная, сложились в определенных национально-исторических условиях. Вспомним пушкинские слова: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть, – добавляет Пушкин, – образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [Там же; 40]. В большинстве переделок и вариаций легенды о Дон Жуане как классиками, так и романтиками приурочение сюжета и действия к испанской действительности (если оно имело место) носило в значительной степени внешний, условно-декоративный характер. Пушкин – поэт действительности, обладавший способностью к конкретно-историческому мышлению, с глубоким вниманием к «особенной физиономии» каждого народа, – счел необходимым ставший всем известным, общим и, в этом смысле, интернациональным «предмет»-сюжет, образ героя, отнюдь не снимая «общечеловеческого» значения последнего, – сделать намек на породившую их почву.

Вначале поэт назвал своего героя традиционно по-французски утвердившимся именем дон Жуан. Но имеющееся в автографе первоначальное имя героя Пушкин, стремясь приблизить его к испанскому произношению, стал исправлять на «Гуан». Это, в общем, незначительная деталь, как и то, что в «Каменном госте» в реплике Лауры Дон Карлосу есть намек на южный пейзаж:

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?...

Нельзя не согласиться с Б.В. Томашевским, вообще отрицающим наличие в «Каменном госте» черт специфически испанской действительности, утверждающим, что, как и все остальное в пьесе, данное описание состоит из «общих мест» [Томашевский: 1952; 575]. Во всей пьесе нет нарочито подчеркиваемых этнографических или археологических деталей, с чем Б.В. Томашевский связывает свой тезис об отсутствии в «Каменном госте», как и «маленьких трагедиях», исторической и национальной специфики. Нет в пьесе никаких других описаний Испании, Мадрида, юга.

В художественном фокусе каждой из трех «маленьких посвященных» изучению той или иной страсти, естественно, находится образ носителя данной страсти; в «Каменном госте» – образ Дон Гуана. Но, если страсти барона Филиппа и Сальери носили центростремительный характер, уводили их от жизни и людей, в глубь самих себя, в свой одинокий, замкнутый в себе мир, страсть Дон Гуана по самой своей природе центробежна – влечет его к жизни, к людям. Это определило некоторые отличия «Каменного гостя» от первых «маленьких трагедий». В нем четыре сцены, гораздо больше действующих лиц; вследствие этого он значительно превышает их и по объему (542 стиха). Однако поэт сумел вместить в крайне ограниченные пределы колоссальное художественное содержание.

В отличие от «Скупого рыцаря» и от «Моцарта и Сальери», где основным художественным средством раскрытия «диалектики души» героев является монолог, «Каменный гость» построен по другому принципу. Тонкий, отточенный диалог, меткие реплики, удары и контрудары,

постоянный словесный поединок между героями – таков способ выявления характеров в этой пьесе, начиная с первой ее сцены и кончая последней.

Исследователи «Каменного гостя» (Б.В. Томашевский, Б.П. Городецкий, Ш. Корбе) отмечают, что у Пушкина не ясна и предшествующая история Дон Гуана. Пушкин не дает истории жизни своего героя, ничего не говорит о его родителях, его воспитании, хотя уже в первом диалоге между Гуаном и Лепорелло (и каждый последующий) вносит намеки в предысторию героя:

Дон Гуан

Я полечу по улицам знакомым,  
Усы плащом закрыв, а брови шляпой.  
Как думаешь? узнать меня нельзя?

Лепорелло

Да! Дон Гуана мудрено признать!  
Таких, как он, такая бездна!

Дон Гуан

Шутишь?  
Да кто ж меня узнает?

Лепорелло

Первый сторож,  
Гитана или пьяный музыкант,  
Иль свой же брат, нахальный кавалер,  
Со шпагою под мышкой и в плаще ...

Итак, дон Гуан один из многих и в то же время не таков, как другие.

Недаром Лепорелло с отчаянием восклицает:

Испанский гранд, как вор,  
Ждет ночи и луны боится – боже!  
Проклятое житье!..

Традиционный образ Дон Жуана – обольстителя и певца любви дан Пушкиным уже в I сцене (на кладбище) в новом ракурсе. Дон Гуан Пушкина не только певец любви, но и певец родной страны, ее земли, неба, людей:

Что за люди,

Что за земля! А небо?.. точный дым.

А женщины? да я не променяю,

Вот видишь ли, мой глупый Лепорелло,

Последней в Андалузии крестьянки

На первых тамошних красавиц – право ...

В них жизни нет, все куклы восковые;

А наши!

В этой связи воспоминание о бедной Инезе, в которой «мало было ...истинно прекрасного», – штрих, свидетельствующий не о сближении любви и смерти, а о влюбленности поэта в жизнь и о сближении любви и жизни:

Глаза,

Одни глаза. Да взгляд ... такого взгляда

Уж никогда я не встречал ...

«Тут» умирающие полны жизни, «там» живые – «куклы восковые».

Станным тяготением к любви, к жизни мотивировано порывистое желание Дон Гуана немедленно явиться к «жрице любви» – Лауре. Мимолетная встреча у могилы убитого им командора со «странной вдовой», с Доной Анной, непохожей на Лауру, завершает первую сцену пьесы, основная композиция которой – в столкновении двух различных начал. И дальнейшее развитие конфликта построено на строгом параллелизме, на сходстве и на несходстве.

Д.Д. Благой, отметив «изумительную стройность» драмы и «симметричность построения» ее, рассматривал четвертую сцену как «повторение и усиление основного мотива» второй сцены («любобное объяснение, прерываемое стуком в дверь, смерть любовников») [Благой:

1967; 226, 227]. Хотя четвертая сцена в известном смысле повторяет вторую, но стройность композиции изумительна, и суть симметричности этих сцен, повторяемости их мотивов в другом: в неповторимости чувств, в качественно ином содержании сцен, в иной расстановке героев в них.

Движение пьесы, начиная со второй сцены, построено на двойном параллелизме – на сходстве (Дон Гуан – Лаура) и на контрастности характеров (Дон Гуан, Лаура и Дон Карлос; Дон Гуан, Лаура и Дона Анна). В пушкинских обработках легенды о Дон Жуане – Тирсо де Молина, Мольер, Моцарт и т.д. – мы этого не находим.

Вторая сцена – ужин у Лауры – полная противоположность первой. Там – царство смерти: кладбище, монах, гробница командора, его безутешная вдова. Здесь – торжество молодости, красоты, праздник величайшего из наслаждений, доступных человеку, – слитых воедино искусства и любви:

Из наслаждения жизни

Одной любви музыка уступает;

Но и любовь мелодия ...

Здесь – восторженный круг поклонников прекрасного, зачарованных волшебным пением Лауры:

Все

O brava! brava! чудно! бесподобно!

И в центре – она сама, восемнадцатилетняя красавица, живущая всей полнотой настоящего, данной минуты, вольно предающаяся и вдохновению, и страсти, как бы слитая с теплой южной ночью, напитанная всеми ее благоуханиями. Неудивительно, что от мыслей об умершей Инезе Дон Гуана потянуло к мыслям именно о ней (о Лауре).

Следует уточнить, что образ Лауры – творческая фантазия самого Пушкина. И он необходим ему для более полного раскрытия образа героя. Ведь это вторая (первая – Инеза) возлюбленная Дон Гуана, о которой мы узнаем из пьесы. Зла он ей не причинил. Наоборот, скорее всего именно он

помог ей утвердить себя, стать тем, чем она есть. Их близость похожа на свободный союз двух родственных натур. Лаура хорошо узнала Дон Гуана и не изменила своего отношения к нему, когда он ушел от нее к другим.

В то же время для Лауры Дон Гуан вне всякого сравнения, он выше всех остальных мужчин. Лаура оставляет у себя на ночь Дон Карлоса именно потому, что на минуту тот показался ей похожим на Дон Гуана.

Но стоило появиться Дон Гуану, как она тут же «кидается ему на шею».

Образ Дон Карлоса также очень важен поэту для развития характера Дона Гуана. Единственный «угрюмый гость» среди собравшихся на ужин к Лауре поклонников, в самый неподходящий момент начинающий пугать ее призраком неизбежной старости, Дон Карлос полностью контрастен Дон Гуану. Он – олицетворение мрачной средневековой Испании, которой противостоит всем своим обликом и мирозерцанием Дон Гуан. Дон Карлос – представитель именно этой Испании, брат убитого Дон Гуаном командора, один из тех, от чьей мести король хотел укрыть своего любимца. Но сам Дон Гуан несколько не нуждается в такой защите. Услышав, что у Лауры Дон Карлос, он обращаясь к нему, почти весело восклицает:

Вот нечаянная встреча!

Я завтра весь к твоим услугам.

Завтра – потому, что сейчас пришел на любовное свидание к Лауре и было бы невежливо перед дамой отложить его, а что останется у нее именно он, а уйти должен будет Дон Карлос, – это не подлежит для него никакому сомнению:

К ней прямо в дверь – а если кто-нибудь

Уж у нее – прошу в окно прыгнуть ...

Но вдвойне разъяренный и за убитого брата, и нанесенной только что любовной обидой, и куда менее галантный, Дон Карлос требует (несмотря на протесты Лауры) немедленного начала поединка:

Нет!

Теперь – сейчас...



И все разворачивается с калейдоскопической стремительностью. Как и образ Лауры, эта сцена не имеет соответствий ни в легенде о Дон Жуане, ни в ее обработках. Она – полностью пушкинская. Некоторые критики находили ее даже излишней, нарушающей единство действия. На самом деле вторая сцена (поскольку Дон Карлос – брат командора) органически входит в движение основного сюжета. Она выполняет важнейшую драматургическую функцию: после первой сцены, проходящей в разговорах, она придает пьесе острую динамику.

Но основным свойством типического Дон Жуана является, вне сомнения, его способность обольщать женщин. В связи с романом Дон Гуана с Инезой мы узнаем лишь из слов Лепорелло, что победа далась ему нелегко:

Три месяца ухаживали вы  
За ней; насилу-то помог лукавый.

И надо сказать, что это совпадает с представлением о донжуановской репутации, созданной дьяволом. О том, как Дон Гуан добился любви Лауры, мы можем предполагать, воспользовавшись аналогией. В последующих двух сценах с начала до конца, во всех подробностях развернута история очередного романа Дон Гуана с Доной Анной.

Третья сцена открывается кратким (всего двадцать с половиной стихов) монологом Дон Гуана. Но монологическая форма речи не соответствует ни характеру Дон Гуана, ни природе его страсти. И этот небольшой монолог – единственный во всей пьесе, носит не психоаналитический, а информационный характер, вводит в дальнейший ход действия.

После ночи у Лауры Дон Гуан весь во власти нового и особенно острого любовного увлечения. Несмотря на то, что с убийством Дон Карлоса положение его становится куда более опасным, он не отказывается от намерения «познакомиться» с Доной Анной. Ради этого он отваживается на еще более рискованный шаг: кощунственно надевает на себя личину монаха. Об этом-то беспечно и повествует он в своем монологическом введении в третью сцену:

Все к лучшему: нечаянно убив  
 Дон Карлоса, отшельником смиренным  
 Я скрылся здесь – и вижу каждый день  
 Мою прелестную вдову ...

Размышления Дон Гуана наедине с собой скоро прерываются появлением Доны Анны. Все дальнейшее – и в этой и в следующей сцене – ведется в острых и живых диалогах. Они необыкновенно ярко показывают все перипетии обольщающей любовной игры, которую с таким умением истинным искусством ведет Дон Гуан.

Сцена у памятника командора завязывает новый конфликт, теперь уже между миром Дон Гуана и другим миром, воплощенным в Доне Анне. «Нахальный кавалер», приняв облик «смиренного отшельника», собирается теперь «без предуготовления стать импровизатором любовной песни», и он становится им:

Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!  
 Я не достоин участи такой.  
 Я не дерзну порочными устами  
 Мольбу святую вашу повторять –  
 Я только издали с благоговеньем  
 Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,  
 Вы черные власы на мрамор бледный  
 Рассыплете ...

В ходе диалога, в ответ на вопрос: «И любите давно уж вы меня?» – Дон Гуан произносит знаменательные слова:

Давно или недавно, сам не знаю,  
 Но с той поры лишь только знаю цену  
 Мгновенной жизни, только с той поры  
 И понял я, что значит слово счастье ...

В.Г. Белинский, цитируя эти строки, спрашивал: «Что это – язык коварной лести или голос сердца? Мы думаем и то и другое вместе. Отличие

людей такого рода, как Хуан, в том и состоит, что они умеют быть искренно страстными в самой лжи и непритворно холодными в самой страсти, когда это нужно» [Белинский: 1976; 7, 573].

В.Г. Белинский прозорливо увидел в Дон Гуане традиционный образ развратника и коварного лицемера, такого же, как и мольеровский герой.

Победа Дон Гуана в III сцене – начало новой коллизии, нового его «поединка» (IV сцена – в комнате Доны Анны). Сцена объяснения Дон Гуана с Доной Анной – это последний, решающий поединок между дерзостью и кротостью, между бунтом и смирением, между безграничной верой в свою правду, в свою «звезду» и ограниченностью своих сил. И он раскрывается теперь в новом сложном параллелизме психологического рисунка.

Несколько реплик выявляют душевное состояние «бедной вдовы» («Слезы с улыбкою мешаю, как апрель») и краткую предысторию ее жизни ... («... мать моя велела мне дать руку Дон Альвару, мы были бедны, Дон Альвар богат»), предшествуют напряженному диалогу, находят отзыв в сердце другого.

Дон Гуан сначала импровизирует новую притворную любовную песнь:

.. .Наслаждаюсь молча,

Глубоко мыслью быть наедине с прелестной Доной Анной...

...Если б

Я прежде вас узнал, с каким восторгом

Мой сан, мои богатства, все бы отдал,

Все за единый благосклонный взгляд ...

Затем – в ответ на требование сказать, в чем его, Дон Гуана, вина, – увертливые отговорки «Нет!», «Нет, никогда!», «Нет! Ни за что!», завершающиеся дерзким срыванием маски с лица: «Я не Диего, я Гуан», И наконец, проникнутая тонкой ложью новая песнь-исповедь:

Не правда ли, он был описан вам

Злодеем, извергом. – О Дона Анна, –

Молва, быть может, не совсем неправа,

На совести усталой много зла,

Быть может, тяготеет..,

завершающаяся коварным заявлением, на этот раз не вызывающим уже никакой сомнения в лживости Дон Гуана:

Когда б я вас обманывать хотел,

Признался ль я, сказал ли я то имя,

Которого не можете вы слышать?

Где ж видна тут обдуманность, коварство?

Дона Анна пытается найти опору в борьбе с искусителем в морали:

Диего, перестаньте: я грешу,

Вас слушая, – мне вас любить нельзя,

Вдова должна и гробу быть верна ...

И в то же время робкая надежда на возможность законности связи:

Вы узами не связаны святыми

Ни с кем. – Не правда ль?..

Затем – настойчивые требования: «... отвечайте ... Я требую», а в ответ на вопрос: «Что, если б Дон Гуана вы встретили?» – твердое и решительное заявление: «Тогда бы я злодею кинжал вонзила в сердце». И наконец – смятение, обморок, возглас: «Ах, если б вас могла я ненавидеть?» – отчаяние от понимания своей слабости перед дьявольским напором:

О Дон Гуан, как сердцем я слаба.

Дон Гуан – на пути к достижению окончательной победы над Доной Анной. Любовная игра продолжается в стремлении ускорить развязку, Дон Гуан нарочито придает ей особенную остроту. При первом объяснении на кладбище, сбрасывая с себя маску монаха, Дон Гуан пленяет Дону Анну страстным потоком любовных речей.

Теперь он покоряет ее острейшей «игрой на нервах», сменой намеренно вызываемых им переживаний. Он возбуждает и разжигает ее женское любопытство «ужасною, убийственной тайной», о которой она не знает, а затем сбрасывает с себя маску влюбленного кавалера, чтобы «изумить» Дону

Анну самым невероятным признанием. Напомнив Доне Анне о долге мстить за убитого мужа, с непостижимой дерзостью объявляет, что он-то и есть столь ненавистный ей «по долгу чести» злодей. И тут же выражая готовность немедленно умереть от ее руки, окончательно и бесповоротно сламывает ее внутреннее сопротивление, «переключает» ее ненависть в вожделение. То, что весь этот последний эпизод – со стороны Дон Гуана заранее подготовленный решающий ход в острейшей игре, которую он затеял, видно из предшествующей (и, надо прямо сказать, довольно циничной) реплики его «про себя»: «Идет к развязке дело!». Для полноты победы над Доной Анной Дон Гуану надо вызвать в ней такое сильное чувство, чтобы она не думала, что ее избранник – некий Дон Диего де Кальвадо а знала, что отдается убийце своего мужа.

А.С. Пушкин разработал традиционный образ по-своему и с глубоким проникновением во внутренний мир героя, но в одной тональности с Мольером. Напомним, что и Мольер в своей комедии (продолжая и развивая традицию Тирсо де Молина) дал образ Дон Жуана в резко сатирическом освещении, как безбожного развратника-аристократа.

У Мольера приходу статуи предшествует отказ Дон Жуана в ответ на уговоры Дон Карлоса («... услышать, как вы теперь перед всеми назовете мою сестру своей женой»), появление призрака, его исчезновение после того, как Дон Жуан пытался пронзить его шпагой («Я хочу попробовать ...тело это или дух»). Является статуя. Она обличает, угрожает: «Дон Жуан, кто закоснел в грехе, того ожидает страшная смерть, кто отверг небесное милосердие, над тем разразятся громы небесные... » Дон Жуан в ужасе: «О, небо, что со мной? Меня сжигает незримый пламень. Я больше не в силах терпеть. Все мое тело, как пылающий костер. Ах!..» Сильный удар грома. Яркие молнии падают на Дон Жуана. Земля разверзается и поглощает его, а из того места, куда он исчез, вырываются языки пламени [Мольер: 1954; 244-248].

Финал в произведении Мольера является закономерным завершением хода действия пьесы, средством раскрытия образа главного героя. Дон Жуан

Мольера – приспособившийся к «порокам своего времени» развратник, обманщик и лицемер.

В трагедии Пушкина образ главного героя предстает иным в финале пьесы.

Финал «Каменного гостя» – традиционный, но, естественно, вносит новые штрихи и создает новый смысл.

После мирного поцелуя («в залог прощенья») раздается стук.

Дона Анна

Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан

Дон Гуан

Прощай же, до свиданья, друг мой милый.

(Уходит и вбегает опять)

А!..

Дона Анна

Что с тобой? А!..

(Входит статуя командора

Дона Анна падает)

Статуя

Я на зов явился.

Дон Гуан

О боже! Дона Анна!

Статуя

Брось ее,

Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Дон Гуан

Я? нет. Я звал тебя и рад, я то вижу.

Статуя

Дай руку.

Дон Гуан

Вот она ... о, тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня, пусти-пусти мне руку ...

Я гибну – кончено – о Дона Анна!

(Проваливаются.)

То обстоятельство, что Дон Гуан Пушкина «умирает с мыслью о Доне Анне, с мыслью о той, кто заставил его в первый раз склонить дрожащие колена перед добродетелью», вносит в его образ штрих, несвойственный ни одному из прежних Дон Жуанов. Этот штрих оказывается логически закономерным и оправданным в новом сюжете, созданном Пушкиным все таки на основе традиции.

В самом деле, как ни различны повороты в ходе действия, как ни различны и образы Дон Жуана у Мольера и Пушкина, но сюжетная основа их пьес – одна: распутники, наставляемые слугами и преследуемые оскорбленными, доведенными до отчаяния жертвами, наказаны. Эта сюжетная основа пьес Мольера и Пушкина, как и «мораль» их пьес, восходит к первоисточникам – к легенде о Дон Жуане и к «Севильскому озорнику» Тирсо де Молина, в пьесе которого неоднократно слышим настойчиво повторяющееся назидание: «Таково решение Бога: кто так сделал, так и платит».

Дон Гуан Пушкина родственен герою Мольера, ибо так же дан в движении, в развитии, хотя и освещен иным светом потому, что «Дона Анна является не дочерью командора, а его вдовой» и Дон Гуан «знакомится с нею после, а не до убийства командора», еще и потому, что в отличие от своего предшественника Пушкин не вывел на сцене и даже не назвал ни одной жертвы, погубленной ветреным любовником и преследующей его.

Все же еще раз важно подчеркнуть, что «Каменный гость» Пушкина совпадает в целом ряду сценических положений именно с пьесой Мольера.

Сохранив традиционную развязку, Пушкин, таким образом, принял и основу легенды и разделил ее мораль. Гибель Дон Жуанов-развратников по ходу сюжета воспринимается как заслуженно законное возмездие.

В исследованиях, посвященных «Каменному гостю», на наш взгляд, правомерно подчеркивается в качестве трагической вины Дон Гуана, приведшей его к гибели, и факт приглашения статуи. В этом приглашении – азарт зарвавшегося игрока, который составляет ядро характера героя, является двигательной пружиной всех его поступков. Дон Гуан непрерывно ведет любовную игру на грани жизни и смерти, игру, в которой он губит многих, да и сам он не раз безответственно ставил на карту собственную жизнь.

Еще Белинский считал, что «фантастическое основание поэмы на вмешательстве статуи производит неприятный эффект ... но, – добавлял критик, – Пушкин был связан преданием, неразрывного с образом Дона Хуана. Делать было нечего» [Белинский: 1976; 7, 575].

В своем отношении к Дон Гуану и его любовным похождениям поэт абсолютно чужд нарочитого морализирования. В своем беспечном и бездумном эгоизме Дон Гуан действительно совершает, пусть сам того не сознавая, тягчайшее нравственное преступление.

## **§ 2. Романтизм и реализм в «Каменном госте»**

Романтическое изображение сильной страсти, данное в «Каменном госте», связывает пьесу с южными поэмами Пушкина. Как мы уже установили, пушкинский Дон Гуан – «поэт любви», «импровизатор любовной песни», увлекающийся каждый раз самозабвенно и искренне, хотя и постоянно меняющий предметы своих увлечений. Поэтичность его образа подчеркнута тем, что он умеет чувствовать истинно прекрасное в женщине и даже пишет стихи: Лаура рассказывает, что слова исполненной ею песни «сочинил когда-то» ее «верный друг» и «ветреный любовник» Дон Гуан. И так как в «Каменном госте» нарисована форма любви, здесь, естественно, снова возникает столь характерная для южных поэм романтическая любовная фразеология (см. слова Дон Гуана: «жертва страсти



безнадежной», «дерзостные надежды», «сладкий миг свиданья» и т.п.). Но важнее всего, что любовь Дон Гуана к Доне Анне приобретает романтико-героический характер, когда Дон Гуан заявляет, что готов умереть ради этой любви. Романтическая основа характера Дон Гуана окончательно проясняется при появлении статуи командора. Здесь выступает не «страх познавший Дон Жуан», а, наоборот, как не знающий страха романтический герой. Он не боится вызванной им самим статуи и в финальные минуты жизни называет имя последней им обманутой женщины, то есть, каким он был, таким и в ад сошел...

Романтическая сторона натуры Дон Гуана проявляется и в возвышенности его признаний в форме небольших монологов, обращенных к Доне Анне. Они построены по принципу эмоционального нарастания; в них возникает «непрерывная» интонация, создающая впечатление предельной взволнованности:

Я замолчу; лишь не гоните прочь  
 Того, кому ваш вид одна отрада.  
 Я не питаю дерзостных надежд,  
 Я ничего не требую, но видеть  
 Вас должен я, когда уже на жизнь  
 Я осужден.

И вместе с тем, по верному определению Б.В. Томашевского, «бессознательные и безотчетные порывы» соединяются у Дон Гуана с «сознательной рассчитанностью поступков» [Томашевский: 1952; 102].

Дон Гуан – не только романтический персонаж, но и «профессиональный» обольститель. Это сказывается даже в его отношении к Доне Анне, особенно тогда, когда он, видя признаки ее взаимности, бросает «про себя» реплику: «Идет к развязке дело!» Здесь вступает в силу психологический реализм Пушкина. В «маленькой трагедии» нарисованы очень тонкие оттенки психологии расчетливого, а часто и циничного обольстителя. При этом естественно вступает и совсем другая просторечная

языковая стихия. Дон Гуан там же, где он называет себя «импровизатором любовной песни», так рассуждает о новой встрече с Доной Анной:

До сих пор

Чинились мы друг с другом; но сегодня

Пушуся в разговоры с ней; пора.

С чего начну? «Осмелюсь» ... или нет:

«Сеньора» ...ба! что в голову придет,

То и скажу без предуготовленья...

Дон Гуан вспоминает о своей умершей возлюбленной Инезе:

Странную приятность

Я находил в ее печальном взоре

И помертвелых губах. Это странно.

Здесь «странное» чувство Дон Гуана во многом похоже на «неведомое чувство» скупого рыцаря, открывающего свои сундуки и вспоминающего о том, что «есть люди, в убийстве находящие приятность».

Встает вопрос: дает ли Пушкин в «Каменном госте» этическую оценку страстей и поведения Дон Гуана? По нашему мнению, она дается и она нелицеприятна. Дон Гуан выше всего ставит земные радости низшей психики и утверждает себя в них. Но, как правильно заметил Г.П. Макогоненко, в «эту же эпоху обозначились теневые стороны процесса роста личности» [Макогоненко: 1974; 224]. Дон Гуан попирает все законы человеческой морали. Убив Дон Карлоса, он «при мертвом» предается любви с Лаурой. И хотя он с грустью вспоминает об Инезе и даже жалеет о том, что не успел защитить ее от мужа, «сурового негодяя», его, по словам Лепорелло, «недолго» тревожат «покойницы». В его похождениях всё аморально: убийства на поединках и прелюбодеяния, при этом он не испытывает мучений совести, хотя в нем есть сознание греха, и нравственная оценка поведения иногда появляется в его монологах. Так, объясняясь в любви Доне Анне, он признается:

Молва, быть может, не совсем неправа,

На совести усталой много зла,  
 Быть может, тяготее.

«Усталая совесть» – гениальный образ. Но мотив раскаяния не получающий серьезного развития. Гибель Дон Гуана связана с внутренним развитием любовных переживаний героя. Эта гибель, по нашему мнению, морально обоснована, так же, как, например, финальный проигрыш Германна, выжигающего в себе всё человеческое ради богатства. Но, как уже отмечалось, этическая оценка в «Каменном госте» не прямолинейно декларативная, а художественно опосредована. Гораздо более интересен яркий национальный колорит «Каменного гостя».

С точки зрения национального колорита, самой романтической, «Каменный гость» является, конечно, – «маленькой трагедией». Испания была для Пушкина (и не только для него!) страной пленительной, романтической южной природы, страной людей, живущих в атмосфере сильных страстей и удивительных приключений. В послании «К вельможе», написанном, как и «маленькие трагедии», в 1830 году, Пушкин писал:

О неге той страны, где небо вечно ясно,  
 Где жизнь ленивая проходит сладострастно,  
 Как пылкий отрока восторгов полный сон,  
 Где жены вечером выходят на балкон,  
 Глядят и, не страшась ревнивого испанца,  
 С улыбкой слушают и манят иностранца.

А далее Пушкин рисовал в этом послании интриги в Севилье, где «жены... умеют с любовью набожность умильно сочетать» (это совсем близко к психологической характеристике Доны Анны в «Каменном госте»).

В «Каменном госте» Пушкина одна за другой разворачиваются и сменяются «необыкновенные», исключительные сюжетные ситуации. Этого нет ни в «Скупом рыцаре», ни в «Моцарте и Сальери». Дон Гуан еще до начала действия убивает командора; в самом ходе действия он убивает и Дон Карлоса. При этом действие третьей сцены происходит на кладбище, а в

первой сцене Лепорелло рассказывает, что Дон Гуан встречался с Инезой в «Антоньеве монастыре». В эту романтику сюжетных ситуаций включена и романтическая фантастика: статуя командора дважды «кивает» в ответ на приглашение, а в конце пьесы входит в комнату Доны Анны и затем проваливается вместе с Дон Гуаном.

В связи с этой романтической яркостью обстановки и напряженностью сюжетных положений усложняется структура пьесы. «Каменный гость» по своему строению гораздо более сложен и многопланов, чем «Скупой рыцарь» или «Моцарт и Сальери», где все сосредоточено вокруг переживаний главного героя. В «Каменном госте» больше действующих лиц, чем в других «маленьких трагедиях»: это самая «населенная» [Устюжанин: 1974; 69] из них, причем превосходно выписаны два женских характера, имеющих самостоятельный психологический интерес, – Лауры и Доны Анны.

Однако в «Каменном госте» ясно проявляется и реализм Пушкина. Он выражается не только в тончайших психологических нюансах переживаний героев (вспомним почтение Лепорелло, выказываемое им статуе командора, и его страх перед ней), но и в верной передаче духа эпохи позднего средневековья, когда появлялись «своевольные» герои типа Дон Гуана и были еще живы старинные обычаи и предрассудки. Сама фантастика пьесы, связанная со статуей командора, очень органично вписывается в нравы, представления и суеверия того исторического периода.

Эпоха средневековья, полная великолепия и грубости, как и в «Скупом рыцаре», характеризуется в «Каменном госте» средствами языка. Наряду с возвышенными тирадами типа «О, пусть умру сейчас у ваших ног, // Пусть бедный прах мой здесь же похоронят», у Дон Гуана в разговоре с Лепорелло, решающимся пригласить статую, возникают «просторечные» слова: «Трус! вот я тебя!..» А Дон Карлос, раздосадованный воспоминаниями Лауры о Дон Гуане, убившем его брата, восклицает: «Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец, // А ты, ты дура!». Более того, в «Каменном госте» есть элементы

социального реализма. Здесь показаны отношения «барина» Дон Гуана и его слуги Лепорелло, жалующегося на «проклятое житьё» со своим беспутным господином, и отношения Дон Гуана с певицей Лаурой (очевидно, вышедшей из народной среды), совсем непохожие на его возвышенные отношения с Доной Анной – женщиной «из общества» (кстати, для Лауры весьма характерно просторечие: она говорит Дон Гуану, после того, как он убивает Дон Карлоса: «повеса, дьявол», «гляди, проклятый, ты прямо в сердце ткнул – небось, не мимо»).

Реалистические мотивы можно найти и в обрисовке Доны Анны. Мы узнаем, что она не «выбирала» и не любила командора, который «мал был и тщедушен». Однако, исполняя волю матери, Дона Анна по материальным соображениям должна была выйти за него замуж. Она признается Дон Гуану:

... мать моя

Велела мне дать руку Дон Альвару,  
Мы были бедны, Дон Альвар богат.

Это очень близко к словам Татьяны, обращенным к Онегину в VIII главе романа, законченной в том же 1830 году, в ту же Болдинскую осень, когда создавался «Каменный гость»:

Меня с слезами заклиний  
Молила мать; для бедной Тани  
Все были жребии равны... Я вышла замуж.

Не любившая командора Дона Анна в той же сцене говорит, что «вдова должна и гробу быть верна»; это снова обнажает реальные семейные отношения эпохи феодализма.

Романтика и реализм переплетаются в «словесном пейзаже» «Каменного гостя». Во второй сцене Лаура описывает Дон Карлосу чудесную ночь. Эта очень конкретная и зримая картина испанской ночи романтична в своей «исключительности» и яркости. Но в основном она реалистична. В ней сказывается не только поразительная способность Пушкина «переселяться» в любую национальную обстановку, но и его не

менее удивительное умение постигать психологию людей разных наций. Рисуя словом пленительную романтическую испанскую ночь, Пушкин-реалист стремился правдиво передать не собственное мироощущение, а переживания своей героини.

## Заключение

«Бессмертие мировых образов в том, что они одновременно вызывают симпатию и внутренний протест. Вечные загадки человеческой природы, тайна человеческого предназначения – и попытки разгадать их сквозь призму этих не поддающихся однозначной оценке образов: Дон Жуан пытается выработать свою мораль, нарушая общечеловеческую; Дон Кихот хочет помогать людям, не нуждающимся в его помощи; Фауст стремится к недостижимому – любой ценой. Не случайно истоки конфликта во всех этих мифах

Универсальность и бессмертие образа Дон Жуана, как и других мировых образов, – в неразрешимости вечного спора, в него заложенного. «Я – радугой пронизанный туман», – сказал один из многочисленных Дон Жуанов. Поэтому все, кто прикасаясь к мифу, интуитивно или сознательно полемизировали со своими предшественниками, тем самым не отменяя друг друга, а обогащая миф, расширяя его границы либо углубляя, насыщая новыми гранями и оттенками. Что лучше: своеволие или народная мудрость? Свобода или закостенелые догмы? И, по мнению исследователей, притягательность образа Дон Жуана не только и даже, вероятно, не столько в его эротичной специфике, сколько в стремлении героя жить по-своему, желании плыть против течения. Дон Жуан – естественный человек, живущий как ему подсказывает инстинкт, лишенный предрассудков, предубеждений, иллюзий, конформизма, не желающий играть роль и разучивать правила игры. Человека всегда, как запретный плод, влекла эта возможность, но она же пугала и отталкивала.

Возрождаясь во все новых версиях, в которых он, как правило гибнет, чтобы потом вновь возродиться, Дон Жуан становится в памяти человечества неким Адонисом, древнегреческим богом, умирающим и вновь рождающимся, любимцем женщин, олицетворяющим произвольные силы природы.

В столь полюбившемся людям мифе о Дон Жуане воплощена идея вечного возвращения скитающегося по земле во времени и в испанского повесы, некогда убитого в Севилье.

Вечные возвращения на новом витке позволяют обогащать «вернувшегося» всем духовным опытом человечества, накопленным за время отсутствия.

Одним из способов творческого осмысления образа Дон Жуана явилась драма Мольера «Дон Жуан». Объяснением значимости именно этой пьесы для последующих интерпретаторов образа может быть то, что в 60-70-е годы XVII столетия, в период расцвета классицизма, сложился синтез различных идейных веяний и эстетических устремлений – придворно-светских, учено-гуманистических и народных по своим истокам, которые лучший представитель этого направления Мольер творчески переплавил, достигнув полноты и зрелости. Изящество и блеск, воспринятые от светской среды, богатство гуманистической культуры, с ее прекрасным знанием человеческой души, с ее тяготением к логической ясности и тонкой художественной гармонии, сочетались со все более глубоким, барочным проникновением в противоречия современной жизни, иногда перерастающим в художественное осознание их непримиримости. Объяснением должно быть и то, что деятельность Мольера уходила своими корнями в философскую почву бунтарского по своему духу материалистического вольномыслия. Рец и Ларошфуко в годы Фронды возглавляли оппозицию королевской власти. Лафайет и Буало (с конца 60-х годов) сочувствовали преследуемым королевским правительством янсенистам. Свободолюбивые устремления, чувство внутренней независимости, а порой и прямой враждебности по отношению к облеченным властью государственным институтам позволяли крупнейшим французским писателям 60–70-х годов XVII в. проникать в суть глубочайших жизненных конфликтов и отражать их в своих произведениях (пусть и опосредованно, в суженном до известной степени виде).



Пьеса «Дон Жуан» не похожа на все другие комедии великого драматурга. Здесь Мольер, как уже говорилось, отходит от строгих правил классицизма, характер героев не подчинен идее, а ведь это – важнейшая черта классицистической драматургии. Если во всех первоначальных обработках сюжета воспроизводилась незатейливая история о преступлении и наказании грешника, близкая по замыслу к средневековым моралите, то Мольер первый дал образу широкое обобщение, философическое толкование, наделив его барочными чертами. Конечно, поэтому недостаточно видеть в драме Мольера только сатиру на распутство или только сатиру на дворянство. Значение ее гораздо шире.

Огромное значение для Мольера приобретает противоречивость мира, дисгармоничность человека: Мольер ставит во главу угла «недостатки» человека, его пороки. «Дон Жуан» в этом отношении особенно показателен.

Определенные изменения в мироощущении, унаследованном от эпохи Ренессанса, происходят у Мольера и в том, что он нарушает старую схему: умный герой – глупый, комический противник.

Зло воплощено у него в образе человека, с которым нельзя примириться и с которым должно, наоборот, бороться как с врагом. Подобная концепция соответствует идейным установкам барокко. Мольер признавал внутренний мир человека первоосновой его поведения, но он сосредоточил свое внимание на образе врага, на необходимости его сатирического разоблачения и подчеркнул при этом активность последнего.

В своих наиболее зрелых вещах Мольер изображал чрезвычайно могущественного врага. Он направил свое оружие против дворянства и консервативных кругов буржуазии, заключивших союз с церковью. Влиятельные противники Мольера, в свою очередь, стремились погубить драматурга или, по крайней мере, воспрепятствовать постановке его наиболее смелых пьес. «Дон Жуан» был один раз показан зрителям и сразу же запрещен.

Наиболее опасен, с точки зрения Мольера, умный враг. Драматург сумел увидеть у врага здравый рассудок, сложную душевную организацию. Его

отрицательный герой не просто комический персонаж с мелкими страстишками. Это человек, уверенный в своей правоте. Дон Жуана Мольер изображает опасным врагом. Это человек, который ни во что не верит. Дон Жуан заявляет, что самым модным пороком общества является лицемерие – им заражены все. Дон Жуан хочет слиться с обществом, его окружающим. Именно поэтому он не только не протестует против лицемерия, но сам, как все, становится лицемером. Дон Жуан признается, что его религиозное обращение не что иное, как «хитрость». Оно вызвано необходимостью получить «убежище», т. е. покровительство церкви.

Представление о Дон Жуане как о чисто негативном персонаже несколько нарушается его вольнодумством, а также его поведением в отношении Дон Карлоса, которого он спасает от смерти. Но свободомыслие, щедрость, смелость Дон Жуана не имеют решающего значения.

Мольер понимает связь бесстрашия Дон Жуана с предрассудками сословной чести. Что касается его безбожия, то оно носит отпечаток дворянского своеволия. Сущность безбожия Дон Жуана обнаруживается особенно четко с того момента, когда выясняется, что он способен заключить союз с силами, враждебными вольнодумству.

Дон Жуан пренебрежительно относится к людям: он даже не вслушивается в речи окружающих. Когда с ним беседует Дон Луис, он обращает внимание лишь на то, что тот говорит стоя, и предлагает ему сесть, как бы отвлекая его от сути разговора.

Дон Жуана раздражают счастье и согласие, устанавливающиеся между людьми. Он всегда готов взорвать это счастье. Так он поступает, в частности, с Пьерро и Шарлоттой.

Безоговорочно враждебным Мольеру делает Дон Жуана то, что последний в конце концов твердо идет на сближение со старыми порядками, надевая личину святоши.

Распространено мнение, будто классицизм вообще и Мольер в частности как бы игнорируют динамичность человека. У Мольера есть характеры,

полные динамики. Изменение характера у Мольера происходит и путем его обогащения новыми чертами – возникает новое, более сложное единство. С Дон Жуаном так и обстоит. В I и II актах Дон Жуан только соблазнитель и прожигатель жизни, затем, начиная с III акта, он проявляет себя также безбожником и богохульником. В конце пьесы, в V акте, Дон Жуан оказывается еще и святошей. Динамичность образа у Мольера связана иногда не столько с объективными изменениями персонажа, сколько с изменением взгляда других действующих лиц на него. Речь идет не о переломе в душе героя, а о более глубоком раскрытии образа.

Психологическое богатство, скрытое в человеке, Мольер раскрывает, вводя в свои пьесы образ человека, размышляющего о жизни. Интеллектуальный герой возникает у него в противовес маниакальному характеру. У Мольера мы встречаемся с героем нового типа. Это уже не человек, обладающий, подобно вещам, конкретными, как бы заранее предопределенными свойствами; у него есть свое отношение к миру, и в этом его своеобразие.

Интеллектуальному герою Мольера присущ своего рода универсализм отношения к действительности. Он особенно очевиден в отношении Дон Жуана к миру. Образ интеллектуального героя возникает у Мольера в атмосфере столкновения противоположных взглядов. Вспомним споры Дон Жуана и Сганареля. Мысль, концепция, система воззрений становятся у Мольера объектами изображения. В пьесах Мольера мы имеем дело с фигурой оппонента, который оспаривает неприемлемую для него точку зрения. Наряду с этим мы встречаем у Мольера и личность, активно стремящуюся внушить другим определенные суждения.

Причины исторического успеха «Дон Жуана» Мольера находятся, как нам видится, именно в сочетании поэтик классицизма и барокко, точнее, в преодолении классицистической нормативности и в переходе к барочной тенденции – в жанре, в художественных средствах и, конечно, в образе Дон Жуана.

На наш взгляд, соприкосновения Пушкина с Молбером происходят на уровне поэтики – барокко и романтизма. Новаторские устремления Мольера были явно подхвачены Пушкиным – получал дальнейшее развитие широко обобщенный образ Дон Жуана, отвергалась однозначно негативная его трактовка, создавался образ противоречивого мира и дисгармоничного человека в нем, усиливался динамизм характеров и обогащалась их психология.

Если исходить из специфики поэтик, обусловленных художественным методом, а не их идеологических штампов, то становится ясным ориентир Пушкина в создании Дон Жуана прежде всего на традиции, заложенные Мольером. В результате Пушкину удалось достичь вершин художественного творчества.

«Каменный гость» – одно из самых глубоких и лирических произведений в мировой литературе о любви. Мир литературного произведения – это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность. Он включает в себя не только материальные данности, но и психику, сознание человека, главное же – его самого как «душевно-телесное» единство.

В «Маленьких трагедиях» мы видим гармонический синтез романтического реалистического начал.

Идея личности – свободной, независимой и гордой – была общей для русской и западноевропейской литературы тех лет. Но русский идеал человека вступал в противоречие с тем пониманием ценности личности, которая вырабатывалась в странах победившей буржуазии под влиянием ее идеологии. Своеобразие русской литературы проявилось в преодолении идеологии буржуазного индивидуализма.

А.С. Пушкин на примере образа Дон Гуана сумел доказать, что индивидуализм оборачивался умалением личности, порождал презрение к человеку, обуславливая жизнь для себя. Сосредоточенность на своей жизни вела к эгоизму, ожесточавшему душу.

Преодолевая романтизм, Пушкин решительно отверг философию индивидуализма. Борьба Пушкина с индивидуализмом – это его огромная заслуга перед русской литературой: тем самым он помогал ей развиваться по пути национальной самобытности. Полностью это удалось осуществить не с романтических, а с реалистических позиций. «Каменный гость» стал значительным вкладом А.С. Пушкина в решение проблемы реалистического характера в трактовке идеи личности. Романтической концепции Дон Жуана, оправдывающей его индивидуализм, Пушкин противопоставил иную точку зрения, используя популярный в европейской литературе образ. Пушкин отказался от традиционной односторонности образа Дон Жуана, как изощренного развратника и циничного соблазнителя.

В центре пьесы – история зарождения чувства к Доне Анне, бурный и стремительный роман героя. Именно это, искренне охватившее всю душу Дон Гуана чувство и раскрывает вполне его характер. В этой способности самозабвенно отдаваться любви проявляется богатство его натуры. Не может не привлекать к нему искренность, с какой он говорит о своем чувстве, его горькие признания о былой поре жизни, когда он был «покорным учеником разврата», и, наконец, его мужество в раскрытии своего обмана – сначала он называл себя Дон Диего, а затем объявил Доне Анне свое настоящее имя – имя убийцы ее мужа. Все это черты незаурядного характера, натуры благородной, волевой и решительной.

Раскрытие трагической стороны индивидуализма обусловило постановку нравственных проблем. Личность, отстаивающая свою независимость, свободу и автономность во враждебном ей обществе с политическими и нравственными законами этого общества. Конфликт приводил к индивидуалистическому бунту против этих законов, который проявляется в яростном их нарушении, в поругании всего, что противостояло свободе личности. Преступать через эти законы стало нормой для романтического героя. Но именно индивидуализм порождает своеволие.

Пушкин впервые дал реалистическую трактовку образа Дон Жуана, творчески переосмыслив традиционный образ, обогатив его новыми чертами, сделав его реалистическим полнокровным.

**Библиографический список использованной литературы**

1. Артамонов С.Д., Гражданская З.Т., Самарин Р.М. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков. – М.: Просвещение, 1973. – 358 с.
2. Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М.: Высш. шк., 1987. – 543 с.
3. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.–СПб.: ПЕР СЭ; Университетская книга, 2000. – 511 с.
4. Багно В. Расплата за своеволие, или воля к жизни // Миф о Дон Жуане / В. Багно. – СПб.: Terra Fantastica, Corvus,, 2000. – С. 5-22.
5. Баженова Л.Е. Дон Жуан // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / И.О. Шайтанов. – М.: Олимп: АСТ, 1997. – С.128-130.
6. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. – М.: Современник, 1988. – 653 с.
7. Белинский В.Г. Собр. Соч.: в 9 т. – М.: Худ. лит., 1976.
8. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830). – М.: Сов. писатель, 1967. – 721 с.
27. Бордонов Ж. Мольер. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.
27. Бояджиев Г.Н. Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. – М.: Искусство, 1967. – 556 с.
29. Бояджиев Г.Н. Мольер на советской сцене. – М.: Знание, 1971. – 48 с.
30. Бояджиев Г.Н. Вопрос о классицизме XVII века // Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западно-европейском искусстве XV-XVII веков / Б.Р. Виппер. – М.: Наука, 1966.
31. Бояджиев Г.Н. Гений Мольера // Мольер Ж.Б.. Поли. собр. соч. – М.: Худ. лит., 1965. – Т. 1.
32. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. – М.: Просвещение, 1981. – 336 с.

33. Браун Е.Г. Литературная история Дон Жуана. – СПб.: Искусство, 1989. – 158 с.
33. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Академия, 2001. – 343 с.
34. Буало. Поэтическое искусство. – М.: Худ. лит., 1980 – 232 с.
35. Булгаков М.А. Жизнь господина де Мольера. – М.: Худ. лит., 1980. – 224 с.
36. Веселовский А. Легенда о Дон Жуане // Веселовский А.Н. Этюды и характеристики. – М: Книга по требованию, 2011. – С. 43 - 80
37. Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история: О западноевропейских литературах XVI - первой половины XIX века. – М.: Худ. лит., 1990. – 318 с.
38. Гликман И.Д. Мольер: Критико-биографический очерк. – М.: Худ. лит., 1966. – 280 с.
39. Городецкий Б.П. Драматургия Пушкина. – М.-Л.: АН СССР, 1953. – 359 с.
40. Гуляев Н.А. Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVII-XIX веков. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
9. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра. – М.-Л.: Искусство, 1941. – 360 с.
10. Жиленков А.И. Лекции по истории западноевропейской литературы XVII-XVIII веков. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2002. – 143 с.
11. Жиленков А.И. История западноевропейской литературы XVII-XVIII веков. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2002. – 52 с.
12. Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения / М.Б. Бабинский. – М.: Школа-Пресс, 1994. – 640 с.
13. Зарубежные писатели. Библиограф. словарь: в 2 ч. / Н.П. Михальская. – М.: Просвещение, 1997. – Ч. 2.
14. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход. – М.: Флинта, 2002. – 200 с.
15. История всемирной литературы: в 9-ти т. / Ю.Б. Виппер – М.: Наука,



- 1987.
16. История эстетической мысли: в 6-ти т. / М.Ф. Овсянников. – М.: Искусство, 1985. – Т. 2. Европа XV-XVIII веков. – 456 с.
  17. Козлова Н.П. Ранний европейский классицизм (XVII-XVIII века) // Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения. – М.: Просвещение, 1994. – 640 с.
  18. Коцюбинский С. Психея. Предисловие // Мольер Ж.Б.. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Худ. лит., 1994. – Т. 4.
  19. Красухин Г.Г. Пушкин А. Драматические произведения. Романы. Повести. – М.: Наука, 1997. – 700 с.
  20. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Н.П. Козлова. – М.: МГУ, 1980. – 624 с.
  21. Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Академия, 2003. – 512 с.
  22. Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). – Л.: Худ. лит., 1982. – 464 с.
  23. Манциус К. Мольер. Театр, публика, актеры его времени. – М.: Госиздат, 1962. – 172 с.
  24. Мокульский С.С. Мольер. Проблема творчества. – Л.: Наука, 1965. – 215 с.
  25. Мокульский С.С. Формирование классицизма // История французской литературы. – М.-Л., 1946. – Т. 1.
  26. Мокульский С.С. Жизнь и творчество Мольера // Мольер Ж.Б. Собр. соч.: в 3-х т. – М.: Худ. лит., 1994. – Т. 1.
  27. Мольер Ж.Б. Комедии. – М.: Худ. лит., 1954. – 663 с.
  28. Мольер Ж.-Б. Полн. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Худ. лит., 1985-1987.
  29. Мольер. Пьесы; Критика и комментарии. – М.: Худ. лит., 1997.
  30. Мольер. Собр. соч.: в 3-х т. – М.: Худ. лит., 1995.
  31. Мультиатули В.М. Мольер. – М.: Просвещение, 1988. – 142 с.
  32. Пушкин А.С. Драматургия. Проза. – М.: Правда, 1981. – 624 с.

33. Нефедов Н.П. История зарубежной критики и литературоведения. – М.: Высш. шк., 1988. – 272 с.
34. Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. – М.: Наука, 1968. – 367 с.
35. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 481 с.
36. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17-ти тт. – М.: Воскресенье, 1994.
37. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – М.: Просвещение, 1985.
38. Радзинский Э. Окончание «Дон Жуана» // Радзинский Э.С. Избранное. – М.: Вагриус, 2001. – С. 124-147.
39. Разумовская М.В., Синило Г.В., Солодовников СВ. Литература XVII-XVIII веков. – Минск: Университетское изд-во, 1989. – 288 с.
40. Рассадин С.Б. Драматург Пушкин. Поэтика, идеи, эволюция. – М.: Искусство, 1977. – 360 с.
41. Рейнгард Л.Я., Жмакина В.Н. Классицизм. (Франция) (Германия) // История эстетической мысли: в 6 т. / М.Ф. Овсянников. – М., 1985. – Т. 2. Европа XV-XVII веков.
42. Седов Я.В. Гарпагон // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / И.О. Шайтанов. – М.: Олимп: АСТ, 1997. – С. 65-67.
43. Силюнас В.Ю. Дон Жуан // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / И.О. Шайтанов. – М.: Олимп: АСТ, 1997. – С. 97-99..
44. Словарь литературоведческих терминов / Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
45. Томашевский Б.В. Пушкин. – М.-Л.: АН СССР, 1956. – 743 с.
46. Устюжанин Д.Л. «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. – М.: Худ. лит., 1974. – 96 с.
47. Ушакова Е.В. Образ Дон Жуана в русской поэзии «серебряного века» // XVI Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. – М.: МПГУ, 2004. – С. 125-129.

48. Шайтанов И.О. Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете. – М.: МПГУ, 2001. – 128 с.
49. Штейн А.Л. Теоретические и исторические основы европейской классической комедии. – М.: Просвещение, 1969. – 329 с.
50. Штейн А.Л., Черневич М.Н., Яхонтова М.А. История французской литературы. – М.: Просвещение, 1988. – 336 с.
51. Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / И.О. Шайтанов. – М.: Олимп: АСТ, 1997. – 768 с.

## Приложение

### Методические рекомендации по изучению образа Дон Жуана в школе

Уроки, посвященные изучению образа Дон Жуана в мировой литературе и музыке проходят в интегрированной форме (урок по литературе и музыке).

Цель урока – раскрыть, как и почему искусство обратилось к образу Дон Жуана; проследить эволюцию этого образа в литературе и музыке; познакомить учащихся с трактовкой этого персонажа у Тирсо де Молина, Ж.-Б. Мольера, Д.Г. Байрона, А.С. Пушкина; сопоставить произведения этих писателей с оперой В.А. Моцарта; проследить связи, существующие между творчеством В.А. Моцарта и А.С. Пушкина.

В качестве оборудования можно использовать презентацию «Образ Дон Жуана в творчестве Ж.-Б. Мольера, Д.Г. Байрона, А.С. Пушкина, В.А. Моцарта», презентацию «Иллюстрации к трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость», аудиозапись оперы В.А. Моцарта «Дон Жуан», видеофильм Маленькие трагедии «Каменный гость» А.С.Пушкина

План урока:

- 1) образ Дон Жуана в творчестве европейских писателей: Тирсо де Молина, Ж.-Б. Мольера и Д.Г. Байрона;
- 2) сведения о В.А. Моцарте и его опере «Дон Жуан»;
- 3) «Каменный гость» А.С. Пушкина;
- 4) литературные параллели;
- 5) театральная судьба Дон Жуана.

Учитель говорит о том, что мировая литература насчитывает более ста произведений, сюжетом для которых послужила легенда о Дон Жуане.

Дон Жуан не только мировой тип, но и испанский. Предыстория этого литературного героя уходит в средние века и связана с многочисленными

легендами о грешнике, одержимом тягой к чувственным наслаждениям, наказанном за свое распутство судом божьим и человеческим.

Прямым прототипом Дон Жуана повелось считать севильского дворянина дон Хуана де Тенорио, жившего в XIV веке – лицо полуполюгандарное, полуисторическое. Дон Жуан, приближенный короля Педро Жестокого, своими любовными похождениями наводил ужас на всю Севилью. На поединке убил командора дон Гонзаго, защищавшего честь дочери. В скором времени он исчез при загадочных обстоятельствах.

В легендах, предваряющих литературные явления Дон Жуана, были заданы основные сюжетные обстоятельства. Место действия – Испания, Севилья, время эпохи «плаща и шпаги». Непременные участники: дочь командора, командор, Дон Жуан. Развязка чаще всего связана со смертью главного героя. Сюжеты ранних Дон Жуанов (Тирсо, Мольер, Моцарт) в основном вращались вокруг предания о доне Хуане де Тенорио. Предлагаемые обстоятельства этого мифа допускали возможность различных толкований образа Дон Жуана и самых разных его оценок. Жанровой формой литературной истории Дон Жуана поначалу была комедия, позднее Байрон сделал его героем романа, а Пушкин – лицом трагедии.

Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость».

Герой драмы Тирсо де Молина обладает комплексом основных черт, которые так или иначе будут варьироваться во всех последующих Дон Жуанах. Он ведет любовную игру, не ведая той любви, которая торжествовала в искусстве Ренессанса. Искусство барокко, которому близок «Севильский озорник», раскрывает трагическую двойственность любовного чувства.

Дон Жуан – единственный во всей истории мировой культуры мифический герой, не заимствованный театром, а театром порожденный. Он дитя сцены, человек играющий. Его не случайно называют в драме «галаном» – так звали героя-любовника – популярнейшее амплуа в испанском театре XVII века.

Он пользуется различными масками и сам часто лишь маска Эроса и не он, а Эрос одерживает победы. Тирсовский герой олицетворяет возможность преодоления сексуальных и социальных табу. В том и состоит трагикомическая двойственность игры, которая будет в дальнейшем раскрываться во все новых и новых воплощениях этого образа.

Ж.-Б. Мольер «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665).

Среди героев «высоких комедий» Мольера Дон Жуан – самый привлекательный. Его жизнелюбие особого свойства: он словно постиг все законы бытия и чувствует себя избранником, которому ничего не стоит остановить время, нажить себе врагов, покорить любую девушку. Мольеровский Дон Жуан действительно принадлежит своему времени, и вина героя не может быть истолкована без учета приоритетных для этой эпохи идей.

«Дон Жуан» – одна из наиболее барочных пьес Мольера. Сюжет, лежащий в ее основе, многие структурные нарушения классического канона, жанровая чересполосица говорят о принадлежности мольеровского шедевра к стилю барокко.

Барочная модель мира – это образ грандиозного, непознанного, но и живого для человека. Гордого, блестящего интеллектуала настигает кара за его духовную ущербность, столь явную человеку эпохи барокко.

Игра Дон Жуана с мертвым командором, нарядной статуей – апогей той игры, которую ведет герой на земле и готов вести в иных мирах. Игра – философская, игра – средство достижения целей, игра – наслаждение властью над теми, кто не способен на дерзкие поступки. Он агрессивен и безогляден. Своим приглашением к игре он «оживляет» каменную статую. Та водворяет закоренелого грешника в ад. По Мольеру, этот ад уготован всякому, кто, кичась своей игровой властью над человеческим сообществом, превысит свои права и возомнит себя равным творцу.

Поэма Д.Г. Байрона «Дон-Жуан» (1824).

Байроновская версия зиждется на сюжетных мотивах, которые в прежних прочтениях истории севильского обольстителя имели маргинальный характер. Это прежде всего мотив странствования, путешествия, скитании. В поэме, отличающейся невероятным разнообразием тем, жизненных картин, герой погружен в бесконечное «море житейское».

Произведение рассказывает о приключениях испанского юноши Дон Жуане, которого родители отправили в дальнее путешествие, чтобы замять скандал по поводу его романа с замужней дамой. Он терпит кораблекрушение около берегов Греции, но его спасает дочь пирата Гайде, затем его продают в рабство в Турцию в гарем султанши Гюльбеи, откуда он бежит, отличается при взятии Измаила, сражаясь на стороне Суворова, а потом в снежной России становится фаворитом Екатерины II. Последний эпизод поэмы застаёт ещё юного героя в Англии, где Дон Жуан исполняет секретную дипломатическую миссию, доверенную ему русским престолом.

С классическим Дон Жуаном байроновского героя роднит лишь астрономическая бесконечность его амурных приключений. Непостоянство Дон Жуана двойкой природы. К очередной возлюбленной его приводит не жажда любовных приключений, а очередной катаклизм. «Красавиц покидал // Он под влияньем рока, или шквала, // Или родных – и каждый раз страдал». При этом он практически ничего не преодолевает: из волн бурного «моря житейского» на очередную пленительную отмель «пловца» каждый раз выносит некая сила, хранящая юношу в самых рискованных обстоятельствах. Байрон один из первых задумался о женственно-пассивной природе донжуанства. Способность сливаться с любой средой («был он как молодой Алкивиад – к любой среде приспособляться рад»), делает Дон Жуана почти неразличимым на фоне всеобщего мельтешенья и суеты. Герой оказался сильнее автора, намеревавшегося состарить героя и даже отправить его в ад. Знаменательно, что произведение Байрона осталось незавершённым: написанная Байроном история не имеет конца.

Поэма становится свидетельством кризиса «героического» в романтическом понимании.

Байроновский герой – «культурный» герой, он «вездесущ», т.к. ему ничего не стоит среди своих «эпических походов» предстать глазами того же автора и в опере, и в драме, и в балете.

Предположительно, что индивидуальное сообщение будет делаться по теме «История создания и сюжет оперы «Дон Жуан»».

Либретто к опере В.А. Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный распутник» (1787, изначально «Дон Жуан, или Ужин каменного гостя») написал венский придворный поэт Л. да Понте. Он интерпретировал сюжет «о молодом человеке, крайне распутном» в духе фарса. Но музыкальное мышление Моцарта трансформировало «наказанного развратника» в образ, разрушивший рамки комического жанра, – история, предназначенная для оперы – буф, переросла в драму. Дон Жуан обрел душевную силу и некоторое благородство; его чувственность возвысилась до идеального влечения к красоте, воплощенной в женщине. И сам Дон Жуан стал олицетворением стремления человечества к наслаждению, жажды вечной борьбы, а не бесконечных побед. Предтеча романтиков, для которых не существовало грани между жизнью и творчеством, Моцарт вложил в музыкальный образ Дона Жуана личностное содержание: потребность любить и быть любимым каждый миг существования, отдавая дань возвышенному чувству и жадному наслаждению.

Моцарт – фаталист был убежден, что счастье существует лишь в воображении, и находил запретное в мире музыкальной фантазии. Образ Дона Жуана – подсознательный вызов «первому после Бога» отцу и в его лице – веку Просвещения, в глазах которого романтический Моцарт олицетворял «неумение жить». Мучившая Моцарта мысль о смерти пронзительно звучит в финале оперы, который обнаруживает истинный характер Дона Жуана, не ведущего страха в своем отчаянно-великолепном протесте. Кара постигает Дона Жуана – человека, но как идея он не победим, пока непримиримо



существует свобода желаний и нравственные узы долга, чувственное и духовное. Дон Жуан Моцарта отождествлен с жизнью в ее великом противостоянии смерти.

Далее учитель говорит о герое трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» (1830).

Обрабатывая легенду о Дон Жуане, да еще взяв из нее только самую драматическую, но и самую распространенную коллизию – явление Статуи и гибель героя, Пушкин поставил себя в очень жесткие рамки литературных традиций. И он сознательно подчеркнул свою зависимость от традиции, приведя в качестве эпиграфа цитату из либретто Моцарта. В этом глубокое отличие «Каменного гостя» от первых двух «маленьких трагедий», где вечные темы – скупость и зависть – разрабатывались драматургом совершенно самостоятельно: прямых аналогов образам Барона и Сальери в мировом искусстве нет. Но избрав сюжет широко известный современникам, Пушкин дерзко пошел против течения и дал образ своего Дон Гуана (даже подчеркивая это нетрадиционным написанием имени), глубоко отличного от предшественников.

Традиционный Дон Гуан с самого начала был противопоставлен всему миру. Пушкинский Дон Гуан в начале трагедии – плоть от плоти своего мира и живет в полном согласии с ним. Недаром в Мадриде на каждом перекрестке с ним может встретиться «свой же брат, нахальный кавалер, со шпагой под мышкой и в плаще» Дон Гуан ведет себя в полном соответствии с моральными принципами той среды, порождением которой он является, и в этих моральных принципах явственно проглядывает все то же «наполеоновское» – относительность понятий чести, благородства, гуманности.

Пушкинский герой – испанский гранд с головы до ног. Все его стычки – это благородные поединки, дело чести. Жертвы отягощают его душу, и в переломный момент жизни он чувствует свою совесть «усталой». Когда он касается этой темы, в его рассказе нет никакого гротеска, зато отчетливо

слышится «язык сердца». Лепорелло не верит в искренность Дон Гуана, воспринимая его как легкомысленного кавалера. Но Дон Гуан отнюдь не отождествляет себя с образом развратника и безбожника, созданным расхожей молвой. Он не спорит со своей порочной славой но исподволь разрушает ее. В.Г. Белинский справедливо считал его испанским Фаустом. Личность Пушкина во многом узнается в Дон Гуане. Это заметила еще А. Ахматова. Она не права лишь в своем утверждении, что Дон Гуан – поэт. Образ Дон Гуана несет на себе печать поэтического таланта Пушкина, так же как Дон Жуан Моцарта – отпечаток его музыкального гения. Пушкинский «импровизатор любовной песни» не чужд нравственного начала. В этом его коренное отличие от литературных предшественников. До встречи с Донной Анной это присутствует в нем неосознанно. Но в Донне Анне он видит ту красоту, которая является для него и счастьем и спасением. «Вас люблю, люблю я добродетель», – признается Дон Гуан Анне. Каменный гость развивает тему не столько возмездия, сколько преображения. Командор, апофеоз финала, действительно лишь каменный гость, явившийся из преисподней. Не ему судить грехи Дон Гуана. Герой Пушкина погибает в момент, когда должно совершится чудо преображения: «Мне кажется, я весь преобразился». Оттого герой Пушкина – трагический герой.

Можно провести литературные параллели. Среди многочисленных литературных разработок Дон Жуана наиболее интересными являются следующие: П. Мериме «Души Чистилища», Хосе Эспронседы «Саламанский студент», драма Д. Граббе «Дон Жуан и Фауст», Б. Шоу «Человек и сверхчеловек», М. Фриш «Дон Жуан, или любовь к геометрии», пьеса Н. Гумилева «Дон Жуан в Египте».

Истории Дон Жуана, как литературного героя, сопутствовало бытование в качестве поэтического образа лирики (Ленау, Гольтей, Визе, Фридман А. Ахматова, А. Блок).

Помимо прямого воплощения этого литературного героя (под тремя основными именами в русской транслитерации: Дон Жуан, Дон Хуан, Дон

Гуан – можно составить длиннейший перечень донжуанствующих персонажей: от Вальмонта до Стивы Облонского, от Адольфа до Паратова и т.д.

Важно сказать о театральной судьбе Дон Жуана. Вскоре после издания пьесы Тирсо де Молина Дон Жуан появился на итальянской сцене: сначала в обработке Джилиберти (1652), а позднее – Чиконьини (1670). Последний усилил комические элементы, изъял из испанского оригинала все мрачное и нравоучительное. Это обеспечило успех пьесы на народной сцене, где ее продолжали играть вплоть до начала XX века. История Дон Жуана вошла в репертуар «комедии дель арте»: среди сценариев знаменитой труппы Д. Бьянколелли обнаружен и сюжет о Дон Жуане. Что касается самой первой версии (Джилиберти), то она не сохранилась, но на ее основе были написаны первые французские пьесы о Дон Жуане – Даримона (Лион, 1658) и Де Вилье (Париж, 1659). Когда Мольер показал своего Дон Жуана на сцене своего театра Пале – Рояль 15 февраля 1665 г. (роль Дон Жуана сыграл Лаграж), сей герой был уже известен парижской публике.

После смерти Мольера его «Дон Жуана» стали играть в стихотворном переложении Корнеля (1677 до 1841 г.). Знаменитыми исполнителями роли Дон Жуана во Франции были Л. Жуве (1947), Дебюрур (1952), Ж. Вилар в его собственной постановке на сцене ТНП (1953); на русской сцене – И.И. Сосницкий (1816), А.П. Ленский (1876), М.М. Петипа (1880), в постановке В.Э. Мейерхольда (Александррийский театр (1910) – Ю.М. Юрьев, в спектакле А.В. Эфроса (1972) – Н.Н. Волков и М.М. Казаков.

С конца XVII в. Дон Жуан начинает завоевывать сцены других европейских театров: в Англии – Шадвель (1676), в Германии – странствующие комедианты. На оперной сцене Дон Жуан появляется в 1713 г. благодаря сочинению французского композитора Ле Теллие. Первый балет на музыку К. Глюка был показан в 1761 г. Оперы о Дон Жуане в XVIII в. писали Ричини, Тритто, Альбертини, Керубини, так что к моменту

создания «веселой драмы» Моцарта герой прочно обосновался на оперных подмостках.

На русской сцене мольеровский Дон Жуан разделил свою славу с пушкинским Дон Гуаном («Каменный гость»). Знаменитые исполнители роли Дон Гуана – И.И. Сосницкий, М.М. Петипа, К.С. Станиславский (1899), В.И. Качалов (1915), В.С. Высоцкий (1979). Трагедия «Каменный Гость» обрела воплощение на музыкальной сцене в опере А.С. Даргомыжского (1872), либретто которой дословно соответствует пушкинскому тексту. Выдающимся исполнителем партии Дон Гуана был В.А. Атлантов (1976).

В заключительном слове учитель подводит итоги урока, говоря о том, что Дон Жуан пришел к нам из средневековых легенд и навсегда поселился в мировом искусстве. Чем же вызван такой интерес к нему? На этот вопрос замечательно ответил Гофман: «Природа наделила Дон Жуана как любимое свое чадо всем, что приближает человека к божественному, возвышая его над обычной толпой. Он был предназначен, чтобы побеждать и господствовать. Он ищет счастья в женской любви и постоянно обманывается, надеясь достичь идеальной».

Мы понимаем, что такое любовь только тогда, когда мы любим. Мы утрачиваем понимание этого чувства, когда сами перестаем любить. Но так как жажда любви живет в нас всегда, нам близок именно этот герой, который всю свою жизнь построил на чувстве любви и заплатил за это жизнью.

Домашнее задание будет сводиться к следующему:

- 1) написать рецензию на фильм «Каменный гость» в постановке Михаил Швейцера с музыкой А. Шнитке;
- 2) подготовить презентацию «Каменный гость» А.С. Пушкина.

Кроме того, важно посвятить урок теме любви и образу севильского озорника в трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» в 9 классе.

Цель урока должна сводиться к следующему: формировать представление о многогранности таланта А.С. Пушкина; углублять знания о драме как роде литературы; познакомить обучающихся с легендой о Дон

Жуане и помочь выяснить, в чем особенность переосмысления образа севильского озорника в трагедии А.С. Пушкина; развивать навык монологической речи; формировать эстетическую восприимчивость; стимулировать интерес к изучению литературы; познакомить учащихся с музыкальной трактовкой образа.

На уроке можно использовать следующие эпитафии:

Моя мечта надменна и проста:

Схватить весло, поставить ногу в стремя

И обмануть медлительное время,

Всегда лобзая новые уста...

Н. Гумилев

И была у Дон Жуана – шпага,

И была у Дон Жуана – Донна Анна.

М. Цветаева

Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец...

Дон Карлос

(А.С. Пушкин «Каменный гость»)

Что значит смерть? За сладкий миг свиданья

Безропотно отдам я жизнь...

Дон Гуан

(А.С. Пушкин «Каменный гость»)

В качестве оборудования можно использовать следующее: презентацию к уроку; портрет А.С. Пушкина, портрет Н. Гончаровой; рисунок А.С. Пушкина к «Каменному гостю»; иллюстрации школьников к трагедии; фонограмму (ария Дон Жуана из оперы Моцарта «Дон Жуан»).

Вступительное слово учителя посвящено тому, что есть в литературе и искусстве вечные темы. Счастье, смысл жизни, назначение человека, гражданский подвиг, а главное – любовь. Можно ли когда-нибудь поставить точку, говоря о ней? Есть и герои, которые живут века и каждый раз оживают

по-новому в руках великих мастеров. И сегодня мы поговорим о такой вечной теме в искусстве и литературе, как любовь, и об образе Дон Жуана, «севильский озорник», как назвала его древняя легенда, об особенностях переосмысливания этого образа А.С. Пушкина.

С трагедией «Каменный гость» познакомились на предыдущем уроке, но не смогли прийти к единому мнению и решили, что нам нужно продолжить этот разговор, расширив его рамки, провести небольшое исследование, обращаясь к разным источникам: биография поэта, древней испанской легенде, комедии Мольера «Дон Жуан», к опере Моцарта, критическим статьям, рисунку Пушкина, сценическому воплощению трагедии на сцене.

А целью нашего разговора будет попытка ответа на вопрос: кто Дон Жуан? Раскаявшийся грешник, который, полюбив, гибнет на пороге своего счастья, лирический герой Пушкина, воплощающий мысли, чувства, переживания автора или антигерой, бесчеловечный преступник, который не способен на настоящее чувство, и потому понесший достойное наказание.

Реализация домашнего задания по заранее предложенной работе в группах.

Первая группа работала над биографией поэта.

Сообщение учащихся «Болдинская осень как этап творческой деятельности А.С. Пушкина».

Вопрос классу:

-Почему в 30-е годы Пушкин обращается к сюжету о Дон Жуане? Как это связано с его биографией? (перед свадьбой Пушкин размышляет о своей прошлой и будущей жизни, его тревожат мрачные предчувствия, он размышляет о добре и зле, о счастье и несчастье, о любви...).

Иллюстрируем сладами, посвященными Болдинской осени, Наталье Гончаровой.

Пушкин не первый ввел в литературу образ Дон Жуана. С XVII века это пытались сделать многие писатели и поэты. Но сначала была средневековая испанская легенда.

Вторая группа. Сообщение «Древняя испанская легенда о Дон Жуане и её интерпретация у предшественников А.С. Пушкина».

Третья группа. «Образ Дон Жуана в трагедии Мольера «Дон Жуан».

(Мольер создал образец трагедии классицизма. Отношение автора к герою двойственное. Дон Жуан циничен, но смел, благороден, честен. Он исповедует иные принципы, чем принято в обществе. Он безбожник, но оправдывая свои поступки, ссылается на небо. Быстро остывает к соблазненным. В отличие от Пушкина. У Мольера Дон Жуан – комический герой. Он обманывает кредиторов, его преследует влюбленная Эльвира.

У Мольера финал – возмездие за грехи.

Далее учитель беседует с классом.

– Почему Пушкин выбирает форму трагедии? Что это меняет в трактовке образа?

У Пушкина Дон Гуан становится образом трагическим: в тот момент, когда он находится на пороге счастья, готов переменить прежний образ жизни, судьба в образе статуи командора разрушает его надежды и планы, наказывая его даже не за прошлые прегрешения, а за желание обрести счастье.

– Можно ли было считать Дон Гуана трагическим героем, если бы он погиб раньше, на кладбище, во время дуэли с Доном Карлосом?

Нет, это просто смерть, ещё не трагедия. Трагедия в том, что он гибнет на пороге своего счастья. Он полюбил, переродился, а вместо спасения приходит гибель...

– Вспомните повесть «Выстрел». Не находите ли вы в этой автобиографической повести какие-то мысли, созвучные «Каменному гостю», ведь эти произведения написаны в одно время?

– Вывод: когда же смерть для Пушкина трагедия?

Четвертая группа учащихся, исследовав критические статьи о трагедии «Каменный гость» познакомит нас с мнением Анны Ахматовой, которая была не только поэтом, но и известным пушкинистом (зачитывается фрагмент статьи Анны Ахматовой), с мнениями современных критиков.

– Известно, что Пушкин трепетно относился к такому возвышающему чувству, как любовь. Любовь может изменить человека, заставить переродиться, а неумение человека любить по-настоящему делает его бесчеловечным.

Главный вопрос урока.

С каким мнением согласны вы? Кто герой Пушкина: раскаявшийся грешник, который, полюбив, гибнет на пороге своего счастья, лирический герой, воплощающий мысли, чувства, переживания автора, или антигерой, бесчеловечный преступник, человек, не способный на истинную любовь и понесший достойное наказание? Свяжите свой ответ с одним из эпитафий к уроку.

Учащиеся аргументированно высказывают свое мнение, дискутируют.

– Наверное, потому и велик А.С. Пушкин, что трудно поставить точку, говоря о его произведениях. И пройдет еще много веков, а люди все равно будут размышлять над его великими творениями, а его образы будут вдохновлять и заставлять творить.

Послушайте арию Дон Жуана из оперы Моцарта «Дон Жуан».

Каким вы представляете себе героя здесь?

– Нам удалось найти редкий рисунок А.С. Пушкина к трагедии «Каменный гость» (слайд «Рисунок Пушкина»).

– Каким здесь предстает Дон Гуан?

– Какие строки иллюстрирует этот рисунок?

Образ Дон Жуана получил широкое воплощение именно в литературе. Драма А.Толстого «Дон Жуан», новелла Гофмана «Дон Жуан», поэма Байрона, «Дон Жуан», комедия Мольера, пьеса Леси Украинки «Каменный



властелин», циклы стихов Гумилева, Северянина, Цветаевой, пьеса нашего современника Эдварда Радзинского «Окончание Дон Жуана».

Конечно, это не полный список. Но именно с А.С. Пушкина началось переосмысление образа севильского озорника.

Многие театры и многие именитые режиссеры пытались поставить «каменного гостя» на сцене. Его ставили в МХАТе, в Малом театре, театре на Таганке, где главную роль исполнял Высоцкий. Есть сведения, что до Великой Отечественной войны «Каменный гость» шел одновременно в 46 театрах страны. Но всегда получалось по-разному. Ведь А.С. Пушкин не давал советов, как его произведения играть на сцене.

И в каждом спектакле был свой Дон Гуан. Он был то лиричным, то страстным, жаждущим приключений, любящим искусство, то низменным, грубоватым, то жизнерадостным, простосердечным, с легким цинизмом.

– Как вы думаете почему этот сюжет так живуч в искусстве?

– Почему по-разному трактуется этот образ?

Завершает сказанное постановка спектакля на школьной сцене.

Весьма полезно домашним заданием дать работу над сочинением-миниатюрой «Каким я увидел Дон Гуана в школьном спектакле», «Удалось ли юным артистам воплотить замысел А.С. Пушкина».