

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Своеобразие конфликта в пьесе А.С. Пушкина «Каменный
гость»: методика анализа драматического произведения**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа

допущена к защите

Зав. кафедрой

мая 2016 г.

Руководитель ОПОП:

Исполнитель:

Волкова Мария Михайловна

Обучающийся группы БЛ-41

Научный руководитель:

Ложкова Т.А.

докт. филол. наук, доц.

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ ДОН ЖУАНА В ФОЛЬКЛОРНОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ	20
1.1. Зарождение образа Дона Жуана в фольклоре и средневековой литературе	20
1.2. Эволюция образа Дона Жуана в литературе и искусстве XVII-XIX веков	27
ГЛАВА 2. «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» КАК ТРАГЕДИЯ СВОЕВОЛИЯ ЛИЧНОСТИ	37
2.1 Персонажные оппозиции «Каменного гостя» в контексте литературной традиции	37
2.2 Образы Лауры и Дона Карлоса как ключ к пониманию психологии главного героя.	51
2.3 Конфликт Дона Гуана с Командором как художественное выражение внутренней трагедии героя с раздвоенным сознанием	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	76
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	78

ВВЕДЕНИЕ

«Болдинская осень» 1830 года занимает особое место в творчестве А.С. Пушкина. В это время поэт переживал заметный прилив творческих сил. Именно в Болдино в ряду других произведений были написаны «Маленькие трагедии».

Это название объединяет четыре драматических произведения: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Несмотря на активный интерес литературоведов, «Маленькие трагедии» до сих пор остаются одним из самых дискуссионных произведений А.С. Пушкина, и среди них пьесу «Каменный гость», в свою очередь, чаще всего называют «загадочной» и «неопределенной».

Загадочность «Каменного гостя» становится очевидна даже при беглом взгляде на литературу, посвященную болдинским шедеврам. Так, заметно, что исследователи обычно уделяют больше внимания остальным трем пьесам, а о «Каменном госте» часто говорят вскользь. Интерпретации пушкинского замысла также довольно сильно различаются.

Первое подробное и развернутое толкование «Каменного гостя» принадлежит В.Г. Белинскому, считавшему эту пьесу «лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина» [Белинский 1955: 575]. Критик отмечал, что пушкинскому Дон Гуану (у В.Г. Белинского – дон-Хуану) свойственны широкость и глубина души, это мужественный и дерзкий герой, способный на искреннюю страсть, однако, по мнению критика, любовная страсть, обращенная в безнравственную крайность, оскорбляет нравственную идею: «Оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собой наказание, разумеется, нравственное же» [Белинский 1955: 575]. Финал пьесы, по мнению Белинского, был неудачен: «Самым естественным наказанием дон-Хуану могла бы быть истинная страсть к женщине, которая или не разделяла

бы этой страсти, или сделалась бы ее жертвою. Кажется, А.С. Пушкин это и думал сделать: по крайней мере, так заставляет думать последнее из глубины души вырвавшееся у дон-Хуана восклицание – “О, донна-Анна!”, когда его увлекает статуя; но эта статуя портит все дело...» [Белинский 1955: 575].

Интерпретация В.Г. Белинского дала толчок формированию разных подходов к пониманию пушкинской пьесы и ее героя. Многие исследователи сосредоточили свои усилия на акцентировании мужественности и героичности как психологической доминанты образа.

Так, например, Дон Гуан в трактовке Ю. Спасского [Спасский 1937: 22-26] является борцом против попрания прав человека, против социальной несправедливости. Безбожие персонажа оказывается, по сути, крайней формой проявления его бесстрашия, смелости борца за свободу. Таким образом, конфликт пьесы трактуется как социальный: общество в лице Командора не может простить безбожника. Аналогично рассуждают Н.Н. Арденс [Арденс 1939: 234], М.Д. Загорский [Загорский 1949: 47-54].

Несколько иной вариант героизации Дона Гуана находим у К. Ломунова [Ломунов 1949: 54-65], который видит в персонаже А.С. Пушкина рыцаря страсти, стремящегося к земному счастью, к любви.

По мнению А.Г. Гукасовой, А.С. Пушкин реабилитировал образ Дона Жуана вопреки литературной традиции. Герой под пером гения приобрел новые черты: любовь к красавицам оказалась в его сознании сплетенной с любовью к родине (особую важность в такой трактовке получает образ Инезы, неразрывно связанный, по мнению исследовательницы, в сознании героя с Испанией, где даже смерть сливается с любовью) [Гукасова 1973: 106]. Дон Карлос символизирует в пьесе все отжившее, мрачное, старое, а Дон Гуан и Лаура – молодость, жизнь, любовь. Победив суровый мир в образе Дона Карлоса, Дон Гуан бросает вызов статуе Командора, также символизирующей этот мир. В последней сцене перерождаются и Дон Гуан, и Дона Анна. Герой умирает с именем возлюбленной на устах. Его смерть в отличие от смертей предшественников является незаслуженной, отсюда лиризм пьесы, трагедийное решение

сюжета. Каменная статуя – это отнюдь не дань легенде, а художественное выражение горького сарказма А.С. Пушкина. Мертвые, окаменелые силы прерывают жизнь и лишают счастья. На этой основе название трагедии приобретает символический смысл. А.Г. Гукасова предлагает своего рода классификацию образов Дон-Жуанов. Герои первого типа наказаны и отправлены статуей на тот свет, герои второго – раскаялись и избежали наказания. А.С. Пушкин – гуманист, верующий в возможность воскресения и дерзания вопреки закостенелым законам. По мнению А.Г. Гукасовой, с одной стороны, жизнерадостного пушкинского героя можно причислить к группе кающихся Дон-Жуанов, а с другой – к наказанным, но наказанным несправедливо. Этот новый тип образа и есть главный вклад А.С. Пушкина в испанскую легенду.

Н.Н. Яновский сделал акцент на качествах, которыми А.С. Пушкин наделяет Дона Гуана и которые существенно отличают его от героев-предшественников [Яновский 1989: 163-166]. Главный герой «Каменного гостя» – обычный человек, наделенный стремлением к счастливой радостной жизни, способный к искреннему чувству. В противовес ему, Лаура цинично гонится за наслаждениями. Она не способна быть жертвой соблазнителя, в отличие от покорной и очаровательной Доны Анны. Приглашение статуи в такой трактовке – это не богохульство, не кощунство, а осознание свободным человеком собственной силы для борьбы с предрассудками.

А. Машевский уделяет особое внимание проблеме жанра «Маленьких трагедий». Он утверждает, что эпитет «маленькие» указывает не на объем трагедий, а на возможность спроецировать их на любого человека, который «пытается навязать миру свою потребность в любви, разделении, справедливости» [Машевский 2008: 202]. Герои «Маленьких трагедий», все без исключения симпатичные читателю и зрителю, борются с беспощадным роком. Их жизненная цель – поиск ответной любви, уважения. Дон Гуан – самый парадоксальный герой. Его любовь к женщине – страсть художника, который с каждой новой картиной стремится достигнуть идеала. Трагедийный эффект заключается в том, что не живой человек стал каменным, а каменный ожил. Дон Гуан ув-

лекся в своей борьбе, устремился навязать миру свою фантазию, забыл о реальности и в итоге «выпал из нее» [Машевский 2008: 206].

Таким образом, мы выделили целую группу исследователей, которые видят в пушкинском Доне Гуане борца с социальной несправедливостью, с косными устоями общества, с жестоким роком, борца за свою свободу и свободу тех, кто ему дорог. Ошибаясь в выборе средств для этой борьбы, Дон Гуан не теряет героических черт, оставаясь высоким героем. На этом основании можно выделить первый отмечаемый литературоведами трагический конфликт – конфликт между мужественным человеком, настоящим героем, жаждущим полноценной жизни (счастья, любви, радости, справедливости, свободы), и угнетающей его темной силой (обществом, роком, эпохой), способной вынудить его совершить ошибку, лишив возможности обрести желаемое.

Следующая группа литературоведов лишает образ Дона Гуана героического ореола. При этом многие ссылаются на мнение А.А. Ахматовой, видевшей в произведении А.С. Пушкина трагедию возмездия. Сравнивая образ Дона Гуана с образами его предшественников, А.А. Ахматова считает его более пугающим, поскольку видит в нем «смесь холодной жестокости с детской беспечностью» [Ахматова 1990: 75]. Эффект усиливается благодаря тому, что Дон Гуан – злодей «по легкомыслию» [Ахматова 1990: 76]. А.С. Пушкин оставил своего героя богоотступником, но вызов статуе он бросает как счастливый возлюбленный. А.А. Ахматова убеждена, что Дон Гуан в последней сцене перерождается и трагедия его в том, что «он любил и был счастлив, а вместо спасения, на шаг от которого он находился, пришла гибель» [Ахматова 1990: 78]. Образ Командора существенно отличается от аналогичных образов в других интерпретациях легенды о Доне Жуане. Являясь мужем, а не отцом Доне Анне, он приходит не для того, чтобы требовать раскаяния героя, уже приклонившего колени перед добродетелью, а для того, чтобы отнять у него свою жену. Иными словами, тема возмездия звучит в этой трагедии наравне с темой заgrabной ревности, мысли о которой тоже можно проследить в письмах поэта. «Каменный гость» в понимании Ахматовой глубоко лиричен, поскольку являет собой

«драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта» [Ахматова 1990: 85]. Личный опыт позволяет ему создавать объективные характеры, не закрываясь от мира, а идя ему навстречу.

Не столько с личными переживаниями А.С. Пушкина, сколько с проблемами эпохи, в которой он жил, связывал сюжеты «Маленьких трагедий» Д. Устюжанин. Эти пьесы, на его взгляд, – реакция на мертвящую российскую действительность. Герои пьес – поэты, охватившей их страсти, ищущие границы земного наслаждения. Отмечая лирическое начало вслед за А.А. Ахматовой, Д. Устюжанин ставит на первое место противостояние человека и времени, «ужасного века». Представителем этого «ужасного века» на первых страницах является монах, лучшие люди этой эпохи в споре с женщиной не находят более веского аргумента, чем «А ты, ты дура!», а борцом за истины является статуя. Пушкинский герой изначально – часть мира, в котором существует. Д. Устюжанин подчеркивает, что считать трагической виной Дона Гуана сам факт приглашения статуи неправомерно. Противоборство возникает, когда герой перерождается. Вызов статуе – это вызов ханжескому миру, который «который хоронит прелестную женщину, заставляя ее быть верной гробу» [Устюжанин 1974: 79]. Живого чувства жестокий мир простить не может. Гибель происходит на пороге счастья, когда человек душевно незащищен. Дон Гуан сражается не с тщедушным человеком, а с исполином, что очень характерно для «Маленьких трагедий», где зло всегда надевает котурны и прячется за идеалами.

Приступая к анализу пьес, А. М. Гаркави обращает внимание на то, что перед нами «цельный и законченный драматургический цикл» с единой проблематикой, жанровой системой, методом, композицией [Гаркави 1981: 62]. Последовательность пьес объясняется градацией страстей от менее ценных к более ценным. Жанровое обозначение «маленькие трагедии», выбранное воспринимающим читательским сознанием из списка, который предложил А.С. Пушкин, было оставлено неслучайно. Эпитет «маленькие» указывает на объем, а слово «трагедии» на жанровую составляющую, на трагическое содержание.

Реалистический метод позволяет рассматривать не абстрактные страсти, а конкретные в конкретных обстоятельствах, а также дать психологический объяснение возникновения того или иного порока. «Каменный гость» – трагедия любовной страсти. В начале пьесы для главного героя подлинная любовь заменена на жажду любовных наслаждений и побед, но затем он искренне влюбляется и умирает с именем любимой на устах. Поднимается проблема смерти и бессмертия. А.С. Пушкин лаконично создает колорит эпохи и страны, Испания эпохи раннего Возрождения, место и время, идеально подходящие для подобной трагедии.

И. Михайлова, напротив, пишет, что действие «Маленьких трагедий» разворачивается не в каком-то конкретном месте, а везде, где идет «борьба людей и страстей, где в трагическом борении утверждается Человек и величие его духа» [Михайлова 1985: 224]. Герои трагедий – это не отдельные люди, а Человек с его вечными страстями. Борьба ведется не только между героем и его антитепой, но и в душе самого героя. Все герои, созданные А.С. Пушкиным, очень сложны и противоречивы. Дон Гуан – импровизатор любовной песни, Лепорелло – его последователь и оппонент. В то время как хозяин слагает оды своим возлюбленным, радуется, точно дитя, слуга реагирует с пренебрежением, «с позиции прозы жизни судит недоступную ему высокую поэзию». Дон Гуан проходит путь от одержимости страстью до воскресения [Михайлова 1985: 227].

Итак, если первая группа исследователей изначально противопоставляла Дона Гуана миру, где он живет, наделяя его высокими героическими чертами, то вторая придерживается иной позиции. В их понимании Дон Гуан близок к своим предшественникам: он проказник, безбожник, эгоист, соблазнитель, заблуждающийся в своем понимании любви. Но в отличие от них имеет черты его облагораживающие. Герой «Каменного гостя» обладает бурной противоречивой натурой, сочетающей в себе высокое и низкое. Нося в своей душе низкое, Дон Гуан как бы отодвигает кульминацию назревающего конфликта, органично вписываясь в ту реальность, в которой существует. Однако, влюбляясь,

герой переживает внутреннюю борьбу и меняется изнутри, перерождается или находится на грани перерождения. Сам факт этой перемены, этот бунт в душе героя влечет за собой гнев противостоящей силы.

Таким образом, конфликт, выделяемый второй группой исследователей, – это конфликт возмездия, возникающий между героем-грешником, на чьей совести тяготеет немало зла, вставшим или готовым встать на путь добродетели, и той силой (обществом, роком, эпохой), недовольной столь поздним перерождением героя или его перерождением, сменой приоритетов вообще.

Следующая и самая крупная группа исследователей лишает образ Дона Гуана ореола мужественного борца, наделяя его все более и более усиливающимися чертами безбожного, распутного, несомненно, низкого и отчасти комического героя и, иногда сохраняя при нем ряд положительных черт.

Так, Д.Д. Благой утверждает, что герои «Маленьких трагедий» – жертвы страстей. В своей монографии «Социология творчества Пушкина» литературовед трактовал произведение с социологической точки зрения. Он проследил органическую связь между «Маленькими трагедиями» и драматическими сценами Б. Корнуолла. И дело здесь не только в пристрастии к рыцарским временам, но в психологической исключительности фабулы и вниманию «к болезненным отклонениям человеческой психики» [Благой 1931: 181]. Отклонения эти связаны с тем, что болдинские творения проникнуты двойным сознанием связи со своим классом и упадком своего класса. Дон Гуан представлялся литературоведу служителем любви, женской красоты. Двойственность его сознания, связанная с упадком класса, выражается в том, что с одной стороны показан, действительно, рыцарский образ с выраженными качествами специфических классовых добродетелей, а с другой – раскрывается порочность этих добродетелей. Таким образом, «поэт любви», Дон Гуан становится «извращенным развратником» [Благой 1931: 230].

Многие литературоведы, как пишет Д.Д. Благой, не поняли основной темы трагедии, составляющей ее истинный пафос – «сближение любви и смерти» [Благой 1931: 213]. Тема смерти пронизывает всю пьесу, коренится в самом ха-

рактуре главного героя. Во II сцене он предстает не просто как пылкий любовник, а как опытный убийца, которого привлекает «острота любовных упоений» перед лицом смерти, «при мертвом» [Благой 1931: 216]. Д.Д. Благой обращает особое внимание на то, что и сама сцена, и героиня по имени Лаура, фигурирующая в ней, принадлежат А.С. Пушкину. На первый взгляд сцена нарушает единство и стройность трагедии, но это не так. Пьеса построена согласно закону симметрии. Действие I и III сцен происходит на кладбище. В них равное количество действующих лиц: два главных действующих лица, одно второстепенное, появляющееся в середине, и четвертое лицо – не принимающее участия в действии как такого. Действие II и IV сцен происходят в комнатах, соответственно, Лауры и Донны Анны. Эпизод с гостями Лауры не имеет аналогий, но в обеих сценах объяснение в любви прерывается стуком третьего лица и заканчивается смертями Дона Карлоса и Дона Гуана. Смысл этих параллелей, по мнению Благого, заключается «в градации тематических нарастаний» [Благой 1931: 217]. В I сцене становится известно о предпочтении героя устраивать любовные свидания на кладбище, а в III – разворачивается сам роман «при гробе». Сцена с Лаурой подготавливает, как говорит Благой, вызов Командору.

В более позднем труде «Творческий путь Пушкина (1826-1830)» Д.Д. Благой обратил внимание на то, что литературоведы мало продвинулись в изучении «Каменного гостя», не выходя за пределы патетической традиции, заложенной сто лет назад В.Г. Белинским. Исследователи определили связь трагедии с оперой Моцарта, что, в общем-то, не составляет труда, ведь к либретто да Понте вел эпиграф. Сам же ученый помимо уже указанной ранее связи «Каменного гостя» с творчеством Б. Корнуолла и болдинской лирики замечает связь этой трагедии с произведениями Ж. Б. Мольера, У. Шекспира, Э.Т.А. Гофмана. Д.Д. Благой также чувствует особую близость «Маленьких трагедий» с «Повестями Белкина». Переход от драматического цикла к прозаическому, на взгляд литературоведа, равен переходу от обмана мечтой к тьме «низких истин», от романтизма к реализму, к действительности и объясняется социальным бытием поэта. В вопросе творческого метода исследователь приходит к

выводу о сосуществовании романтизма и реализма в «Маленьких трагедиях». Д.Д. Благой также отмечает возникновение тенденции к увлечению психологическим анализом характера Дона Гуана. Причем анализ этот не глубок и наивен. В пример литературовед приводит работу Н. Котляревского. Д.Д. Благой не может согласиться с ним в вопросе восприятия главного героя и его поступка – вызова статуи. Ему кажется в корне неверным понимать образ Дона Гуана как образ озорника, а приглашение как мальчишескую выходку, потому что связь между кощунственным действием и гибелью героя в таком случае ослабевает. Д.Д. Благой же настаивает на наличии прямой связи между этими событиями.

Анализируя мотивы приглашения статуи у Жуанов других авторов, литературовед приходит к выводу, что у А.С. Пушкина этот поступок героя приобретает совершенно другой смысл. С одной стороны герой подвержен влиянию своей пленительной детскости. В нем кипит радость: Донна Анна пригласила его в свой дом. Дон Гуан эгоистичен и «совершает, пусть сам того не сознавая, тягчайшее нравственное преступление» [Благой 1967: 657]. С другой стороны он по привычке приглашает смерть на свое любовное свидание. Герой осознанно желает повторить любовную ночь «при мертвом», как это было с Лаурой. Он несет кладбищенскую атмосферу вслед за собой. Это особое извращенное сладострастие – одно из важнейших, но не единственных новшеств А.С. Пушкина, пронизывающее весь драматический цикл. Герой, утверждает литературовед, сам признает свою вину, говоря, что у него «на совести усталой много зла», среди которого, на взгляд ученого, приглашение статуи – самое страшное зло. Он не верит в искренность Дона Гуана, чьи речи обдуманы и коварны. С целью возбудить любопытство жертвы герой называет свое имя, ведь охваченную противоречиями Донну Анну соблазнить гораздо проще. Еще одним доказательством коварства служит фраза, сказанная героем про себя: «...Идет к развязке дело!». И развязка следует: соблазнитель добивается мирного поцелуя, вслед за которым, по мнению Д.Д. Благого, непременно должны были последовать другие – жаркие, но в происходящее вмешивается статуя.

Другими словами, если первая трактовка Д.Д. Благого допускала некоторую противоречивость героя вследствие упадка его класса, то вторая, более поздняя, не допускает какой-либо двойственности. Вторая трактовка образа Дона Гуана – это трактовка героя исключительно отрицательного, неспособного осознать своей вины, коварного и жестокого.

Социологическая интерпретация пушкинского сюжета, ярко представленная в ранней работе Д.Д. Благого, активно осуждалась В. Вересаевым [Вересаев 1937: 174-178], который в трактовке образа главного героя очень близок к тому толкованию, что Д.Д. Благой дал во второй, более поздней монографии. Он категорически не согласен с приписыванием Дону Гуану ореола рыцарства, настаивая на том, что А.С. Пушкин разоблачает жалкую сущность героя в последней смехотворной сцене. Стоит отметить, что трактовка В. Вересаева многим исследователям, например, М. Загорскому, открыто спорившему с ним, казалась односторонней, снижающей тему А.С. Пушкина. Так или иначе, последующие ученые стремились избегать такой нарочито негативной интерпретации, допуская оксюморонную объемность образа героя при его отнюдь не положительном характере.

Не только герои, но и обстановка «Маленьких трагедий» кажется противоречивой Р. Дуганову. Наличие оксюморонов и парадоксов он объясняет не качествами личности главного героя, а особым драматизмом, исключающим возможность гармонии. В «Маленьких трагедиях» жизнь оборачивается смертью, а смерть – бессмертием. Таким образом, наслаждения жизни становятся доступными лишь на грани смерти [Дуганов 1987: 87-90]. Образ смерти просвечивает через все образы, связанные с наслаждением. Так, Дон Гуан, чье основное наслаждение – наслаждение любовью, вспоминает покойную возлюбленную с особым упоением, в обольщении Доны Анны добивается не взаимности, а смерти. Грань между жизнью и смертью, словно не существует, и финальная гибель героя неизбежна.

По мнению Г. Красухина, главный герой не преображается, поскольку принцип «наказания без преступления» не работает в мире А.С. Пушкина. Сло-

ва грешника о собственном изменении не более чем любование собой, своей позой. Иными словами, литературовед возвращается к снижающей трактовке [Красухин 2001: 98-134]. Осознание лживости Дона Гуана приходит к читателю благодаря тому, что в пьесе есть герой, с которым он предельно откровенен и словоохотлив. Лепорелло в курсе всех дел хозяина, его реакции на реплики Дона Гуана полны недовольства. Он не верит сентиментальным воспоминаниям об Инезе, отвечает на них циничными высказываниями, но хозяин не злится на него, потому что это соответствует его образу мыслей. Образ Лепорелло необходим А.С. Пушкину для демонстрации того, что слова Дона Гуана о любви, о раскаянии ничего не значат.

Л.А. Звонникова, исследующая парадоксы «Каменного гостя», рассуждает о неспособности Дона Гуана в полной мере признать ответственность за свои поступки, настаивает на отсутствии у героя совести. Главный аргумент такой трактовки – людская молва в пьесе. Л.А. Звонникова уверена, что согласно пушкинскому миропониманию тот, у кого нет совести, не имеет и души. А человек без души «есть «каменный», мертвый [Звонникова 2005: 21]. Автор дает грешнику шанс, но это его не меняет. Более того, он бросает вызов истукану, образу дьявола в сознании А.С. Пушкина. Финал «Каменного гостя» – метафора гибели мира, подменившего истинные ценности ложными, утратившего связь с жизнью. Мир «Маленьких трагедий» по Л.А. Звонниковой – это мир без любви и Бога, в котором человек мертв. В этом мире живые каменеют, а каменные – оживают. В целом аналогичную трактовку образа Дона Гуана мы видим в работах Г. Лесскиса [Лесскис 1989: 144], Н. Ишук-Фадеевой [Ишук-Фадеева 1992: 92].

Итак, данная группа литературоведов, видит в качестве главного героя «Каменного гостя» героя-развратника, безбожного соблазнителя, находящего парадоксальное наслаждение в крайностях, не понимающего и не принимающего истинных ценностей бытия. Вне зависимости от того видит ли исследователь оксюморонность лишь в характере Дона Гуана или находит признаки противоречий и парадоксов в самом мире «Каменного гостя», герой совершает

аморальный поступок (попытка соблазнить вдову или приглашение статуи). Приход Командора трактуется литературоведами как метафора, обозначающая внешнюю сторону конфликта между героем-развратником, совершившим кощунство, потерявшим границы дозволенного, и некой потусторонней силой (Богом, Судьбой, дьяволом), наказывающей его за это, провозглашающей незыблемость морали.

Литературоведы следующего лагеря так же видят в главном герое «Каменного гостя» отрицательные черты, причины которых, на их взгляд, заключены в исключительном его индивидуализме.

Природа этого индивидуализма может пониматься по-разному. Так, Т.Г. Морозова утверждает, что «Маленькие трагедии полны, прежде всего, психологического и философского смысла. Во всех четырех пьесах показана трагедия индивидуалиста, преступившего некие нормы и законы и наказанного могучей сверхличной силой [Морозова 1937: 87-102].

М. Иофьев, напротив, связывал сам процесс возникновения индивидуалистического сознания в пушкинскую эпоху с социально-политической конкретикой, в частности, с восстанием декабристов, после которого наступил «ужасный век» оскудения общественных интересов [Иофьев 1965]. Именно эпоха царствования Николая II, по мнению М. Иофьева, помогла А.С. Пушкину осознать реальность, в которой могли возникнуть конфликты его драм. Поэтому и тема ревности приобретает особое значение в пушкинской трагедии. Это крайнее проявление индивидуализма, которое губит Инезу, Дона Карлоса, Донну Анну и Дона Гуана.

В. Коровин подчеркивает индивидуалистическую основу противодействия характеров в «Маленьких трагедиях» Герои дополняют друг друга и отражаются друг в друге. Они вступают в схватку с веком, со временем, в котором существуют, а также друг с другом и с сами собою, с собственными противоречиями [Коровин 1978: 177-210].

Таким образом, литературоведы формулируют представление об образе Дона Гуана как о герое-индивидуалисте, которому нет дела до происходящего

в мире. Конфликт возникает между его волей и кем-то (Богом, сверхличной силой, Судьбой), кто наказывает его за то, что дарованную ему силу он направил не на служение людям, но на нарушение высших нравственных законов.

Последняя из выделяемых нами групп литературоведов в принципе не называет героя «Каменного гостя» ни положительным, ни отрицательным. Основа его характера – противоречия, которые не понятны окружающему обществу. Одним из представителей этого общества является слуга Дона Гуана – Лепорелло. Такого рода идеи высказывал, например, Л.А. Степанов [Степанов 1992: 84-97].

О.Н. Турышева, систематизировав исследования своих предшественников, и проделав собственный анализ пушкинского произведения, приходит к мысли о том, что художественная близость вошедших в цикл пьес заключена в особом философском характере их конфликтов. Смысл трагедий проступает не через противоборство героев, а через конфликт внутри одного из них (Барона, Сальери, Вальсингама, Дона Гуана). Главные герои – одновременно убийцы и самоубийцы. Что касается героев, которые обычно составляют им пару, то они не менее противоречивы. Не нарушает этой концепции, по мысли О.Н. Турышевой, и образ Командора, имеющего гротесковую природу [Турышева 1992: 156-157].

Двигателем развертывания ведущей художественной мысли цикла является отношение автора к герою, который решает проблему свободного самоопределения. Чем более герой ответственен, тем более неоднозначного мнения он заслуживает. Дон Гуан оказывается способным отчасти взять на себя долю ответственности, переживает «первое робкое» осознание вины [Турышева 1992: 168]. Целостность цикла также обеспечивают настрой читателя на соотнесение предыдущего и последующего образа особая композиция каждой отдельной пьесы и цикла в целом, открытость финала.

О.Н. Турышева считает, что А.С. Пушкин намеренно провоцирует читателя на стандартное восприятие образа Дона Гуана, закрепившееся в традиции. Его имя самостоятельно, несет в себе обезличивающую идею. Сущность Дона

Гуана находится в конфликте с его репутацией, закрепленной в имени. С любовью к Доне Анне герой освобождается от имени, но первоначально это происходит благодаря тому, что он действует, не называя себя. Герой стремится к внутренней гармонии. Фраза «Я Дон Гуан, и я тебя люблю» – оксюморон, демонстрирующий внутреннее противоречие героя. Любовь к Доне Анне позволяет герою обрести не наслаждение, а счастье. В «Каменном госте» акцент сделан на постижении читателем сущности героя и его трагедии.

Отметим и работу А.А. Белого [Белый 1996: 57-82], утверждавшего, что духовная составляющая проблематики пьесы может быть познана только в определенном философском пространстве. Литературовед говорит о противостоянии мировоззрений в пьесе, о невозможности для общества принять позицию Дона Гуана, а для него принятие общества оборачивается смертью.

В итоге проделанного нами аналитического обзора научной литературы по проблеме исследования мы можем сделать вывод об отсутствии единого подхода к ее решению в силу ее многоаспектности и сложности. Данным обстоятельством определяется **актуальность** нашей работы. Важно отметить, что при всех различиях в выявленных нами подходах к интерпретации пушкинского замысла о Доне Жуане, большинство исследователей, так или иначе, считают необходимым обращаться к предшествующей литературной традиции как контексту, который позволяет яснее увидеть новаторство русского автора. Наконец, споры во многом оказываются сконцентрированными вокруг проблемы конфликта, что представляется логичным: как утверждают специалисты в области драматургии, конфликт является в произведениях драматического рода структурообразующей категорией: «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора» [Волькенштейн 1969: 9]. Между тем, наиболее близкие пушкинской эпохе разработки сюжета о Доне Жуане были предприняты именно в драматическом роде: пьесы Тирсо де Молины, Мольера, либретто оперы Моцарта. В этом отношении «Каменный гость» следует рассматривать как еще один вклад во вполне ясно оформившуюся литературную традицию. Более того, именно сравнение художественного решения

проблемы драматического конфликта в интересующей нас маленькой трагедии с решениями, предложенными предшественниками, на наш взгляд, позволит внести существенные уточнения в наше понимание пушкинского замысла. Элемент **научной новизны** в нашей работе определяется тем, что мы впервые предпринимаем попытку системного рассмотрения драматического конфликта пушкинской пьесы в контексте ранее сложившейся литературной традиции.

Методический аспект нашей работы заключается в разработке алгоритма анализа драматического конфликта с учетом особенностей творческой индивидуальности А.С. Пушкина, характерной особенностью которой является тяготение к необычайной сконцентрированности драматического действия в небольшом сюжетном поле.

Объект нашего исследования – маленькая трагедия А.С. Пушкина «Каменный гость», **предмет** исследования – специфика конфликта, определяющего основную логику пушкинского замысла.

Мы ставим перед собой **цель**: выявить существенные особенности конфликта в произведении А.С. Пушкина, позволяющие углубить понимание авторского замысла.

Для достижения данной цели нам необходимо решить следующие **задачи**:

1. Охарактеризовать основные параметры литературного контекста, связанного с образом Дона Жуана в его опоре на историко-культурную традицию в ее динамике;
2. Сопоставить опорные элементы пушкинского сюжета с представленными в литературной традиции для выявления своеобразия и новаторства А.С. Пушкина в подходе к их художественному решению.

Целями и задачами определяется структура работы. В ней присутствует Введение, две главы, Заключение и Список использованной литературы.

В своей работе мы опираемся на сравнительно-исторический и системно-структурный **методы** литературоведческого исследования. **Методологическую базу** исследования составляют труды ведущих отечественных пушкиноведов

(Д.Д. Благого, Г.А. Гуковского, Б.П. Городецкого, Д.Л. Устюжанина, А.А. Белого, О.Н. Турышевой и др.) а также специалистов в области мировой литературы и культуры (Н.Я. Дьяконовой, А.А. Елистратовой, А.Н. Веселовского, Г.Н. Бояджиева и др.)

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов в процессе изучения творчества А.С. Пушкина в средней школе и высших учебных заведениях.

Результаты исследования нашли отражение в публикации:

Волкова М.М. Святотатец и Обольститель: к вопросу о фольклорных и литературных корнях образа Дон Жуана // *LITTERATERRA*: Материалы IV Международной конференции молодых ученых «*Litteraterra*: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы». Екатеринбург, 4-5 декабря 2015 / гл. ред. И.А. Семухина; ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». Екатеринбург, 2015. Вып.10. С. 112-119.

Материалы исследования (с последующей публикацией) были представлены на следующих конференциях:

1. IV Международная конференция молодых ученых «*Litteraterra*: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы». Екатеринбург, 4-5 декабря 2015;

2. Международная конференция молодых ученых «Актуальные проблемы филологии». Екатеринбург, **28 апреля 2016 года**

ГЛАВА 1. ОБРАЗ ДОН ЖУАНА В ФОЛЬКЛОРНОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

1.1. ЗАРОЖДЕНИЕ ОБРАЗА ДОНА ЖУАНА В ФОЛЬКЛОРЕ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Формирование образа Дона Жуана было длительным процессом. Как убедительно показал А.Н. Веселовский в своем специальном исследовании, данный образ возник в результате пересечения и слияния двух поначалу самостоятельных сюжетов.

Первый сюжет повествует о некоем Святотатце, пригласившем на ужин череп или каменное изваяние. Он восходит к глубокой древности и относится к числу так называемых «бродячих», на что указывает А.Н. Веселовский: «Вмешательство в людские дела оживленного изваяния, в котором воплотился дух умершего, или незримая божественная личность, может быть прослежено в общечеловеческих сказаниях еще в глубокой древности, в Египте, Риме» [Веселовский 1907: 62]. Так, например, Аристотель в своей «Поэтике» упоминает сюжет о статуе Мития в Аргосе, убившей виновника смерти Мития, упав на него [Аристотель 2000: 158-159]. А.Н. Веселовский, перечисляя известные ему варианты сюжета, называет большое количество авторов: «Плутарх не раз передает подобные рассказы: в жизнеописании Камилла узнаем, что статуя Юноны отвечала наклоением головы и ясно произнесенным *да* на мольбу героя перенести свое покровительство на Рим, в биографии Кориолана – что статуя Фортуны дважды говорила слова одобрения римским женщинам. Классические предания встретились с восточными легендами о говорящих статуях, вроде тех, что, по арабским сказаниям, занесенным в Испанию, хранили с обеих сторон Гибралтарский пролив. Автоматические статуи, которые, по “Повести о семи мудрецах” воздвигнуты были Вергилием (в средневековой роли волшебника)

для охраны спокойствия Рима и звонили в колокола в случае опасности, статуи, бросавшие друг другу мячи при начале каждой недели, знаменитые “уста Правды”, которые сами сжимались и не выпускали руки, если вставивший ее ложно присягал, – все предвещало сильное развитие этого мотива в средние века» [Веселовский 1907: 62]. Сошлемся и на работу В.Е. Багно, который, в свою очередь, отмечает, что очень много преданий об оживших статуях рождалось в Малой Азии в эпоху борьбы ранних христиан с языческим идолопоклонством [Багно 2004]. Исследователь упоминает и о так называемом Книдском мифе. Это миф о статуе Афродиты (Венеры), созданной скульптором Праксителем (IV в. до н. э.) для храма богини на острове Книд, и отомстившей своему оскорбителю, которого постигли безумие и смерть (рассказы Лукиана из Самоса-ты «Панфея, или Статуи» и «Две любви») [Багно 2004]. Далее легенда распространяется по всей Европе: «В процессе эволюции этого мифа и образования множества его разновидностей в Европе получила с XI-XII вв. распространение легенда о статуе Венеры (в более поздних вар. – Девы Марии), не позволившей снять у себя с пальца надетое на него юношей (рыцарем) кольцо, а позднее явившейся разъединить молодоженов, требуя соблюдения данного таким образом брачного обещания» [Багно 2004].

А.Н. Веселовский отмечает наличие бытовавшей тогда же легенды о неосторожной женщине, брошенной мужем и поцеловавшей прекрасную статую, которая в свою очередь не стала отпускать ее [Веселовский 1907: 63].

Наконец, возникает специфическая модификация сюжета: «...имевший хождение в фольклоре разных европ. народов, в т. ч. и на Пиренейском п-ове, и в разл. вар. сюжет о шутнике, пнувшем ногою валяющийся у него на пути череп и пригласившем его к себе на ужин (пир, свадьбу); мертвец в виде скелета является в назначенное время, приглашает хозяина к себе и приводит его к разверстой могиле, но к.-н. благочестивый поступок (произнесенная молитва, подаяние милостыни, участие в крестинах, посещение исповеди) спасает насмешника на ее краю» [Веселовский 1907: 63]. Таким образом, сложилась целая традиция рассказов об оживающей мстящей статуе, которая, по мнению В.Е. Баг-

но, была рождена в условиях мировоззренческого конфликта между уходящей эпохой античного язычества и новой христианской религией: «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» [Багно 2004].

А.Н. Веселовский замечает постепенное усложнение психологических мотивировок поведения оживающей статуи и их эволюцию по мере распространения и развития сюжета: «...не одни только несложные деяния или отрывочные слова приписывались этим чудесным существам. Очень рано в них начинают отгадывать человеческие страсти и силу воли <...>. Еще в двенадцатом столетии (1135 г.) передавалось, как один молодой человек, проходя мимо изображения Венеры, шаловливо надел ей на палец кольцо, в знак того, что обручился с богиней; но когда захотел кончить шутку, бронзовый палец с кольцом был уже согнут; Венера серьезно поняла акт обручения и отстаивала свои права на юношу даже перед своим супругом» [Веселовский 1907: 62-63]. Модификации данного сюжета А.Н. Веселовский видит в исландских рассказах о мертвце, явившемся на свадебный пир юноши, посмеявшегося над его скелетом, немецком рассказе о сумасшествии дерзкого насмешника, увидевшего страшного гостя, португальские и французские сюжеты о приходе мертвеца на пир» [Веселовский 1907: 64].

В.Е. Багно указывает на наличие аналогичных сюжетов о Святотатце и в русском фольклоре: «Весьма своеобразным вариантом этой легенды является один из рассказов о мертвецах, включенных А.Н. Афанасьевым в его собрание русских сказок. Своеобразие этого сюжета заключается в том, что озорником и насмешником в этой сказке оказывается бедовая девка, “лежака”, лентяйка, которой нипочем на спор и образ ночью с дверей церкви снять, и стащить, проходя мимо кладбища, с мертвеца саван. Однако за оскорбление мертвеца (да и во-

обще за бессмысленное и богохульственное удальство, тем более недопустимое, с народной точки зрения, что речь идет о девице) ее ждет расплата. Мертвец приходит за своим саваном и требует, чтобы она сама отнесла его туда, где взяла. Пытаясь ее спасти, родители хотят отслужить обедню. Однако “только как стали херувимскую петь, вдруг откуда поднялся страшный вихрь, ажио все ниц попадали! Ухватил ее, да оземь. Девки не стало, только одна коса от нее осталась”» [Багно 2000: 7].

К этой же группе сюжетов исследователь относит и былинку о поездке Василия Буслаева в Иерусалим и о его смерти, где герой также кощунственно обошелся с черепом: «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» [Багно 2000: 8]. Важно отметить, что с XIV в. существовал иберийский вариант сюжета, где шутник оскорблял уже не череп, а каменное надгробие в церкви, трепля его за бороду. Именно этот вариант использовал в своей пьесе Тирсо де Молина. В.Е. Багно также допускает возможность слияния двух сюжетов в русском фольклоре, на пересечении былины «О поездке Василия Буслаева в Иерусалим и его смерти», и двух былин об Алеше Поповиче – «О неудачной женитьбе Алеши Поповича» и «Об Алеше Поповиче и сестре Збродовичей», где «Алеша выступает не столько как богатырь, сколько как “бабий прелестничек” и “пересмешничек”» [Багно 2000: 9].

Таким образом, в сюжетах о сверхъестественном мстителе (ожившей статуе, мертвец) постепенно усиливается смысловой акцент на мотиве кощунственного оскорбления мертвеца, вследствие которого герой чаще всего погибает, терпя законное поражение в конфликте между пренебрежением к смерти и мыслью «о тленности бытия, о беспомощности человека перед лицом смерти, о необходимости смирения» [Багно 2000: 8].

Параллельно с сюжетом о сверхъестественном мстителе оформляется и другой – об Обольстителе из Севильи, который, по мнению А.Н. Веселовского, берет начало в Средневековье, в западноевропейских сказаниях и народных песнях о рыцаре-сластолюбце, чей образ в дальнейшем проник во многие литературные произведения того времени. Нередко Обольститель был героем пасторалей, рассказывающих о проезжем рыцаре, который хитростью, любовными уверениями или же силой и властью завладевает беззащитной красивой поселянкой и бросает ее потом. Неудивительно, что на самых ранних этапах своего существования этот сюжет возымел обличительный тон и любил изображать «торжество девичьей или супружеской верности» [Веселовский 1907: 58]. Такова «Песня о Робене и его милой Марион», где рыцаря, возжелавшего чужую невесту, прогоняет разъяренная толпа.

Помимо чисто фольклорных источников на появление образа Обольстителя повлияли предания о деяниях полуисторических-полулегендарных личностей. Среди них Роберт I Великолепный, нормандский герцог XI века – вероятный герой многочисленных преданий о Роберте-Дьяволе. Предания эти повествуют о его необузданной жестокости и любовных похождениях, причина которым давнее проклятье: мать Роберта-Дьявола, долго не имевшая детей, поклялась отдать новорожденного демону. Умирает герой подобно многим русским былинным богатырям, грешившим в прошлом, в богомольном путешествии – на пути из Иерусалима [Веселовский 1907: 59-60].

Наконец, на Пиренейском полуострове с образом Обольстителя происходит необычное изменение. Черты, сопровождавшие его предшественников: жестокость, грабеж, кровожадность – отходят на второй план. На первом же оказываются – чувственность, блеск красоты и все те качества, которыми обладает «всесветный любимец» [Веселовский 1907: 46]. Здесь же рождается имя героя – Дон Жуан Тенорио, заимствованное у еще одного исторического лица. Он был аристократом, наперсником короля Педро Жестокого, известного распутника XIV века [Веселовский 1907: 60-61]. Таким образом, сюжет о соблазнении женщин стал вращаться не вокруг рыцаря-женолюбца, а вокруг испан-

ского гранда эпохи «плаща и шпаги». Неизменным участником сказаний являлись командор Дон Гонзало де-Уллоа и нередко его дочь. Изменилась и развязка. Первоначально монахи заманивали Дона Жуана в монастырь и убивали его, пустив слух, что того «черти утащили» [Нусинов 1958:330]. В дальнейших вариациях этого предания, как полагает И.М Нусинов, развязка заимствовалась из сюжета о Святотатце с целью углубления назидательности [Нусинов 1958:330-331].

Таким образом, в сюжете о Дон Жуане определяются два антагониста: веселый оболъститель, жизнелюбец, нарушитель христианских или общечеловеческих нравственных норм, и Мститель, ожившая статуя или мертвец, карающий святотатца от имени высших сил.

В средневековой литературе сюжеты о Святотатце и Оболъстителе какое-то время существовали параллельно, причем последний, в отличие от фольклора, пользовался бóльшей популярностью. Что же до образа Святотатца, то сам он, по сравнению с фольклорным меняется мало, куда большим изменениям подвергается образ статуи, антагониста героя в данном сюжете. Например, в литературе XI-XIII веков имели место мистерии на тему Книдского мифа. Однако психологические мотивировки поведения статуи в них смягчаются: «Как боги рано или поздно сходили с пьедесталов, так и статуи, о которых идет речь. Пришло время, когда передавались поверья о странствиях их между людьми; значительно смягчились их свойства. В приведенных сказаниях о Венере она еще кажется злым демоническим существом, и необходима помощь искусного заклинателя, чтобы заставить ее выпустить из рук кольцо. Злоба сменяется кротостью, любовью, и роль мраморной невесты переходит к Мадонне<...>. Но, начиная с этого превращения, мы замечаем ослабление личных интересов в действиях чудесного изваяния; оно посвящает себя спасению других, его вмешательство служит уже не ко злу, а ко благу людскому. Статуя св. Николая в мистерии Жана Боделя помогает раскрыть тайное воровство. Одна старофранцузская пьеса заставляет Мадонну сходить со своего места в церкви и преграждать выход неразумной молодой монахине, порывающейся идти на свидание с

богатым ветреником, который, подобно Дон-Жуану, завязывает с нею интригу при помощи слуги из разряда Сганарелей и Лепорелло» [Веселовский 1907: 63]. Заметим попутно, что последний сюжет – один из первых, где образ оживающей статуи совмещается с образом, близким Дон Жуану, но пока еще не главным, а второстепенным.

Фабльо, духовные драмы и фарсы об Обольстителе, как и сказания, легенды, на которых они основаны, отличаются обличительным пафосом. По мнению А.Н. Веселовского, они являлись «единственной отместкой плебея», не имеющего совершенно никакой защиты от феодалов [Веселовский 1907:57]. В XII веке появляется поэма об Обри Бургундце, развратнике и искателе удовольствий, а вслед за ним уже к XIII веку на основе множества песен появляется пьеса-оперетта «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля, в которой появляется под стать своим предшественникам, рыцарям-сластолюбцам, рыцарь Обер. Сначала он манит к себе красавицу Марион подарками и признаниями, но затем исчезает, завидев Робена. Наконец, он увозит силой, но отпускает, очевидно, из боязни перед крестьянской толпой. Важно отметить, что Робен защищает свою невесту, вступая в конфликт с рыцарем. Таким образом, в этой пьесе можно проследить зарождение антифеодальных мотивов.

Роберт-Дьявол стал героем стихотворного романа в XIII веке, мистерии в XIV веке, и прозаической повести в XV веке. Стихотворный роман, как и предание, агиографичен. Герой совершает множество жестоких поступков, страшных преступлений, а затем узнает тайну своего рождения и решает встать на путь истинный и получает прощение. Роман проникнут принципиально нравоучительным, назидательным пафосом. Мистерия начинается с того, что отец просит Роберта одуматься и начать новую жизнь, но герой отказывается и продолжает вести распутный образ жизни. Бароны жалуются старику-герцогу на сына, который силой добивается любви всех красавиц и разоряет монастыри. Отец посылает Роберту послов, но тот вырывает им глаза. Тогда отец лишает его наследства и выгоняет из страны. В изгнании герой встречает отшельников,

ему непонятна жизнь, полная лишений и умерщвления плоти, на которую те добровольно себя обрекли, и он «велит переколоть презренных монахов».

Таким образом, сюжет о Святотатце, восходящий к глубокой древности, получил более-менее завершённую форму в фольклорной традиции. С ним напрямую связан конфликт эпох: раннехристианской и языческой, – который, будучи усложнённым мотивом кощунства, перерастает в конфликт между пренебрежением к смерти и мыслью о смертности и ничтожности человека перед лицом смерти. За пренебрежение героя неизменно ожидает кара. Традиция средневековой литературы мало усложняет этот сюжет, влияя больше на образ статуи, которая становится носителем благих сил, служащих для защиты честного и невинного человека. Что до сюжета об Обольстителе, более молодом в сравнении с первым сюжетом, то и в фольклоре и в литературе его сопровождает обличительный или назидательный пафос. В литературе можно также отметить зарождение антифеодальных и антирелигиозных мотивов, связанных с образом Обольстителя.

Объединение двух сюжетов намечается в фольклоре Испании, но фактически не прослеживается в средневековой литературе.

1.2. ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ДОНА ЖУАНА В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ XVII-XIX ВЕКОВ

Сюжет произведения Тирсо де Молины (псевдоним, под которым публиковал свои произведения монах Габриэль Тельес) напрямую связан с испанскими преданиями о доне Жуане де Тенорио, где, как уже упоминалось выше, намечается слияние сюжетов о Святотатце и Обольстителе. Помимо главного героя в действии участвуют слуга Каталинон, Командор, жертвы Дона Жуана: Тисбея – рыбачка, Аминта – крестьянка, донна Анна – дочь Командора, Иза-

белла – графиня. Как видим, состав действующих лиц существенно отличается от персонажей в фольклорных легендах и литературных произведениях Средневековья. В дальнейшем авторы последующих эпох будут ориентироваться именно на данный состав, однако предложенная Тирсо де Молиной интерпретация образа Дона Жуана и сути конфликта, участником которого он становится, отличается от понимания их последователями испанского автора.

По мнению И.М. Нусинова, у Тирсо де Молины Дон Хуан Тенорио – еще не победитель сердец, а ловкий обманщик [Нусинов 1958: 331]. К своим жертвам он пробирается под чужими именами: графа Октавио к Изабелле, маркиза де ла Мота к донне Анне. Девушки из низших сословий покоряются ему после клятв, призывающих на произнесшего их божью кару в случае обмана. Соперники становятся жертвами его хитрости. В.Е. Багно так же не видит в Доне Хуане Тенорио обольстителя: «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» [Багно 2000: 11].

Герою Тирсо де Молины не чужда гордость, он боится попраiania своей дворянской чести, и поэтому идет на ужин к мертвецу. Однако многие его поступки выглядят легковесными. Так, он всегда готов покаяться и жениться в случае неблагоприятных обстоятельств, что делает из него, по выражению И.М. Нусинова, скорее «озорника, чем протестанта, бунтаря» [Нусинов 1958: 333]. Тем не менее, по мнению В.Е. Багно, испанскому автору удалось придать своему персонажу черты яркой личности, способной на самостоятельное решение, на вызов общепринятым этическим нормам [Багно 2000: 10]. Целью Тирсо де Молины был не протест против существующих норм морали, а изобличение

их нарушителя – Дона Хуана, являющего собой тип лживого и двуличного дворянина [Бабанов 1996: 164]. Дону Жуану опостылел диктат феодально-королевской власти, нормы дворянской чести, сковывающие его волю, ему чужда религия, прославляющая загробную жизнь. Хотя герой и не отрицает, что за грехи последует расплата, он уверен, что у него еще много времени, чтобы покаяться и спасти душу. Самое главное для него – радость жизни. Однако герою Тирсо де Молины по нраву лишь свое наслаждение, над чужим он издевается. Об этом свидетельствует само заглавие драмы. В названии «El burlador de Sevilla» прозвище Дон Хуана «burlador» происходит от слова *burla*, которое в разном контексте означает различные понятия – от шутки до святотатства. Деяния Дона Хуана отнюдь не невинны, он вполне способен надругаться над тем, что для других дорого и свято, – над любовью, верой, браком, дружбой, смертью и самой честью.

И.М. Нусинов видит в поведении Дона Хуана проявления протеста нарождающегося буржуазного сознания против старых феодальных норм [Нусинов 1958: 337-338]. Однако нам думается, что Тирсо де Молина скомпоновал в своей пьесе целый ряд мотивов и конфликтов, которые существовали в предшествующей ему литературе и фольклоре, и привнес, вне сомнения, новые. Здесь и столкновение эпох – Возрождение и барокко, и противостояние феодального сознания буржуазному, и конфликт мировоззренческий конфликт между пренебрежительным отношением человека к смерти и его смертностью. Намечен в пьесе и конфликт нравственно-социальный, между эгоистичной волей героя-индивидуалиста и интересами других людей. В пьесе силен назидательный пафос: в финале положительные герои торжествуют, озорник – наказан. Сложная природа конфликта в пьесе Тирсо де Молины во многом предопределила направления поисков у других авторов.

Свою комедию «Дон Жуан, или Каменный гость» Мольер писал в спешке, надеясь реабилитироваться после запрета на постановку «Гартюфа», однако новая пьеса продержалась на сцене очень недолго. Причина тому – важность проблем, поднимаемых драматургом в ней. Как отмечает С.Д. Артамонов, «не-

достаточно видеть в комедии Мольера только сатиру на распутство или только сатиру на дворянство. Значение ее гораздо шире» [Артамонов 1967: 188].

Образ Дон Жуана в пьесе Мольера весьма противоречив. С одной стороны, он развратен и в стремлении овладеть очередной жертвой готов разрушить все на своем пути, иными словами, для него отсутствуют, какие бы то ни было, моральные принципы. Но, с другой стороны, герой Мольера обладает и многими новыми чертами, выделяющими его из многовековой традиции. Отсюда – различия литературоведческих интерпретаций образа. С.Д. Артамонов видит в мольеровском Доне Жуане сложный характер, сочетающий в себе и хорошее, и дурное. Он искренен в своих чувствах, ему не чужда и храбрость, и сословная мораль. В неверии героя литературовед видит достойное проявление рационализма. Однако в пятом акте герой вдруг «перерождается», надевает маску лицемерия, становится мерзким [Артамонов 1967: 190-195].

По мнению И.М. Нусинова, Мольер подхватывает и развивает идеи Тирсо де Молины. Но его герой в отличие от образа, созданного испанским автором, «не столько нарушитель общепринятых норм, сколько воплощение отрицательных сторон этих норм» [Нусинов 1958: 338]. Б.А. Кржевский утверждает, что вина мольеровского героя перед Командором не столь велика, как у его испанских предшественников [Кржевский 1960: 212]. И. Бабанов, наоборот, утверждает большую виновность Дона Жуана, несмотря на меньшее количество совершенных им деяний [Бабанов 1996: 166]. Таким образом, вопрос о степени вины Дон Жуана оказывается дискуссионным.

Столь же проблемным оказывается и образ слуги. С.Д. Артамонов весьма специфично понимает образ Сганареля: «Это не только слуга-наперсник, ловкий пройдоха, плут, преданный интересам хозяина, как повелось представлять слугу в комедийном театре со времен Плавта. Сганарель – слуга-философ, носитель народной мудрости, здравого смысла, трезвого отношения к вещам» [Артамонов 1967: 188]. Данное утверждение фактически возводит Сганареля до статуса героя-резонера, что кажется нам необоснованным. Конечно, определенные привлекательные черты в нем есть. Он обладает чувством собственного

достоинства, нередко возражает своему хозяину, нам кажется возможным согласиться с И.М. Нусиновым, увидевшем в мольеровском персонаже предтечу Фигаро [Нусинов 1958: 339]. Однако вряд ли можно поддержать С.Д. Артамонова, который фактически уравнивает героев Мольера и Бомарше с той лишь разницей, что пьеса первого только дает намеки на приближение революции [Артамонов 1967: 190]. В любом случае, появление рядом Дон Жуаном образа слуги – человека из народа, вносит в характер главного героя пьесы новые нюансы. Его безверие – несомненно, продолжение традиции. Доны Жуаны всегда погибали, расплачиваясь за свою беспутную жизнь и презрение к божественным заветам. Однако если взглянуть на Сганареля, то наивность, мелочность, изворотливость слуги, пусть и воспитанные в нем хозяином, не делают из него достойного оппонента Дон Жуану, что убедительно доказывает Н.Н. Бояджиев [Бояджиев 1957: 17].

Нам представляется важным замечание И.М. Нусинова о том, что образ Дона Жуана в пьесе заостренно занижен [Нусинов 1958: 338]. Любой его, хоть сколь бы то ни было, положительный поступок мгновенно оборачивается подлостью. Дон Жуан обдуманно выбирает зло, он не просто пренебрегает моралью, он осознанно отвергает ее. В нем нет ни храбрости, ни благородства. Он полностью лишен моральных принципов. Подтверждение тому – его отношения с доньей Эльвирой. Н.Н. Бояджиев видит в Доне Жуане воплощение ненавистного Мольеру типа распутного и циничного аристократа, злодея, демонстрирующего свою безнаказанность в силу знатного происхождения [Бояджиев 1957: 22]. У героя Мольера отсутствует чувство благодарности: крестьянину, спасшему его жизнь, он платит тем, что пытается увести у него невесту. Нет в главном герое и уважения к старшим, в первую очередь, к собственному отцу. Не удостаивает его Мольер и дворянской чести, и даже интеллектуальное обаяние, рационализм Дона Жуана граничит с бесстыдством и цинизмом. Тем самым у исследователей есть основание видеть в финале пьесы Мольера образное воплощение идеи возмездия, предвестия «грозной кары, которая падет на головы аристократов» [Бояджиев 1957: 25].

В пьесе Мольера усилены некоторые мотивы, намеченные Тирсо де Молиной. Драматург также заостряет внимание на эгоизме героя. Ярче звучат антифеодальные и обличительные мотивы.

Однако в цинизме и безбожии мольеровского Дона Жуана просматривается и еще один аспект конфликта, не тождественный традиционному мотиву преступного презрения к смерти. В поступках героя обнаруживает себя и провозглашение новых идеалов, «требование раскрепощения человеческой личности от церковных уз <...> борьба за реабилитацию земной жизни <...> Во всем этом заключается глубоко гуманистический характер комедии Мольера» [Нусинов 1958: 347].

До сих пор в центре нашего внимания находились произведения словесных видов искусства – фольклора и литературы. Однако опера «Дон Жуан» Моцарта является значительным явлением культурной жизни целой эпохи. Кроме того, опера – жанр, во многом опирающийся на драматические принципы построения художественного мира. Поэтому параллели в художественном осмыслении образа Дона Жуана Моцартом и литературными авторами кажутся нам уместными.

Опера Моцарта, по словам И.М. Нусинова, «является поворотным пунктом в истории художественной интерпретации» интересующего нас образа. Либретто, написанное Лоренцо да Понте, выдержано в комедийном плане, хотя ряд эпизодов заимствованы у Тирсо де Молины [Нусинов 1958: 354-355]. По мнению М. Кузичевой, музыка Моцарта позволяет трансформировать оперу-буфф в драму. Сюжет оперы организован конфликтом между жизнью и смертью, между героем, не умеющим жить по продиктованным ему законам Просвещения [Кузичева 2014: 277-287]. «Дон Жуан, – пишет музыкальный критик, А.Д. Улыбашев, – титан чувственности», его постигает суровая кара «за преступление духа, дерзающего обратиться против бога, полученную от него... силу» [Улыбашев 2012: 57]. Таким образом, опера Моцарта – утверждение права человека на бунт против слепого покорения общепринятому порядку.

Представителем противостоящей Дону Жуану силы является Командор. И.М. Нусинов совершенно верно замечает, что в отличие от предыдущих сюжетов у Моцарта инициатором фатальной встречи героя и статуи в финале является сам Каменный гость. В этом эпизоде в очередной раз мелькает мотив смерти, пронизывающий оперу наравне с противостоящим ему мотивом жизни [Нусинов 1958: 358-362].

Дон Жуан Моцарта – образ непростой, многогранный. Несмотря на то, что герой осужден на смерть, композитор облагораживает его облик: он отважен, обаятелен, полон беспредельной жизненной энергии, стремится к чувственным наслаждениям и в то же время является неустрашимым бойцом. Если же герою приходится хитрить, то не из-за слабости, а в силу того, что хитрость – его преимущество, проявление превосходства над соперниками [Кузичева 2014: 277]. Ему чужды мизантропия и цинизм предшественников. Лоренцо да Понте изменяет мотивировку распущенности Дона Жуана, не акцентирует внимание на его безбожии и делая его носителем гедонистической философии. Однако И.М. Нусинов ставит герою в вину то, что «он видит мир лишь как объект своих наслаждений», и подчеркивает, что финал выводит оперу на конфликт между человеком и его судьбой [Нусинов 1958: 364].

Подробнее рассматривая финал оперы, важно указать, что предшественники Дон-Жуана погибали в наказание за преступление, а у Моцарта герой гибнет, отказавшись от покаяния в знак своей верности торжеству воли, радости жизни: «Смерть приходит к нему, потому, что, как ни живи, – она придет» [Нусинов 1958: 364]. Таким образом, на сцене, где должна была разыгаться «веселая драма», поднимается неразрешимый конфликт между стремлением человека к радости и наслаждению и неизбежности смерти, конца.

Таким образом, Моцарт приходит фактически к реабилитации образа Дона Жуана. Обличительный пафос сюжета заменяется утверждением романтического идеала жизнелюбия, гордого бунта героя, сознательно идущего к трагическому финалу.

Совершенно новую интерпретацию образа Дон Жуана предлагает Байрон. Герой, бывший доселе представителем эпохи «плаща и шпаги», переносится в современную автору реальность. Н.Я. Дьяконова подчеркивает: «Критики единодушны в утверждении, что с героем старинной испанской легенды герой Байрона не имеет ничего общего, кроме имени. Действительно, беспечный и простодушный Жуан не похож на своих предшественников, хладнокровных развратников из испанских, французских и итальянских обработок...» [Дьяконова 1964: 114]. Дон Жуан Байрона «не избалованный и не избалованный, не блудный сын и не бунтарь», «он – «герой нашего времени», – отмечает И.М. Нусинов [Нусинов 1958: 381]. Проводя параллель между героем Байрона и Евгением Онегиным А.С. Пушкина, исследователь приходит к выводу о сатирическом пафосе и реалистическом характере поэмы «Дон Жуан». Именно в этом состоит ее новизна и ценность [Нусинов 1958: 382-383]. Сходную мысль высказывает и Н.Я. Дьяконова, говоря, что традиционные сцены в поэме перерастают «в сатиру на фарисейство господствующей морали» [Дьяконова 1964: 118]. Дон Жуан Байрона, не в пример своим предшественникам способен к большой и чистой любви, а ум и страстность героя противопоставляют его обществу, делая поэму частью «крестового похода против деспотизма» [Дьяконова 1964: 119].

Дон Жуан в поэме Байрона ветрен, но эта ветреность, как и грехопадение – результат влияния на его характер окружающих обстоятельств [Елистратова 1956:237]. Сатира на век, в котором нет места любви и веры, определяет характер поэмы: «Традиционные эпизоды наполняются сумрачной жизненной философией, обрастают злободневными политическими аналогиями и сопоставлениями» [Дьяконова 1964: 118].

Если прежде Дон Жуан насмехался над жизнью, то у Байрона скорее жизнь насмехается над героем. Автор сознательно переворачивает конфликт человек – общество, делая своего героя жертвой. Его вольнодумство выражается в нигилизме: он не способен ни почитать что-либо, ни низвергать, потому что ни во что не верит. В этом очередное новшество Байрона: прежние Дон

Жуаны не сомневались. Его же герой полон скорби, обусловленной пониманием ничтожности человеческого знания, бессмысленности человеческих идеалов, подобно героям «Каина» и «Манфреда». Однако в отличие от них он сомневается и в смерти, и в бесконечности своей скорби. И.М. Нусинов, видит корни этой скорби в социальном скептицизме героя [Нусинов 1958: 393]. Однако она не бесперспективна, поскольку несет в себе надежду на иное будущее, когда потомки будут смотреть на это страшное время с непониманием и ужасом [Елистратова 1956:238].

Итак, Байрон, порывающий с внешней сюжетной традицией, во многом остается верен традиции внутренней, частично сохраняя мотивы и конфликты, сопровождавшие образ Дона Жуана на протяжении многих столетий. В его произведении сильны обличительные мотивы, приобретающие сатиричность. Он сохраняет в своей поэме конфликт эпох и, как следствие конфликт сознаний – буржуазного и сознания, которое под давлением буржуазного не может окончательно сложиться, породив новые нормы. Это объясняет сомнения героя, его нигилизм. Поэт также поддерживает мысль Моцарта и Л. Да Понте о трагичности образа Дона Жуана, открывая возможность реалистически интерпретировать поступки героя, углубляться в его духовный мир.

Таким образом, в литературе и искусстве XVII-XIX веков сюжет о Доне Жуане подвергается самым невероятным метаморфозам, но, тем не менее, сохраняет относительно устойчивый тип конфликта в разных его вариантах. Это конфликт эпох и связанный с ним конфликт сознаний.

Почти все рассмотренные произведения XVII-XIX века, так или иначе, объединены и уходящим корнями в средневековье конфликтом между недопустимым пренебрежением к смерти и мыслью о смертности и ничтожности человека перед лицом смерти. У Молины он проявляется в практически неизменном виде. Мольер переворачивает и видоизменяет его: желание дать земной жизни достойное место, ее гуманистическая реабилитация оказываются связанными с пренебрежением церковными представлениями о смерти и вечной жизни. Моцарт и Л. Да Понте поступают с древним конфликтом аналогично,

при этом усиливая его трагичность. Опера соединяет утверждение как радостей жизни, так объективной необходимости смерти, которую герой встречает с гордостью и пониманием ее неизбежности. Байрон же, исключивший из своего произведения коллизию со статуей, тем не менее, поддерживает интерпретацию образа Дона Жуана как героя трагического, представленную Моцартом и Л. Да Понте.

ГЛАВА 2.«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» КАК ТРАГЕДИЯ СВОЕВОЛИЯ ЛИЧНОСТИ

2.1. ПЕРСОНАЖНЫЕ ОППОЗИЦИИ «КАМЕННОГО ГОСТЯ» В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Проблема интерпретации пушкинского замысла о Доне Жуане, на наш взгляд, не может быть решена без специального рассмотрения системы образов маленькой трагедии в контексте литературной традиции. В предыдущих разделах работы мы определили круг произведений, на которые опирался в своей работе А.С. Пушкин. Теперь попробуем выстроить ведущие персонажные оппозиции и сопоставить их в разных вариантах художественного решения темы Дона Жуана.

Первый уровень сопоставления, казалось бы, определяется сразу: в разных произведениях персонажи зачастую носят одинаковые имена. Так, например, мы видим явные переключки пушкинской пьесы и драмы Тирсо де Молины: Дон Гуан А.С. Пушкина – Дон Хуан Тирсо де Молины, Дона Анна – Донья Анна де Ульоа и т.д. Сходные имена персонажей обнаруживаются и в пьесе Мольера, и в либретто оперы Моцарта. Однако близость и даже тождество имен еще не говорит об одинаковости характеров. Поэтому мы предпочли пойти по пути объединения персонажей в группы по принципу их взаимодействия с образом главного героя. В итоге мы выделили следующие группы.

1. Возлюбленные главного героя. Сюда отнесем всех женщин, которых соблазнял Дон Жуан, отдельно выделив героинь, носящих имя Анна.

2. Помощники. Это преимущественно слуги, герои, сочувствующие Дону Жуану, помогающие ему неизменно на протяжении всего произведения или меняющие свое отношение к нему.

3. Противники Дона Жуана. Это самая крупная группа, поэтому в ней имеет смысл выделить подгруппы. Персонажей первой обозначим как собственно соперников – героев, ищущих справедливости и мстящих Дону Жуану за поругание или попытку поругания своих подруг, невест, жен, дочерей, сестер. Другая подгруппа, состоящая, собственно говоря, лишь из одного персонажа – статуи, будет названа нами олицетворением небесной кары.

4. Выделим еще группу персонажей, которые не вступают в прямое столкновение с Доном Жуаном, но косвенно находятся в оппозиции к нему, являясь носителями противоположных моральных установок. Это персонажи, напоминающие герою о грядущем конце, небесной каре, его греховности, пытающиеся наставить его на путь истинный. Назовем их предостерегающими.

5. Последняя группа – царственные особы, короли, олицетворяющие земной суд, к которому обращаются в поисках справедливости опороченные возлюбленные и возмущенные соперники Дона Жуана.

Внимательное прочтение пьесы А.С. Пушкина дает возможность увидеть, что практически все обозначенные нами группы представлены в ней теми или иными персонажами, что говорит о том, что создатель «Каменного гостя» был отлично знаком с предшествующей традицией.

Сравнение лучше начать с последней группы персонажей. В пьесе Тирсо де Молины фигурируют сразу два короля – король Неаполитанский и Альфонс XI. Первый из них, будучи обманутым Доном Жуаном и его дядей, не смог в должной мере выполнить свой долг и осудить героя. Что же до короля Кастильи, Альфонса, то именно он представляется героям пьесы тем, кому по силам наказать развратника. Его первое действие – высылка Дона Жуана в Лебриху. Мягкость наказания он объясняет почтением к отцу героя и его знатному роду. Причем, ссылка носит характер не столько наказания, сколько отсрочки, необходимой для спокойного разбирательства: анализа проступков героя, сообщения о результатах в Неаполь, поиска подходящего наказания. Когда король Альфонс узнает об убийстве командора и попытке соблазнить его дочь, то при-

казывает готовить смертную казнь (хоть и для пойманного по ошибке де ла Моты):

Суд назначить неотложно,
И чтоб завтра утром на кол
Голову его надели! (327)¹.

Таким образом, в пьесе Тирсо де Молины герой оказывается в конфликте с законом, гарантом исполнения которого является королевская власть.

У Мольера король прямо на сцене не присутствует, но лишь упоминается Доном Луисом, отцом главного героя. Порицая сына за недостойное дворянина поведение, он сетует, что поступки Дона Жуана вынуждают его злоупотреблять добротой короля, постепенно стирая все заслуги семейства перед короной. В то же время в беседе со Сганарелем Дон Жуан подчеркивает, что командор был убит им по всем правилам (очевидно, на дуэли) и по этому делу был помилован:

«Сганарель. И вам, сударь, не страшно, что вы тут полгода назад убили командора?

Дон Жуан. А чего мне бояться? Разве я не по всем правилам его убил?

Сганарель. По всем правилам, сударь, как нельзя лучше, - жаловаться ему не на что.

Дон Жуан. По этому делу я был помилован.

Сганарель. Так-то оно так, но все же вряд ли это помилование успокоило родственников и друзей, и...» (108)².

Сам эпизод убийства вынесен за пределы действия, убитый не связан семейными узами с кем-либо из действующих лиц, причина поединка так и не раскрывается. При этом личная месть со стороны родственников убитого командора остается лишь угрозой, не реализованной по ходу пьесы. Оскорбленные и соблазненные Доном Жуаном персонажи полагаются или на небесную кару, или, как братья покинутой Донны Эльвиры Дон Карлос и Дон Алонсо, на собственные силы. Таким образом, У Мольера конфликт Дона Жуана с законом, олицетворенным мудрой властью короля, меняется на конфликт личного характера между персонажами и конфликт героя с высшими силами, которые и решают дело.

¹Цит. по: Тирсо де Молина. Севильский озорник, или каменный гость// Библиотека всемирной литературы. Испанский театр. – М.: Худож. лит., 1969 с указанием страницы.

²Цит. по: Мольер Ж.-Б. Дон Жуан, или Каменный гость// Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1986 с указанием страницы.

В опере Моцарта король не упоминается, никто из героев не ищет при дворе помощи в решении проблем с Доном Жуаном, наказать его за убийство командора Донна Анна просит своего возлюбленного – Дона Оттавио. Таким образом, проблема конфликта Дона Жуана с законом вообще не ставится.

Итак, заявленный в пьесе Тирсо де Молины конфликт героя и закона, представленного носителем власти – королем, постепенно отходит на второй план в произведении Мольера и совсем снимается в опере Моцарта.

В пьесе А.С. Пушкина, как и у Мольера, король является внесценическим, но очень важным для понимания замысла пьесы персонажем. Дон Гуан рассказывает слуге детали своей высылки за пределы родины так:

Меня он удалил, меня ж любя;
Чтобы меня оставила в покое
Семья убитого... (317)¹

Здесь кратко воспроизводится ситуация мольеровской пьесы: очевидно, что герой А.С. Пушкина так же заколол Командора на дуэли, совершенной по всем правилам. Подтверждают это и его дальнейшие слова:

Уж верно головы мне не отрубят.
Ведь я не государственный преступник (317).

Таким образом, с одной стороны, А.С. Пушкин дает понять, что знаком с предшествующей традицией, но, с другой стороны, вслед за Мольером и Моцартом он снимает в своем произведении данный аспект конфликта, оппозиция «король-Дон Гуан» не реализуется в сюжете пушкинской пьесы.

Следующая группа персонажей, которой мы уделим внимание – помощники Дона Жуана. Их роль, как правило, выполняют слуги. Сравнив пушкинского Лепорелло с Каталиноном, отметим, что персонаж Тирсо де Молины наделен большей покорностью, он не решается открыто противостоять хозяину:

Каталинон (в сторону)
Да молчи ты, простофиля!
Первый озорник Севильи
Взял секрет твой на заметку (310).

¹ Цит. по: Пушкин А. С. Каменный гость // Пушкин А. С. Полн. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. – Л.: Наука, 1978 с указанием страницы.

Так же, как пушкинский Лепорелло, он трусоват, иногда осуждает хозяина и, основываясь на хорошо знакомой слуге исконной, народной мудрости, шутит над ним: «Смелых умным словом студят» (313) или «Тише едешь – дальше будешь» (314). Каталинон не отличается самоотверженной преданностью, в моменты опасности он думает лишь о себе.

Мольеровского Сганареля вряд ли можно назвать носителем народной мудрости. Мелочность, лицемерие, изворотливость присущи ему не меньше, чем Дону Жуану. Так, свой рассказ Гусману об обычаях хозяина он заканчивает следующей фразой: «Постой, я был с тобой откровенен, как-то невольно я тебе все сразу выложил, но если что-нибудь до него дойдет, я прямо так и скажу, что ты соврал» (104), а после смерти Дона Жуана он думает лишь о своем жаловании. Этот слуга позволяет себе дерзости (хоть и в сторону) и нередко трусит.

Лепорелло у Моцарта более наивен, редко дерзит своему господину, а все свое недовольство по поводу распутной жизни Дона Жуана обычно воплощает в виде просьб, которые обычно поднимаются его хозяином на смех или подавляются угрозой. Слуга часто становится непосредственным участником затей Дона Жуана: облачаясь в платье господина, он ловко исполняет его роль. Хотя чаще и гораздо привычнее Лепорелло исполняет роль зрителя-комментатора, который одновременно восхищен и возмущен поступками Дона Жуана:

Дон Жуан
Прощенья жду!
Или смерти!
Друг мой, приди ко мне!
Лепорелло
(к Дон Жуану)
От смеха лопну, верьте!¹

В эпизоде гибели Дона Жуана, Лепорелло думает не только о себе, своей судьбе и жаловании, он сначала пытается отговорить хозяина от страшной встречи, а затем просит покаяться, спастись, наконец, сожалеет, что из страха не может ничем помочь умирающему Дону Жуану.

¹ Цит. по: Да Понте Л. Дон Жуан, или Наказанный преступник (либретто оперы Моцарта В.А.). URL <http://libretto-oper.ru/mozart/don-giovanni> (дата обращения 17.01.2016).

Об образе Лепорелло у А.С. Пушкина было высказано множество неоднозначных суждений. Л.А. Степанов видит в нем умелого провокатора. Исследователь отмечает, что в Лепорелло отсутствуют черты, характерные для образа комического страдальца, поясняя, что в пьесе есть ситуации, в которых комическая сторона характера слуги могла бы быть раскрыта, но они не разработаны, а лишь намечены. Вслед за С.М. Бонди, литературовед соглашается, что за каждой простой репликой персонажа скрывается глубокий психологический план: подлинные мысли, желания и чувства составляют второй скрытый диалог, ведущийся параллельно произносимому вслух. Иными словами, Л.А. Степанов подчеркивает, что за словами Лепорелло скрываются противоположные высказанным мысли и желания [Степанов 1992: 98-99]. Опираясь на проделанный анализ, Л.А. Степанов спорит с Б.В. Томашевским, считавшем, что в пьесе принижен «удельный вес» Лепорелло [Степанов 1992: 100]. Его реплики, как считает исследователь, имеют два направления: оценка и провоцирование: он владеет струнами души Дона Гуана и умело направляет диалог в нужное русло. Противопоставленность характеров хозяина и слуги составляют сюжетно-композиционную оппозицию первой сцены. Наконец, в третьей сцене, полагает литературовед, Лепорелло фактически провоцирует героя на вызов статуи, хотя эгоисту Дону Гуану и не чужда мораль. Дон Гуан, заряженный радостью после разговора с Доной Анной, начинает оживлять Командора в своем сознании, используя подхваченную у слуги шутку о реакции мертвого. В последнем действии нет места лжи и лицемерию, герой охвачен любовью к Доне Анне и тревогой после кивка статуи. Дон Гуан, по мнению Л.А. Степанова, – сложный и противоречивый образ, находящийся в конфликте с миром, с самим собой, но это противоречие не понятно для Лепорелло, как и для окружающего общества, которое подобно слуге не всегда верно оценивает поступки и слова главного героя [Степанов 1992: 105-108].

Д. Устюжанин видит в пушкинском Лепорелло жестокого циника. Особенно это заметно, если сравнить отзывы слуги и господина о прежних возлюбленных Дона Гуана. Дон Гуан говорит об Инезе и Лауре с теплотой. Ци-

нические реплики, относящиеся к ним, принадлежат Лепорелло [Устюжанин 1974: 71-75].

По мнению Г. Красухина, слуга выступает в качестве оппонента безбожному хозяину. Образ Лепорелло необходим А.С. Пушкину для демонстрации того, что слова Дона Гуана о любви, о раскаянии ничего не значат [Красухин 2001: 130-134].

Наконец, О.Н. Турышева видит в образе Лепорелло носителя традиционного, устоявшегося взгляда на образ Дона Гуана как злодея, изверга, искусителя, развратителя, взгляда, с которым реальный характер героя находится в противоречии. Литературовед считает, что таким образом А.С. Пушкин намеренно провоцирует читателя на стандартное, традиционное восприятие образа Дона Гуана. Его имя самостоятельно, несет в себе обезличивающую идею. Оно автоматизирует поступки героя. Но есть эпизоды, где герой пересиливает рамки, заданные молвой и его именем. Например, сцена монолога об Инезе. Дон Гуан действует вопреки традиции, но соглашается с ней, прерванный ее носителем – Лепорелло [Турышева 1998:57-62].

Наличие столь различных точек зрения объясняется сложностью пушкинского героя. Дело в том, что его поведение не вписывается в традицию. Так, Лепорелло обычно начинает перечить своему господину в тех ситуациях, когда, казалось бы, традиционный слуга должен быть безмерно счастлив или предпочел бы промолчать. Например, возьмем момент печальных воспоминаний Дона Гуана об Инезе. В произведениях предшественников главный герой крайне редко вспоминает о прежних, находящихся за пределами драматического действия любовных связях. Если же такое случается, то высказывания звучат довольно цинично. Так, у Мольера герой вспоминает о покинутой им недавно Эльвире, когда замечает неподалеку ее слугу. «Должен тебе признаться, что мысли мои поглощены не доньей Эльвирой, а другой» (165) – говорит он Сганарелю, показывая свое равнодушие к прошлой любви. У Моцарта сам герой не вспоминает о своих возлюбленных, более того, он даже поначалу не узнает брошенную им недавно Донну Эльвиру. Зато Лепорелло ведет поименный

список всех, кого его господин обольстил. Причем, слуга с содержанием этого отнюдь не короткого перечня явно знаком лучше, чем сам Дон Жуан. Скрываясь от разозленной Эльвиры, герой дает Лепорелло указание: «Ну да, всё расскажи ей». И Лепорелло исполняет арию, передающую содержание донжуановского списка. Очевидно, рефлектируя над этим содержанием, слуга передает не только количество и социальное положение тех, кого завоевал его господин в каждой посещенной стране, но и проводит своего рода анализ его подвигов. Он рассказывает, какие качества хозяин предпочитает в блондинках, а какие в брюнетках, восторженно раскрывает зависимость предпочтений Дона Жуана от времени года, и, наконец, обобщает возрастные показатели жертв. Так или иначе, подобная статистика совершенно не похожа на печальные воспоминания Дона Гуана о покойной Инезе.

Однако удивляет не только наличие «памяти» у пушкинского героя. Необычна и его реакция по поводу предстоящего свидания с Доной Анной. Такой искренней радости нельзя встретить у кого-либо из предшественников:

Я счастлив!

Я петь готов, я рад весь мир обнять (339).

Таким образом, слуга демонстрирует нетрадиционное поведение именно в тех ситуациях, в которых эта традиция уже нарушена Доном Жуаном.

Обратимся к тем моментам маленькой трагедии, в которых Лепорелло, напротив, внешне следует традиции. Прочтем его реплику при встрече с монахом:

Монах

Его здесь нет,
Он в ссылке далеко.

Лепорелло

И, слава богу.

Чем далее, тем лучше. Всех бы их,
Развратников, в один мешок да в море.

Дон Гуан

Что, что ты врешь?

Лепорелло

Молчите: я нарочно... (321).

Поведение Лепорелло, с одной стороны, канонично: легко представить на его месте и Станареля, и Каталинона, которые также лукаво вводят в заблуж-

дение других людей, чтобы выпытать полезные для своего господина сведения. С другой стороны, слова слуги носят характер провокации, и действительно возмущают Дона Гуана. После упоминания имени командора герой, прежде столь словоохотливый и завязавший беседу с монахом, вдруг замолкает, и Лепорелло вынужден сам отвечать монаху. Наконец, он проговаривает самую провокационную реплику, адресованную не столько монаху, сколько хозяину, и Дон Гуан, очевидно прибывавший в несвойственных для себя раздумьях, снова вступает в разговор.

Могут ввести в заблуждения возмущенные восклицания Лепорелло по поводу решения хозяина познакомиться с Доной Анной, однако нельзя сказать, что оно было для него неожиданным, напротив – своим вопросом «Что, какая?» (322), заданным прежде, он предвосхищает это решение, как бы подсказывая Дон Гуану направление дальнейших действий.

Посмотрим подробнее другой эпизод. Дон Гуан объят радостью по случаю предстоящего свидания с Доной Анной, а Лепорелло обращает его внимание на статую Командора:

Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне –
Нет, не ко мне – а к Доне Анне, завтра (339).

А.С. Пушкин снова дает читателю понять, что знаком с традицией: его герой сначала приглашает статую к себе, очевидно, на разговор за ужином (как у Мольера). Однако автор намеренно отходит от этой традиции, и его герой исправляется, зовя покойного к Доне Анне.

Дальнейшая реакция Лепорелло вроде бы канонична: «Статую в гости звать! зачем?»(340), но на самом деле именно эта реплика окончательно побуждает Дона Гуана осуществить свое желание. Заметим тонкий психологизм сцены: сначала высказывается только что пришедшая в голову и еще не проясненная мысль («проси ее пожаловать ко мне»), затем мысль становится более ясной, формулировка уточняется («не ко мне – а к Доне Анне»), и, наконец, идея получает окончательную детально разработанную форму, включающую в

себя и момент издевки, которой поначалу не было (статуе предлагается встать на часах и сторожить дверь в момент любовного свидания вдовы с убийцей мужа).

Таким образом, реплики Лепорелло получают двойной смысл: формально слуга вроде бы пытается вернуть хозяина в русло традиционного поведения, но на самом деле именно он вызывает у Дона Гуана желание пойти иным путем, вопреки как сложившемуся стереотипному восприятию его персоны в окружающем обществе, так и предписанному литературной традицией типу поведения. Тем самым логика слуги лишь внешне противоречит логике хозяина, но на глубинном уровне, независимо от уровня осознанности, их побуждения и действия развиваются синхронно, в одном направлении. Таким образом, конфликт, который видели в отношениях слуги и господина многие литературоведы и который, действительно, можно проследить в произведениях предшественников, у А.С. Пушкина оказывается снят.

Если говорить о персонажной группе возлюбленных главного героя, то здесь вновь обнаруживается несоответствие между традицией и пушкинской пьесой. В текстах Молины, Мольера, да Понте все женщины похожи тем, что были соблазнены или подвергнуты попытке соблазнения и в дальнейшем брошены и забыты. Когда обман раскрывался, за большинство из них вступались женихи, братья, отцы. И все они испытывали к соблазнителю похожие чувства: презрение, ненависть. Впрочем, отдельные героини начинали преследовать своего неудавшегося любовника, в надежде вернуть его и связать с ним жизнь. Отличен в связи с этим образ, возникающий у Мольера и Моцарта. Сходство героинь, носящих имя Эльвира, не только в том, что они преследуют Дона Жуана, но и в том, что они проникаются жалостью к развратнику, признаются ему в любви и просят одуматься, давая герою последнюю надежду на спасение души, но безуспешно. Дон Жуан и в комедии, и в опере пытается соблазнить Эльвиру в ответ на ее признания, а затем, потерпев неудачу, выгоняет девушку, и следующим его гостем становится статуя Командора.

Особенность пушкинских героинь в «Каменном госте» состоит в том, что ни одну из них нельзя с уверенностью назвать соблазненной, а затем брошенной и забытой. Образ Инезы, как мы уже замечали, для Дон Гуана связан с печальными воспоминаниями. Она не забыта им и, как подсказывает автор, едва ли была им брошена:

А голос
У ней был тих и слаб – как у больной –
Муж у нее был негодяй суровый,
Узнал я поздно... Бедная Инеза!.. (318).

Очевидно, что герой связывает болезненность Инезы и ее гибель с суровостью ее негодяя-мужа, и узнай он об этом раньше, то, должно быть, вмешался бы. Однако Инеза была соблазнена, что мы узнаем от Лепорелло. Длительность ухаживаний – три месяца – необычайно велика для традиционного Дон Жуана, как и его само воспоминание о женщине, как и признание того, что это была любовь.

Здесь же можно прокомментировать еще одну особенность образов возлюбленных пушкинского героя: все они, за исключением Лауры, не дочери и не невесты, а чьи-то жены. Г. Красухин обратил внимание на не слишком тщательную работу текстологов, допустивших повтор «у ней» – «у нее» при конъектуре эпизода воспоминаний Дона Гуана о Инезе, который цитировался выше.

Дело в том, что в авторском оригинале строка звучит так: «Отец ее был негодяй суровый», а затем слово «отец» заменено на «муж», и текстологам пришлось менять строй строки для сохранения стихотворного размера. Иными словами, замена отца на мужа была произведена автором намеренно и имела для него принципиальное значение [Красухин 2001: 130-134].

Попутно следует добавить, что изменения коснулись не только семейной роли, но и социального положения Инезы. Д.Д. Благой обратил внимание, что в «первоначальном тексте Дон Гуан называет Инезу “дочерью мельника”, посылает Лепорелло – “в деревню, знаешь, в ту, где мельница”» [Благой 1931: 209]. Однако автор предпочел отказаться от такой характеристики своей героини,

снимая тем самым столь важный для предшествующей традиции социальный конфликт и антифеодальный пафос.

Другая героиня – Лаура – чисто пушкинский образ, который требует дальнейшего рассмотрения. Однако по разговору Лауры с Дон Карлосом можно сказать, что она едва ли была соблазнена Дон Гуаном, очевиднее, что это был как минимум взаимный процесс. В любом случае она так же не забыта Дон Гуаном, ведь именно общества этой девушки он ищет в Мадриде. А она не испытывает к нему ни ненависти, ни презрения. Их отношения абсолютно не соответствуют традиции.

Наконец, образ Доны Анны не может быть оценен однозначно. Сюжет пьесы выстроен таким образом, что характеристики «брошена» и «забыта» не имеют к этой героине отношения: она – последняя возлюбленная Дон Гуана. А вопрос, касающийся соблазнения Доны Анны, которое длится почти всю пьесу, довольно сложен и нуждается в отдельном рассмотрении, так как отношения Дон Гуана с Доной Анной заметно отличаются от его отношений с Лаурой и от отношений героев-предшественников со своими возлюбленными. Ни один из Дон Жуанов не откладывал соблазнение жертвы, как это сделал Дон Гуан, отправившийся к Лауре вместо увиденной только что вдовы, и уж точно не следил за ней каждый день и не рассуждал о том, что ей скажет при встрече.

Любопытен уже тот факт, что героиня сама замечает своего соблазнителя, прежде чем Дон Гуан что-либо предпринимает:

...вижу каждый день
Мою прелестную вдову, и ею,
Мне кажется, замечен (332).

Она же становится инициатором общения с ним, в то время как у предшественников эту обязанность на себя брал Дон Жуан:

Дона Анна
Опять он здесь. Отец мой,
Я развлекла вас в ваших помышленьях –
Простите (348).

Ей же принадлежит, по сути, идея пригласить к себе влюбленного мужчину. И, наконец, факт, отделяющий Дону Анну от героинь, носивших это имя в произведениях предшественников, – она, подобно Эльвире у Мольера и да Понте, признает:

Дона Анна

Ах, если б вас могла я ненавидеть! (348).

После этого признания и очевидного успеха в соблазнении, ознаменованного поцелуем, Дон Гуан покидает сцену, а затем возвращается, и следом за ним идет статуя Командора, конфликт с которым, на наш взгляд А.С. Пушкин стремится выделить, поочередно отбрасывая все другие возможные аспекты. Однако очевидно, что отношения главного героя с возлюбленными имеют большое значение в определении конфликта маленькой трагедии.

Наконец, неизменно в сюжете о Дон Жуане присутствовали персонажи, напоминающие развратнику о скором конце. У Тирсо де Молины это, прежде всего, Дон Дьего Тенорьо, отец главного героя, также эту функцию берут на себя многие другие персонажи: возлюбленные Дона Хуана, его соперники, короли. Мольер тоже вкладывает предостережение в уста разных героев, отдавая вновь основные слова отцу героя – Дону Луису. Моцарт также не пренебрегает традицией: разные герои в его опере обращаются к главному герою, упоминая гнев, который вызывают у неба поступки Дон Жуана.

Функция предостерегающих персонажей в мире пушкинского «Каменного гостя» сводится к банальным оскорблениям героя, неподкрепленным напоминанием об угрозе земной или небесной кары:

Дон Гуан

Дона Анна

Де Сольва! как! супруга командора

Убитого... не помню кем?

Монах

Развратным,

Бессовестным, безбожным Дон Гуаном (319-320).

или

Дон Карлос

Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец,

А ты, ты дура.

Лаура

Ты с ума сошел?
Да я сейчас велю тебя зарезать
Моим слугам, хоть ты испанский гранд (324).

Более того, как видно из последней цитаты, попрание имени Дона Гуана может само повлечь угрозу наказания, но направленного уже против предостерегающего персонажа или персонажа, выполняющего эту функцию в отдельных эпизодах пьесы.

Предостерегающие персонажи были необходимы предшественникам А.С. Пушкина для обозначения конфликта между героем и высшими силами. Предостережения об угрозе небесной кары поддерживали исконный назидательный пафос произведений о Дон Жуане и неизменную отрицательную оценку главного героя и его действий. А.С. Пушкин, снимает со своих героев обязанность предостерегать Дон Гуана, оставляя им, будь то монах или Дон Карлос, реплики, содержащие только оскорбления. Таким образом, А.С. Пушкин лишает предостерегающих персонажей статуса посредников между героем и небом, в его пьесе Дон Гуан по своему желанию и непосредственно вступает в контакт с высшими субстанциями, волю которых, вероятно, выполняет ожившая статуя Командора. Мы предполагаем, что именно данный аспект конфликта актуализирует в своей маленькой трагедии А.С. Пушкин, последовательно снимая все оппозиции, которые были заявлены в предшествующей традиции. Поскольку, как мы показали, автор «Каменного гостя» постоянно дает своим читателям сигналы о том, что он отлично знаком с предшествующей традицией, такой вариант конфликта он выстраивает вполне осознанно. В рамках данного раздела мы лишь обозначили сюжетообразующий конфликт пьесы. Очевидно, для более глубокого проникновения в суть пушкинского замысла нам следует обратиться к персонажам, которые в традиции отсутствуют и введены А.С. Пушкиным в сюжет о Доне Жуане впервые. Прежде всего, это Лаура и Дон Карлос. Анализ художественной функции данных образов – предмет наших дальнейших размышлений.

2.2. ОБРАЗЫ ЛАУРЫ И ДОНА КАРЛОСА КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ПСИХОЛОГИИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ.

Лаура – один из самых загадочных пушкинских образов. В предшествующей традиции нет ни одного образа, хотя бы отдаленно ее напоминающего. В науке Лаура воспринимается неоднозначно. Так, еще В.Г. Белинский, с одной стороны, говорил об отсутствии в ее характере притворства, лицемерия, а с другой – об ее бесцеремонности и даже цинизме: «Она не думает о будущем и живет для настоящей минуты» [Белинский 1955: 571].

Д.Д. Благой сравнивает ужин у Лауры с праздником «молодости, красоты, вдохновенья» [Благой 1931: 214].

В образе пушкинской героини есть особенность, абсолютно отличная от традиционных женских персонажей: она не чувствует себя обманутой или покинутой и не желает наказывать героя за его неверность, «наоборот, скорее всего именно он помог ей утвердить себя, стать тем, чем она есть» [Благой 1957: 645].

Таким образом, роль Лауры в замысле маленькой трагедии никаким образом не сводится к страдательной. Мы полагаем, что интересующая нас героиня введена в пьесу для манифестации некоей мировоззренческой позиции, суть которой – в отрицании любых границ (юридических, нравственных), ее принципы заключаются в необузданном пренебрежении законами и правилами: к примеру, она без страха угрожает Дон Карлосу, испанскому гранду, смертью.

Очень важно для понимания этого образа и то, что для героини не являются ценными, почти не существуют ни прошлое, ни будущее. Так, она не желает предаваться размышлениям о скорой старости, подобно своему гостю, потому что пять или шесть лет – для нее очень далекое будущее, не имеющее значения в настоящем: «Тогда? Зачем / Об этом думать?» (327. Лаура живет на-

стоящей минутой. Для нее нет ничего странного в том, что ее увлечение Доном Гуаном оказывается легко «отодвинутым» в момент свидания с Доном Карлосом:

В сию минуту?
Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.
Теперь люблю тебя (326).

Так же легко прошлое увлечение возвращается, когда на сцене появляется сам Дон Гуан, и теперь уже Дон Карлос перестает существовать для нее:

Дон Гуан
Лаура, и давно его ты любишь?
Лаура
Кого? ты, видно, бредишь (330-331).

Нет в ней сожаления, и когда Дон Карлос лежит без дыхания на полу ее комнаты. Чувство к нему на этот момент для нее событие минувшее, забытое и словно не существовавшее.

Возникает невольный вопрос, есть ли для героини хоть что-то ценное, если настоящее, длящееся миг, так быстро теряет для нее значение.

Лауру беспокоит не сам факт смерти человека, которому она пять минут назад признавалась в любви, а последствия случившегося:

Лаура
Что там?
Убит? прекрасно! в комнате моей!
Что делать мне теперь, повеса, дьявол?
Куда я выброшу его? (329)

Эти слова – верх циничности. В них звучит пренебрежение чужой жизнью, отсутствие всякого уважения к смерти, что явно сближает героиню с Доном Гуаном: эпизод завершается любовным актом рядом с мертвым телом. Финал эпизода с Лаурой, таким образом, является зеркальным отражением финала всей пьесы: любовное свидание Дона Гуана и Доны Анны в присутствии статуи мертвого Командора.

Однако образ нельзя свести только к данной трактовке. Обратимся к началу сцены. Ужин у Лауры открывается восхищенными возгласами ее гостей. Актриса только что исполнила для них песню, и они просят ее спеть еще. Затем

она называет автора слов своих песен – Дон Гуана, чем вызывает гнев Дон Карлоса. Этот небольшой эпизод редко привлекает внимание литературоведов, потому что на фоне следующих за ним событий он кажется не слишком информативным.

Нам кажется, что начало сцены имеет очень большое значение. В нем Лаура предстает очень привлекательной. В ее речах и песнях звучит ликование молодости, любви, наслаждения, искусства, которое восхищает и пленяет. Однако в этом же эпизоде формулируется постулат:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия... (324)

Для Лауры и ее гостей любовь – мелодия, то есть своего рода мастерство, требующее определенных знаний, владения приемами и методами, которые позволяет приблизить искусственное звучание слов к живому чувству. Интересна в этом контексте реплика Дона Гуана, в которой он называет себя «импровизатором любовной песни» (332), то есть мастером того самого искусства, которым в совершенстве владеет и Лаура.

Прочтем ответ Лауры на похвалу гостей, в котором она описывает свое искусство:

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце... (323).

В сущности, Лаура говорит не просто о своей способности вживаться в роль, но об искусстве имитации жизни. Отсюда становится понятно, почему человеческая жизнь не имеет в ее глазах цены, и она так легко относится к смерти Дона Карлоса.

Так, уже в начале сцены вырисовывает важнейшая черта того мировоззрения, что так близко Лауре: отказ от ответственности за свои поступки. Для нее не ценно ни собственное будущее, ни жизни других людей. За внешней

привлекательностью культа наслаждения настоящим мгновением скрывается цинизм и равнодушие к жизни как таковой.

Образ Лауры, как правило, рассматривают в соотнесении с образом Дона Гуана. Так Л.С. Осповат прямо называет ее «двойником Дон Гуана» [Осповат 1995: 34]. А.Г. Гукасова считает Дона Гуана и Лауру носителями общего жизненного кредо [Гукасова 1973: 107]. Д.Д. Благой называет отношения героев свободным союзом «двух родственных натур», чьи образы «освещены ярким солнечным светом, насыщены торжествующей, победоносной стихией жизни и искусства, упоением радостями и наслаждениями здешнего, земного бытия» [Благой 1967: 657].

Но есть и иная точка зрения, разводящая эти образы, рассматривающая их как контрастные. Так, Дон Гуан, по представлениям Н.Н. Яновского, способен к настоящему чувству, а Лаура, грациозная и циничная, с «вызывающей откровенностью и решительностью действует в погоне за наслаждениями» и не способна стать жертвой обольстителя [Яновский 1989: 164].

Такие разночтения дают нам основание для того, чтобы внимательнее всмотреться во взаимоотношения между Доном Гуаном и Лаурой. А.С. Пушкин в своей пьесе показывает нам образы трех возлюбленных Дон Гуана и дает два любовных свидания героя. Подобная повторяемость в небольшой по объему носит не случайный характер: она позволяет судить о неоднородности чувств героя и о развитии его личности в процессе развертывания сюжета.

Доны Жуаны в произведениях предшественников А.С. Пушкина не отличаются разнообразием в своих ухаживаниях, не выделяют особо никого из своих возлюбленных и, покинув, не вспоминают о них. Но пушкинский герой не таков: он помнит об Инезе, помнит Лауру, не выпускает из своего сознания образ Доны Анны. Чувства героя ко всем этим женщинам не одинаковы, они более сложные, чем обычное плотское желание. Личность Дон Гуана в пьесе дана в развитии. Если, как помним, в I сцене его образ удивляет постоянным уходом от традиционного поведения, то в сцене с Лаурой он как раз ведет себя как типичный Дон Жуан. Но таким образом оказывается, что Лаура – это лишь отчас-

ти «Дон Гуан в юбке». Наблюдая за ним в течение эпизода с Лаурой, мы не можем забыть, что еще несколько минут назад он был другим и вел себя иначе. А потому и чувства героев в сцене с убийством заметно различаются:

Дон Карлос падает.

Дон Гуан

Вставай, Лаура, конечно.

Лаура

Что там?

Убит? прекрасно! в комнате моей!

Что делать мне теперь, повеса, дьявол?

Куда я выброшу его?

Дон Гуан

Быть может,

Он жив еще.

Лаура

(осматривает тело)

Да! жив! гляди, проклятый,

Ты прямо в сердце ткнул – небось не мимо,

И кровь нейдет из треугольной ранки,

А уж не дышит – каково? (329)

Дон Гуан сдержан, изъясняется короткими фразами. Вводное выражение «Быть может» в его речи отделено переносом, дополнительной паузой от дальнейшего «он жив еще», выдает надежду на то, что его соперник не убит. Ему явно не по себе, он не хочет подойти к убитому, осмотр тела на себя берет Лаура, причем осмотр весьма детальный и подробный, без всякого смущения. Поведение героини более цинично и бесчеловечно. Наконец, Дон Гуан останавливает обвинительные речи Лауры, оправдываясь тем, что Дон Карлос «сам того хотел». В этих словах звучит и явное самооправдание. Лаура же мгновенно смягчается, ужасное убийство для нее – лишь одна из вечных проказ ее ветреного любовника. Ее реакция успокаивает героя, разговор постепенно приобретает характер взаимной любовной провокации, игры: Лаура убеждена, что появление Дон Гуана в ее доме – случайность, а герой, постепенно оживляясь, уверяет ее в обратном. Именно в ходе этого диалога Дон Гуан целует Лауру.

Нам кажется очень важным подчеркнуть реакцию Лауры на поцелуй при убитом. Очевидно, что этот поступок является неожиданным даже для нее. В ее и прежде эмоциональной речи с множеством восклицательных знаков вдруг

появляются многоточия и повторный вопрос о теле Дона Карлоса звучит уже не с раздражением, а как будто бы с тревогой и даже страхом:

(Целует ее.)

Лаура

Друг ты мой!..

Постой... при мертвом!.. что нам делать с ним? (330)

Разговор героев теряет свою игривость и размеренность. Лаура беспокоится, чтобы Дона Гуана никто не увидел, когда он будет избавляться от тела, а он перебивает ее, спрашивая о чувствах к убитому. Лаура отвечает, Дон Гуан на мгновение поддерживает реплику своей любовницы, а затем на ее игривую провокацию, вопрос о возможных изменах выдает непоколебимое: «Скажи... Нет, после переговоров» (331). Иными словами, герой перебивает, меняет тему, а затем резко обрывает разговор. Думается, что такое поведение демонстрирует постепенное, еще не вполне осознанное зарождение в нем кощунственного желания, толчком для которого стала реплика Лауры: «Постой... при мертвом!..». Позднее в III сцене он, оттолкнувшись точно также от неосторожного вопроса Лепорелло, сформулирует новый и более изощренный вариант приглашения статуи.

Итак, Дон Гуан, самовольно вернувшийся из ссылки, ведет себя очень странно. Сперва он, вызывая недоумение Лепорелло, придает печальным воспоминаниям об Инезе, замолкает, когда монах упоминает при нем супругу командора, после схватки у Лауры, кажется, страшится даже посмотреть на убитого. Однако он же замышляет знакомство с Доной Анной, убивает Дона Карлоса и, наконец, удивляя даже свою единомышленницу Лауру, приглашает ее к любви в присутствии покойника. Иными словами, поступки Дон Гуана оказываются двойственными: с одной стороны – серьезные размышления о смерти, чувство вины перед убитым, даже полуосознанный страх перед смертью, а с другой – кощунственный вызов, бравада своим презрением к смерти.

Такая двойственность заставляет нас задуматься: а действительно ли желание увидеть Лауру – единственная причина возвращения героя в Мадрид? Почему, стремясь к своей ветреной возлюбленной он, входит в город именно в

том месте, где находится монастырь, в котором похоронен командор? Думается, что свидание с Лаурой – лишь оправдание, повод, которым герой прикрывает свое истинное желание, в котором он не хочет признаться самому себе: его невольно влечет могила Командора. Мысли Дон Гуана сосредоточены на своем преступлении, на семье убитого, поэтому сюжетная линия с Лаурой не имеет никакого продолжения после любовного диалога, прерванного на полуслове: «Скажи... Нет, после переговорим». Главный герой устремляется к Доне Анне, имеющей прямое отношение к людям, которых он убил.

Образ Дона Карлоса интересен не менее чем образ Лауры. Его нельзя с полной уверенностью назвать чисто пушкинским: в нем угадываются некоторые черты героев из других произведений о Дон Жуане. Однако его значение в пьесе, связь с другими героями, будь то Командор или Дон Гуан, трактуется литературоведами весьма неоднозначно.

Начнем с вопроса о взаимоотношениях между Доном Карлосом и Командором. Во-первых, Лаура прямо говорит о том, что они – родные братья.

Но помимо кровного между ними есть и глубокое духовное и психологическое родство, которое, по-видимому, оказывается важнее: не случайно не только братья, но и муж Инезы, то есть все присутствующие в пьесе антагонисты Дона Гуана характеризуются близкими или даже тождественными эпитетами (командор «горд и смел – и дух имел суровый», муж Инезы – «негодяй суровый», Дон Карлос – «угрюмый гость»).

Мы считаем возможным согласиться с Г. Красухиным, утверждающим, что «суровость человека – одна из тех побудительных причин, которые заставляют пушкинского героя хвататься за шпагу» [Красухин 2001: 119].

Интересно в этом свете и рассуждение А.А. Белого: «Тот же дух суровости у мрачного гостя Лауры Дон Карлоса. Дон Карлос и монах бранят Дон Гуана в одних и тех же выражениях» [Белый 1996: 79]. Действительно монах называет героя «Развратным, / Бессовестным, безбожным», а Дон Карлос – «безбожник и мерзавец». Подобная схожесть оценки и общая бранная форма ее выражения, в самом деле, могут служить для объединения образов.

Далее важно заметить, что у командора нет традиционной причины для дуэли с Доном Гуаном: при Доне Альваре нет женщины, которую соблазнил главный герой. Таким образом, суть конфликта между соперниками переносится в плоскость нравственно-мировоззренческую. Вполне логично звучит в таком контексте высказывание А.А. Белого о том, что герои «ведут “священную войну” с Дон Гуаном», который, по их мнению, является безбожником и мерзавцем [Белый 1996: 79].

События II сцены действительно обретают характер войны. Дон Карлос здесь – идейный двойник Дон Альвара, а Лаура, как помним – отчасти двойник Дона Гуана, хотя и не зеркальный. Значит, Дон Карлос перед смертью как бы проживает два сражения, оба сродним тому, что пережил его брат. Первое сражение – идейное, но не с врагом, а с его последовательницей, а второе – реальное, с самим Дон Гуаном. Таким образом, события сцены у Лауры, дублируют дуэль командора и Дон Гуана и предвосхищают их встречу в финале. Все эти столкновения, очевидно, являются опорными точками становления и развития конфликта пьесы. Таким образом, необходимо разобраться, наконец, в сущности «суровых» идей, принадлежащих соперникам Дон Гуана, в частности Дон Карлосу, а главное определить побеждают ли эти идеи в поединке с гедонистическим мировоззрением Лауры и ее любовника или же герой терпит двойное поражение.

Исследователи обычно неблагоприятны к Дону Карлосу. Так, В.Г. Белинский, анализируя поведение героя (Дон Карлос приходит в бешенство при упоминании убийцы брата, заводит мрачные разговоры «вместо лести и любезности»), подчеркивает, что «этот человек <...> истый испанец» и в будущем «был бы <...> отличный инквизитор, который с полным убеждением и спокойною совестью жег бы еретиков и с особенным наслаждением бичевал бы самого себя» [Белинский 1955: 571-572].

А. Гукасова, соглашаясь с критиком, придает поединку символический смысл: «Убит Дон Карлос, убиты старость, мрак, смерть» [Гукасова 1973: 108]. Аналогично его оценивает и Д.Д. Благой: «в речах „угрюмого“ Дон Карлоса, у

которого Дон Гуан убил на поединке брата, – могильная тень, призрак старости, увядания» [Благой 1931: 214]. Г. Пиков считает, что в том числе через образ Дона Карлоса А.С. Пушкин «яркими мазками рисует “каменную” Испанию (инквизиторы, извращенная, аскетическая философия, жены фарисейски плачут на могилах нелюбимых мужей)» [Пиков 2002].

В самом деле, на фоне внешне жизнелюбивой Лауры Дон Карлос с его речами о старости, которая уже так скоро сменит бурную юность актрисы, кажется героем не слишком привлекательным. В начале сцены другие гости Лауры отмечают, что пением хозяйки тронут даже ее «угрюмый гость», очевидно, он способен наслаждаться искусством, мгновениями жизни. Тем не менее, он проявляет неуважение по отношению к Лауре, оскорбляя ее в порыве гнева. Удивительно, что Лаура отмечает сходство между Доном Карлосом и Доном Гуаном именно в этом гневе, хотя в дальнейшем это она бранит героя, а сам он, правда, уже в другой сцене дает Доне Анне, по выражению А.А. Белого, почувствовать «себя дамой, беседующей с рыцарем» [Белый 1996: 76]. Дон Карлос, в отличие от Лауры, просит прощения за свою несдержанность, то есть берет на себя ответственность за ссору. Он дает понять, что он обозлен лишь на Дон Гуана, а не на всех, кто хоть как-то близок его врагу. Лаура приглашает его остаться, сравнив с Дон Гуаном, а Дон Карлос отвечает: «Счастливец! / Так ты его любила»(326). В этих словах и удивление, и горечь, и даже зависть. Они дают понять, что для героя любовь – не мастерство, не искусство, а нечто бóльшее, ведь не Лауру, а Дон Гуана он называет счастливецом. Очевидно, что не только любовь, но и верность очень ценна для Дона Карлоса, поэтому он интересуется, любит ли девушка его врага до сих пор. А в ответ слышит, что Лаура готова отказаться от своих чувств к Дон Гуану ради сиюминутного наслаждения. И таких слов он явно не ожидал. Недаром его мрачная речь о старости начинается так неуверенно – с паузы, повтора и предположения о продолжительности молодости:

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть (327)

Нам кажется, что Дон Карлос прекрасно осознает сгущенную мрачность своей строгой отповеди, этого сурового, с точки зрения Лауры, призыва к верности, к пониманию ценности любви и жизни с ее прошлым и будущим. В то же время его речь можно рассмотреть как модификацию речи предостерегающего персонажа: он не предрекает небесную кару или гнев короля, а говорит о наказании, которое приготовит сама жизнь. Важно подчеркнуть, что любовная инициатива полностью принадлежит героине, а речь Дон Карлоса напоминает скорее отповедь, чем признание в любви.

В ответ звучит монолог Лауры, который можно понять как провокацию. Сперва череда вопросов, причем последний: «Иль у тебя всегда такие мысли?» – звучит с иронией. Дальше, как замечает Г. Красухин, героиня проводит скрытую аналогию между своим и Дон Карлоса местонахождением и местом в Париже, куда, по мнению исследователя, был сослан «ветреный любовник» Лауры [Красухин 2001: 122]. Делает она это, очевидно, не столько с целью вызвать у героя ревность, сколько с целью показать ему, как хорош и притягателен ее образ жизни и что Дон Карлос тоже может себе это позволить, потому что ее прежний возлюбленный, как, в общем, и старость, далеко. Иначе говоря, она, как позднее и Дон Гуану, внушает герою идею безнаказанности.

Дон Карлос на призыв улыбнуться, то есть принять ее точку зрения, улыбается и называет ее милым демоном. Такая реакция показывает, что герой понимает, что его соблазняют, но не находит в себе сил противостоять демоническому очарованию. Он не отказывается от своих идей, но заражается, как говорит Л.С. Осповат, от Лауры убежденностью в своем «праве всецело жить данным моментом, не думая о грядущем» [Осповат 1995: 47], то есть поддается ей в идейном поединке. Вскоре после этого поражения Дон Карлос, отступивший от мировоззрения своего брата, погибает в реальном поединке.

Вернемся к соотношенности образов Дона Карлоса и Дона Гуана, на которую обратил внимание еще Д.Д. Благой, указав, что образ Дона Карлоса зеркально связан не только с образом Командора и его статуи, но и с образом Дона Гуана, которому тоже предстоит погибнуть [Благой 1931:217].

Помочь нам может сопоставление образа Дона Карлоса с близкими ему героями предшествующей традиции, в частности, с образом маркиза де ла Мота из комедии Тирсо де Молина. Обратимся к эпизоду, предшествующему раскрытию Доньей Анной обмана Дона Хуана, – эпизоду обмена плащами между де ла Мотой и главным героем. Маркиз предлагает своему другу забаву. Дон Хуан должен был надеть плащ де ла Моты и, подражая ему «в выговоре и в покладке», обмануть так и не появившуюся в пьесе Беатрису. Герой предпочел разыграть таким способом Донью Анну. Наше внимание в этом эпизоде привлекло несколько моментов. Во-первых, нрав Беатрисы, емко описанный де ла Мотой и Каталиноном:

Дон Хуан

Что за нрав
У девицы?

Мота

Лед и пламя.

Каталинон

Ну, точь-в-точь кувшин, который
Сделан так, чтоб летом стыло
В нем вино (320).

Подобными словами Дон Карлос мог бы описать характер Лауры в начале второго действия. Актриса, исполнительница песен демонстрирует своим гостям весь спектр чувств: она то холодно и дерзко готова приказать убить Дона Карлоса, то обращает в его адрес самые нежные, горячие чувства.

Беатриса в пьесе Тирсо де Молины могла быть обманутой, приняв Дона Хуана за своего возлюбленного де ла Моту, а Лаура сознательно идет на такой обман, заменяя Доном Карлосом Дон Гуана:

Ты, бешеный! останься у меня,
Ты мне понравился; ты Дон Гуана
Напомнил мне, как выбранил меня
И стиснул зубы с скрежетом (326).

У Тирсо де Молина де ла Мота и Дон Хуан очень близки. Это друзья, в прошлом они вместе соблазняли девиц, совершали шалости. Этих героев поначалу можно назвать двойниками. Их развело по разные стороны предательство Дона Хуана: попытка соблазнить Донью Анну.

Казалось бы, нетрудно представить подобную ситуацию в отношениях Дона Карлоса и Дона Гуана: в пьесе есть слова Лауры, содержащие неясный намек на ее правомерность:

Одной минутой позже! у меня
Твои друзья здесь ужинали (330).

Однако более вероятен другой вариант: Дон Карлос проводит время среди друзей своего врага, подсознательно надеясь встретить в их кругу убийцу брата. Это предположение можно подтвердить словами Дона Гуана – встречу у Лауры он называет нечаянной. Возможно, что герой и не был знаком с Доном Карлосом. В пользу данной версии говорит то, что героине сразу узнают друг друга при встрече, в то время как Лаура понимает, что за дверью стоит Дон Гуан практически по голосу:

Дон Гуан
Гей! Лаура!
Лаура
Кто там? чей это голос?
Дон Гуан
Отопри...
Лаура
Ужели!.. Боже!.. (327-328).

Реакция Дона Карлоса: «Как! Дон Гуан!..»– объясняется высшей степенью удивления, почти шока при виде человека, нарушившего королевский запрет. К тому же можно предположить, что внешний вид героя на момент появления в комнате соответствовал описанию, предложенному Доном Гуаном в начале пьесы:

Я полечу по улицам знакомым,
Усы плащом закрыв, а брови шляпой (316).

Иными словами, он походил на любого нахального кавалера «Со шпагою под мышкой и в плаще». Однако учитывая бессознательные мотивы, которые могли привести Дон Карлоса в дом, где встречаются друзья ненавистного ему Дона Гуана, а также то, что свои удивленные реплики герой произносит уже после того, как Лаура озвучивает имя пришедшего, можно сделать вывод, что

Дон Карлос лишь наслышан об убийце своего брата и просто не мог узнать его. Этим же объясняется его неосведомленность о любви Лауры к Дон Гуану.

Дон Гуан, вероятно, тоже не знаком с Дон Карлосом лично. Он шел к Лауре намеренно, готовый к любым неожиданностям:

К ней прямо в дверь – а если кто-нибудь
Уж у нее – прошу в окно прыгнуть (319).

Но вот он появляется в комнате Лауры и целует ее, на мгновение обо всем забыв. Затем возвращается к реальности и задает вопрос, обращенный, что удивительно, не к сопернику, а к любимой: «Кто у тебя, моя Лаура?» Он едва ли видит Дон Карлоса, скорее всего, человек, которого он застал в комнате своей подруги, да еще в ночной темноте, ему незнаком или знаком очень плохо. Тем не менее, в ответ на свой вопрос он слышит:

Я,
Дон Карлос (328).

Принципиально здесь наличие переноса, паузы, отделяющей местоимение «я» от имени гостя Лауры. Дон Карлос, очевидно, рассчитывает на то, что его-то Дон Гуан обязан узнать по голосу, до того как будет произнесено имя, и узнавание, в самом деле, происходит, причем очень быстро.

Маловероятно, чтобы герой ожидал от своего врага, с которым они едва знакомы, или вовсе незнакомы, такой реакции, если только он не рассчитывает и небезосновательно, что Дон Гуан не покидают мысли о семье убитого. Любопытно, что аналогично в первой сцене он мгновенно по одному имени – Дона Анна – понимает, кто должен прибыть на кладбище. Поэтому можно предположить, что подсознательно Дон Гуан ищет встречи с близкими убитому Командору людьми, что служит дополнительным подтверждением высказанной нами ранее мысли, что встреча с Лаурой – лишь внешний предлог для возвращения в Мадрид. На самом деле Дона Гуан тянет к месту преступления, но он сам не осознает или не хочет этого осознавать. Называя встречу нечаянной, герой как бы снимает с себя ответственность за нее точно так же, как откажется и от ответственности за убийство, аналогично назвав и его нечаянным.

Итак, Дон Карлос – родной брат и идейный двойник Дон Альвара. Его суровые, с точки зрения Лауры и Дон Карлоса, идеи заключаются в признании ценности любви и верности. Для него важна вся жизнь вместе с прошлым и будущим. Он способен также наслаждаться мгновениями жизни и в случае необходимости брать на себя ответственность за свои поступки. Поведение Дона Карлоса, а стало быть, и Дона Альвара, чьим двойником он является, напоминает поведение предостерегающего персонажа, который берет на себя обязанность покарать грешника. Потерпев поражение в идейном поединке с Лаурой, допустив возможность своей безнаказанности, отказа от ответственности, он погибает в реальной поединке с главным героем. В поведении Дона Карлоса и Дона Гуана прослеживается тончайший психологизм. Оба героя бессознательно ищут встречи друг с другом. Дон Карлос постоянно находится в кругу друзей Дон Гуана, а тот постоянно думает о семье убитого. Повторное столкновение с носителем «суровых» идей в лице Дона Карлоса и победа над ним пугает Дон Гуана, но под влиянием Лауры он еще больше уверяется в собственной безнаказанности и поддается своему желанию познакомиться со вдовой Командора. Таким образом, Лаура и Дон Карлос – персонажи, которые позволяют А.С. Пушкину в значительной степени углубить психологическую разработку образа Дона Гуана, наделив его сложным и противоречивым внутренним миром, в котором подсознание играет важную роль, определяя логику поведения персонажа.

2.3. КОНФЛИКТ ДОНА ГУАНА С КОМАНДОРОМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ВНУТРЕННЕЙ ТРАГЕДИИ ГЕРОЯ С РАЗДВОЕННЫМ СОЗНАНИЕМ

В «Каменном госте» смерть Командора и соблазнение его вдовы, в отличие от предшествующей традиции, не объединены причинно-следственной свя-

зью. Сам эпизод убийства вынесен за пределы драматического действия. Его причина иная, отличная от причины, заданной традицией. Чтобы разобраться в данном вопросе, обратимся к анализу взаимоотношений в треугольнике: Дон Гуан – Дона Анна – Командор (замещаемый в ряде моментов Статуей).

Автор маленькой трагедии разделяет процесс соблазнения Доны Анны на несколько эпизодов (часть I сцены – Дон Гуан замечает вдову, часть III сцены – разговор у гробницы командора, практически вся IV сцена – свидание с героиней в ее доме), что также противоречит традиции (у предшественников соблазнение происходит легко и быстро, оно не растянуто во времени).

Ухаживая за Доной Анной, Дон Гуан использует приемы, хорошо знакомые героям других авторов: сокрытие имени (он притворяется монахом, а затем представляется вымышленным именем), лесть, произнесение клятвы, предложение отнять собственную жизнь в качестве доказательства правдивости слов. Однако есть в его поведении и то, что отличает его от других героев, – он импровизатор любовной песни. Отсюда – возможность видеть в образе Дона Гуана два борющихся друг с другом начала. Первое – «мастер „любовного искусства”», а второе – «по-настоящему влюбленный человек» [Осповат 1995: 51-52].

Еще одна особенность Дон Гуана – с Доной Анной он ведет себя как рыцарь. А. Белый обратил внимание на то, что «Пушкин, перебеляя черновик, старательно исправил все “ты” в речах Гуана на “вы”» [Белый 1996: 76]. Что же до самого текста маленькой трагедии, то в нем, по А. Белому, «явно виден только кусочек “рыцарского айсберга”», когда Дона Анна говорит о муже, не принявшем бы «к себе влюбленной дамы» (343). Иными словами, героиня ощущает, что она дама, ведущая разговор с рыцарем.

Реакции Доны Анны на уловки соблазнителя также во многом предсказуемы в свете традиции. Девушки нередко говорят Дон Жуану о своей доверчивости и влюбчивости в ответ на его признания и просят не обманывать их, а героиня А.С. Пушкина признается, что слаба сердцем, то есть ей также свойственно легко поддаваться на речи соблазнителя.

И в поведении Доны Анны заметен ряд расхождений с традицией: она сама заводит разговор с соблазнителем и приглашает его себе.

Многим исследователям такое поведение Доны Анны показалось возмутительным. Так, В.Г. Белинский окрестил вдову девоткой и матроной, обязанной «обществом быть лицемерною и приученная к лицемерству» [Белинский 1955: 574], чей удел «набожные занятия и слезы над гробом мужа (сурового старика, за которого вышла насильно и которого никогда не любила)», но, тем не менее, признал в ней южную страсть. «Ни позор общественного мнения и ни лютая казнь, – пишет критик, – не помешают ей отдаться вполне тому, кто умел заставить ее полюбить...» [Белинский 1955: 572]. Менее терпимым к такому поведению оказались Л.А. Звонникова, назвавшая Дону Анну язычницей, «возлюбившей мертвое больше, чем живое» [Звонникова 2005: 21], и А. Ахматова, по чьему мнению «для Пушкина это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа» [Ахматова 1990: 128].

Проследим более детально за процессом соблазнения.

В I сцене образ Доны Анны дан в восприятии монаха и Дона Гуана, разглядевшего под ее черным покрывалом только «узенькую пятку». От монаха же мы узнаем, что вдова Командора воздвигла памятник на его могиле и приезжает к нему каждый день, общаясь лишь с отшельниками. Иначе говоря, ведет странный, с точки зрения Дона Гуана, образ жизни.

Монаху принадлежит интересная характеристика прекрасной вдовы: «О, Дона Анна никогда с мужчиной / Не говорит». Такое замечание полностью противоположно представлению Дона Гуана о Лауре, у которой непременно должен кто-то быть. Б.П. Городецкий поясняет, что этот контраст необходим автору для того, «подчеркнуть исключительность <...> чувства» [Городецкий 1953: 290] Дона Гуана к вдове Командора. На наш взгляд, такой контраст подчеркивает скорее исключительность самой Доны Анны как незаурядной женщины.

Именно в 1 сцене, под влиянием случайной реплики монаха, по видимому, у Дона Гуана зарождается идея притвориться «отшельником сми-

ренным», чтобы заговорить с Доной Анной. Причем происходит это не сразу: сперва он замирает, поняв, кто сейчас прибудет на кладбище, а затем Лепорелло и монах случайными репликами подогревают его интерес к Доне Анне.

II сцена открывается монологом главного героя. Размышляя о своих неблагоприятных поступках, герой называет убийство Дон Карлоса случайностью, снимая с себя груз ответственности за это преступление. Здесь же он рассказывает, что притворился монахом и наблюдает за Доной Анной, причем все эти свои поступки герой цинично обобщает фразой «все к лучшему». Далее вслед за размышлениями о первых словах в разговоре со вдовой он переходит к кощунственной шутке над убитым им Командором, иронизируя по поводу контраста между видом статуи и тем, как выглядел Дон Альвар на самом деле.

Ранее мы выделяли два направления в поведении Дон Гуана: первое связано с чувством вины, а второе – с чувством безнаказанности. Можно рассмотреть указанный монолог как новый виток второго направления. В словах героя и поступках, о которых он говорит, нет и следа прежнего замиранья при упоминании семьи Командора, его самого. Нет в них ни сожаления, ни чувства вины. Герой уже точно понял, что ни один из его поступков, ни одно из его преступлений не стали причиной для официального наказания. И это понимание породило в нем мысль о полной свободе от установленных обществом норм и правил. Отсюда цинизм, кощунственные шутки и смелость. И действия героя в отношении Доны Анны, характеризующие его как импровизатора любовной песни, тесно связаны с этой мыслью о вседозволенности.

Впрочем, как нам кажется, представление о полной свободе, точнее, своеволии, пока не сформировалось как идея. Это пока только мысль, может быть, еще даже толком не обдуманная.

После монолога в разговор с Доном Гуаном вступает Дона Анна:

Дона Анна

Опять он здесь. Отец мой,
Я развлекла вас в ваших помышленьях –
Простите (332).

Интересно, что Дон Гуан, намеренно или нет, роль монаха играет не слишком правдоподобно. Вполне возможно, что в беседе со вдовой первое направление его поведения, связанное с сожалениями по поводу своих преступлений, вновь стало проявляться. Впрочем, не будем исключать и мысль о том, что все это часть большого спектакля, создающегося этим мастером импровизации, цель которого – соблазнение героини. Иначе говоря, самым правильным предположением является то, что Дон Гуан, желая соблазнить Дону Анну, вольно предается вдохновению и сам (как Лаура на сцене) не ведает в этот момент, какие слова рождает память, а какие идут от сердца. Однако вне зависимости от степени искренности, его цель – соблазнение вдовы Командора – остается неизменной и она кощунственна.

Итак, Дон Гуан просит прощения в ответ, а Дона Анна обращается к нему, вновь вполне обоснованно, с просьбой помолиться вместе с ней. Эта благочестивая просьба рождает тот самый монолог, которым восхитился Ю. Олеша, а вслед за ним – многие литературоведы. Именно в нем образ Доны Анны впервые ассоциируется с образом ангела. Интересно, что Дон Гуан в этой речи называет Командора счастливым, потому что тот любим Доной Анной. Так же – счастливец – называл самого Дон Гуана Дон Карлос, узнав о чувствах Лауры. Главный герой словно примеряет на себя не только чужое имя, но и чужой взгляд на мир.

Доне Анне, разумеется, пылкие речи мнимого монаха кажутся странными. Ее растерянность выдают отрывочные реплики: «Мне... вы забыли» или «Мне показалось... я не поняла...». Но Дон Гуан, форсируя события, говорит Доне Анне: «вы все узнали!» – чем вызывает ее недоумение.

На признание Дона Гуана о том, что он не монах, героиня реагирует совершенно естественно: нервничает, гонит героя прочь, все ее реплики – восклицательные или вопросительные. Причем волнение у нее вызывают два фактора. Во-первых, место, где ей признались в любви: «О, боже мой! и здесь, при этом гробе! / Подите прочь», а во-вторых, присутствие возможных свидетелей: «Если кто взойдет!..».

Обе эти реплики вызывали негодование у исследователей, служили причиной для негативных оценок образа Доны Анны. Однако, на наш взгляд, эти реплики совсем необязательно должны говорить о лицемерии героини или о ее показном благочестии. Первые слова говорят скорее о негодовании, возмущении Доны Анны по поводу того, что незнакомец посмел признанием проявить такое непочтение к ее покойному мужу, которого она в свою очередь уважала. Кроме того, с момента смерти Командора, очевидно, прошло не так много времени: Дона Анна еще в трауре, оплакивает мужа и молится за него. Вторая реплика также демонстрирует отнюдь не страх героини за свою честь, а ее волнение по поводу чести покойного мужа, которую этот незнакомец может запятнать в глазах людей.

Дон Гуан продолжает свою любовную песню, давая понять, что для него святы чувства Доны Анны к покойному мужу, ее долг перед ним. Иными словами, он воспеваает верность, вновь примеряя на себя чужое мировоззрение, причем, мировоззрение Доны Анны.

Это действует на героиню. Она как будто смягчается, и уже без восклицаний называет героя безумным. Но Дон Гуан и здесь находит нужные слова. Начав со слов: «Когда б я был безумец», – герой описывает поведение мужчин, которые всюду следуют за возлюбленной, привлекают ее внимание, «тревожа серенадами». Или, проще говоря, тех, кто, по мнению Дон Карлоса, должен окружать Лауру: «Они толпиться будут<...> / И серенадами ночными тешить» (327). Любопытно, что Дон Гуан вновь присоединяет себя к миру Командора, излагая Доне Анне не свойственные ему лично взгляды на любовное безумство.

Еще через несколько реплик герой говорит, что с тех пор, как полюбил Дону Анну, он узнал «цену / Мгновенной жизни» и понял, что такое счастье. Такие слова пугают Дону Анну, и это неудивительно, потому что они противоречат взглядам людей из ее мира. Как помним, Дон Карлос мог наслаждаться мигом, способность жить мгновением, не держа в сознании прошлое и будущее, не думая о последствиях – черта Лауры и отчасти Дон Гуана.

Наконец, вдова произносит слова приглашения, которые зачастую вызывают негодование у литературоведов и критиков. Однако нам ее поведение вновь не кажется предосудительным. Она гонит героя прочь с кладбища, с могилы ее мужа, по отношению к которому разыгравшаяся сцена, конечно, была неуважением. Однако Дона Анна увидела перед собой достойного, подобно ее Командору, пусть и несколько странного, влюбленного страдальца. В ее душе, очевидно, проснулась жалость к нему, поэтому она при условии, что незнакомец будет также достойно себя вести, согласилась принять его. Конечно, определенную роль здесь сыграло и ее одиночество: в отличие от Лауры, всегда окруженной людьми, Дона Анна ни с кем толком не говорила «с той поры, / Как овдовела...»

Настроение героя до и после разговора с Доной Анной разительно отличается. В начале сцены он отпускает едкие шутки в адрес убитого им Командора, цинично рассуждает о своих планах, а теперь он «счастлив, как ребенок». Нам это настроение кажется следствием его увлеченной игры в «несчастливого страдальца». Этим можно объяснить неожиданный (в ответ на реплику Лепорелло) и быстрый переход от восторга к очередной кощунственной шутке в адрес Командора:

Дон Гуан

Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет; он человек разумный
И, верно, присмирел с тех пор, как умер (338).

Прежде чем перейти к эпизоду приглашения статуи, соберем воедино все, что нам известно о противостоянии Дона Гуана и Дона Альвара. Мы уже упоминали, что их дуэль, завершившаяся смертью Командора, зеркально повторилась еще раз на ужине у Лауры. Вероятнее всего, что Дон Альвар потерпел лишь физическое поражение: его жизненная позиция разделяется его братом и отчасти Доной Анной.

Убийство Дона Альвара очень сильно повлияло на личность Дона Гуана. В его поведении стали отчетливо наблюдаться два направления: одно связано с

чувством вины и сожаления. Это чувство тягостно герою, оно оказывается связано и с неким внутренним трепетом перед самой идеей смерти. Герой гонит его от себя, заглушает, не хочет признаваться себе в нем, но подсознательно совершает поступки, которые его выдают: безотчетная тяга к месту захоронения Командора, инстинктивное отторжение от факта убийства Дона Карлоса, повторение затверженных фраз о «нечаянном» характере убийства братьев. И здесь, на наш взгляд, становится принципиально важным отсутствие сведений о причинах дуэли: А.С. Пушкин таким образом дает понять, что важен не столько непосредственный повод к ссоре между Командором и Доном Гуаном, сколько сам факт убийства человека человеком, в результате которого Дон Гуан разрушил некий барьер между обыденным и вечным, вступил в контакт со смертью, оказался ею замечен и отмечен. Другое направление в поведении героя связано с внутренним сопротивлением собственным переживаниям вины перед Командором и страхом смерти, вернее, страхом столкновения с нею лицом к лицу, которое выливается в позицию дерзкого вызова, утверждением идеи вседозволенности и безнаказанности. Таким образом, мы можем говорить об определенной раздвоенности сознания Дон Гуана, а, следовательно, о внутреннем характере конфликта, определяющего логику развития сюжета: все поступки героя, направляющие развитие действия, обусловлены именно этим внутренним противоречием.

Неудивительно при таком обстоятельстве то, что герой бросает вызов статуе Командора. Мы уже писали о тонком психологизме этого эпизода: сначала высказывается только что пришедшая в голову и еще не проясненная мысль («проси ее пожаловать ко мне»), затем мысль становится более ясной, формулировка уточняется («не ко мне – а к Доне Анне»), и, наконец, идея получает окончательную детально разработанную форму, включающую в себя и момент издевки, которой поначалу не было (статуе предлагается встать на часах и сторожить дверь в момент любовного свидания вдовы с убийцей мужа).

Обратим теперь внимание на то, что в понимании Дона Гуана Командор и статуя – отнюдь не тождественны. В его представлении существует отдельно

маленький, щедушный человек, мертвый счастливец и отдельно величественная, мало похожая на него внешне статуя, мраморный супруг:

Здесь – не там,
Не при гробнице мертвого счастливца –
И вижу вас уже не на коленях
Пред мраморным супругом (342).

Говоря со вдовой, Дон Гуан понял, что Дона Анна чтит память своего мужа. Собственно, только притворившись, будто он придерживается взглядов, близких Дон Альвару, Дон Гуан смог получить приглашение в ее дом. Он прекрасно понимает, что все препятствия на пути к его сегодняшней цели выстроены рукой человека, которого он уже давно физически уничтожил. Очень верно отмечает потом Дона Анна: «Муж мой и во гробе / Вас мучит?» Да, это несомненно так.

Однако Лепорелло высказывает предположение о том, что недовольна и статуя Командора. Эта статуя для Дона Гуана – такое же олицетворение любви Доны Анны к мужу, ведь она преклоняется перед изваянием так же, как и перед живым супругом. В воображении Дон Гуана статуя воспринимается как символ идеалов Командора. Каменное изваяние, иными словами, буквально на глазах приобретает статус соперника, очередного идейного двойника Дон Альвара, наряду с Доном Карлосом. Именно этому двойнику Дон Гуан через Лепорелло делает приглашение, которое принимается.

Конечно, Дон Гуан, формулируя приглашение, на уровне сознания не верил в то, что оно может быть принято, разыгрывал шуточный спектакль. Но страх Лепорелло, его нервные кривляния еще больше раззадорили героя, и он произнес приглашение лично, причем адресовал его уже не только сопернику, но и высшим силам. Именно в моменте вызова слились душевные противоречия героя: трепет перед смертью, чувство вины человека, совершившего убийство и тем самым вступившего с ней (смертью) в непосредственный контакт) и чувство внутреннего сопротивления, противопоставления своей воли высшим силам вместе с ним высшим силам оформились в единый эмоциональный порыв. Не случайно в дом Доны Анны в образе изваяния оказались приглашены и

мертвец, и его статуя. В короткой реплике «О боже!», произнесенной после кивка статуи – новый психологический поворот: герой вдруг осознал масштаб брошенного вызова и невозможность отыграть назад.

Доказательством внутреннего перелома служит поведение героя в IV сцене. Во-первых, снова дают о себе знать сомнения в своей невинности и желание ее утвердить, убедить в ней не столько окружающих, сколько себя самого:

Полно вам меня казнить,
Хоть казнь я заслужил, быть может (343).

Обратим внимание на слово, которое подсознательно выбрал герой – «казнь». В этом слове сливаются и чувство вины, и страх возмездия, и сопротивление, непризнание права высшей силы на вторжение в его судьбу, насильственное лишение его права самому решать, как жить. В душе снова началась борьба. Поэтому такими искренними, по сравнению с монологами прошлой сцены, кажутся его краткие и взволнованные ответы на невинный вопрос Доны Анны и многочисленные отказы на ее уговоры открыть «убийственную тайну»: «Пред вами! Боже!» или «Нет! / Нет, никогда» и так далее. Вся сцена далее – внешнее выражение внутренней борьбы героя. С одной стороны – мысли об опасной черте, которую он переступил, а с другой – Дон Гуан вновь начинает играть роль, не отступая от кощунственной цели – соблазнить Дону Анну.

Эпизод признания построен на градации, на увеличении эмоционального напора с каждой репликой. Сперва Дон Гуан выясняет, что бы сделала Дона Анна с убийцей мужа, а затем, не называя себя, предлагает ей вонзить кинжал его грудь. Затем он отказывается от вымышленного имени и называет свое, но кратко – Гуан. Затем его реплики звучат все жестче, градация усиливается повторяющимся союзом «и»: герой называет свое имя снова, признается в убийстве Дон Альвара и отказывается раскаяться, в нем нет сожаления, и вот он, наконец, произносит практически оксюморон: «Я Дон Гуан, и я тебя люблю» (346).

В этом признании звучит твердое намерение не просто соблазнить Дону Анну, но утвердить через это соблазнение идею вседозволенности и своеволия. Недаром он обожествляет эту женщину: в его воображении покорить Дону Анну значит победить и в глазах небесного суда.

Итак, противостояние между Доном Гуаном и Командором началось еще за пределами пьесы. Герои столкнулись за Эскуриалом в дуэли, непосредственная причина которой остается неизвестной, поскольку за действиями героев угадывается присутствие неких высших, направляющих их волю и поступки сил. Совершив убийство, Дон Гуан нарушил невидимую грань между обыденным и высшим аспектами бытия, вступил в контакт с таким могучим явлением, как смерть. Отсюда – внутренняя драма персонажа: с одной стороны он, будучи лишь человеком в плоти и крови, трепещет перед смертью, стремится оправдать себя в собственных глазах, надеясь, что таким образом сумеет избежать и ее недоброжелательного внимания. С другой стороны, будучи наделенным сильным характером, яркой личностью, пушкинский Дон Гуан оказывается способным бросить вызов высшим силам, тем самым утверждая свое право на личное своеволие, граничащее с идеей вседозволенности. Раздвоенное сознание героя и оказывается в центре внимания А.С. Пушкина. Таким образом, мы полагаем, что сюжетобразующую роль в пьесе «Каменный гость» играет конфликт внутренний, разворачивающийся в душе Дона Гуана и определяющий поступки и действия персонажа, направляющие логику событийной основы сюжета. Статуя в такой ситуации оказывается физическим воплощением воли высших сил, наказывающих дерзкого бунтовщика, посмеявшегося бросить им вызов.

Финальная реплика Дона Гуана не снимает внутреннего противоречия: герой отправляется в ад не раскаявшимся. В этом смысле мы можем высказать предположение об открытом характере финала «Каменного гостя».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанной работы мы пришли к следующим выводам.

В процессе сравнительного анализа пьесы «Каменный гость» с художественным воплощением сюжета о Доне Жуане в произведениях ближайших предшественников (пьесы Тирсо де Молины, Мольера, опера Моцарта) мы обнаружили, что А.С. Пушкин насыщает свою маленькую трагедию сигналами, свидетельствующими об отличном знакомстве ее автора с мировой литературной традицией (сходство сюжетных ситуаций и персонажных оппозиций, прямые намеки к репликам героев). Однако именно эти сигналы и позволяют внимательному читателю увидеть, что А.С. Пушкин вполне сознательно и последовательно снимает те аспекты драматического конфликта, которые играли сюжетообразующую роль в произведениях предшественников: политический (герой и власть в лице короля), социальный (развращенный дворянин и добродетельные простолюдины), конфликт сознаний и мироощущений, возникающий на рубеже исторических эпох (Средневековье и Возрождение). В то же время Пушкин внимательно относится к уходящей корнями еще в фольклорную и средневековую традицию теме взаимоотношений человека с высшими мировыми субстанциями, которая обычно в сюжетах о Доне Жуане формализуется в мотиве противостояния «герой перед лицом Смерти».

Последовательно сняв или значительно ослабив те аспекты конфликта, которые были актуальны для непосредственных предшественников, А.С. Пушкин выстраивает сюжет «Каменного гостя» на новаторской основе. Прежде всего, мы обнаружили наличие в пьесе внутреннего, психологического конфликта, разворачивающегося в душе главного героя и обусловленного раздвоенностью сознания Дона Гуана, возникшей в результате убийства Командора. Тот факт, что конкретная причина дуэли в пьесе не объявлена, имеет, на наш взгляд, первостепенное значение для понимания пушкинского замысла: А.С. Пушкин дает понять, что непосредственный повод к ссоре между Доном Гуа-

ном и Доном Альваром является малосущественным в свете самого факта убийства человека человеком, в результате которого Дон Гуан разрушил некий барьер между обыденным и вечным, вступил в контакт со смертью, оказался ею замечен и отмечен. Так в пьесе обнаруживается внешний уровень конфликта: столкновение между личностью и высшими, надличными мировыми субстанциями. Данный аспект сближает произведение Пушкина с наиболее древними, уходящими еще в фольклорную и античную традицию начальными этапами формирования сюжета о Доне Жуане, в значительной степени утратившими актуальность в литературе XVII-XVIII века.

В результате убийства в сознании пушкинского героя возникает глубокий разлад, обусловленный, с одной стороны, чувством вины и сожаления, безотчетным ужасом перед содеянным, трепетом от ощущения собственной причастности к акту смерти, а с другой стороны – внутренним сопротивлением страху смерти, проявляющимся в форме отрицания права высших сил на вторжение в человеческую жизнь и утверждения собственного своеволия, граничащего с идеей вседозволенности и безнаказанности. Таким образом, древний мотив «человек перед лицом Смерти» обретает у Пушкина новый, актуальный для 1830-х годов смысл, связанный с размышлениями о своеволии личности и его пределах. В связи с этим особое значение в пьесе получают отсутствующие в предшествующей традиции образы Лауры и Дона Карлоса, позволяющие Пушкину художественно актуализировать в специфической для драматургии сценической форме внутренние противоречия, терзающие душу Дона Гуана. Образы Командора и его Статуи, в свою очередь, берут на себя задачу драматического оформления внешнего конфликта между личностью, заявившей свое право на своеволие, и надличными бытийными субстанциями, данное право отрицающими. Последняя реплика Дона Гуана – знак того, что герой погибает не смирившимся, следовательно, и конфликт, как внутренний, так и внешний, остается открытым, не разрешенным.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альтман И. Пушкин и драма//Литературный критик. – 1937. – № 4. – С. 85-105.
2. Арденс Н. Н. Драматургия и театр А. С. Пушкина. – М.: Советский писатель, 1939. – 234 с.
3. Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
4. Артамонов С.Д. XVIII. Литература Испании, Франции, Англии // История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. – М.: Просвещение, 1967. – 248 с.
5. Ахматова А. "Каменный гость" Пушкина // Ахматова А. Сочинения в 2-х томах. –М.: Худож. лит., 1990. –Т.2. –С.71-85.
6. Бабанов И. Апология Дон Жуана // Звезда. – 1996. – № 10. –С. 162-178.
7. Багно В. Е. Дон Жуан // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2004. Т. XVIII/XIX. – URL <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-1322.htm> (Дата обращения: 20.04.15).
8. Багно В.Е. Расплата за своеволие, или воля к жизни // Миф о Дон Жуане. – СПб.: TerraFantastica, Corvus, 2000. – С. 5-22.
9. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья однанадцатая// Полное собрание сочинений. –М.: АН СССР, 1955. –Т. 7. –С. 535-582.
10. Белый А. А. Отшельники хвалы ему поют: («Каменный гость») // Московский пушкинист: Ежегод. сб. / Рос. АН. ИМЛИ им. А. М. Горького. Пушкин. комис. – М.: Наследие, 1995-... Вып. II. –1996. –С. 57-82.
11. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830). –М.: Советский писатель, 1967. –725 с.
12. Благой Д. Социология творчества Пушкина: Этюды. –М.: Мир, 1931. –320 с.
13. Бояджиев Г.Н. Жан Батист Мольер // Мольер Ж.-Б. Собрание сочинений: в 2 т. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. 1. – С.4-27.

14. Вересаев В. Второклассный Дон Жуан // Красная новь. – 1937. – №1. – С. 174-178.
15. Веселовский А.Н. Легенда о Дон Жуане // Веселовский А.Н. Этюды и характеристики. – М.: Кушнерев и Ко, 1907. – 820 с.
16. Волькенштейн В. Драматургия. – М.: Сов. писатель, 1969. – 335 с.
17. Гаркави А. "Маленькие трагедии" Пушкина как драматургический цикл: Композиция в связи с жанром и художественным методом // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений: сб. ст. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1981. – С. 61-73.
18. Городецкий Б. Драматургия Пушкина. – М.: АН СССР, 1953. – 356 с.
19. Гукасова А. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. Книга для учителей. – М.: Просвещение, 1973. – 303 с.
20. Да Понте Л. Дон Жуан, или Наказанный преступник (либретто оперы Моцарта В.А.). URL <http://libretto-oper.ru/mozart/don-giovanni> (дата обращения 17.01.2016).
21. Дуганов Р. "Опыт драматических изучений": (О "Маленьких трагедиях" А.С. Пушкина) // Театр. – 1987. – № 2. – С. 83-94.
22. Дьяконова Н.Я. Из истории поэмы Байрона «Дон-Жуан» (К вопросу о развитии романтизма в Англии)// Вопросы творческой истории литературного произведения: под ред. Б.Г. Реизова. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1964. – С. 112-140.
23. Елистратова А.А. Байрон. – М.: АН СССР, 1956. – 264 с.
24. Загорский М. Проблемы театра Пушкина // Театр. – 1949. – № 6. – С. 44-53.
25. Звонникова Л.А. «Маленькие трагедии». А.С. Пушкин // Литература в школе. – 2005. – №8. – С.19-23.
26. Иофьев М.И. «Маленькие трагедии» Пушкина // Профили искусства. Литература, театр, живопись, эстрада, кино. – М.: Искусство, 1965. – 406 с.

27. Ищук-Фадеева Н. "Сцены" как особый драматический жанр. "Маленькие трагедии" А. С. Пушкина // Пушкин. Проблемы поэтики: сб. науч. трудов. – Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1992. – С. 84-97.
28. Колесников Б.И. Английская литература// История зарубежной литературы XIX в.: под ред. Соловьевой Н.А. – М.: Просвещение, 1991. – 272 с.
29. Коровин В. "Истина страстей": ("Маленькие трагедии А.С. Пушкина) // Вершины. Книга о выдающихся произведениях русской литературы. – М.: Детская литература, 1978. – 350 с.
30. Красухин Г. Над страницами Маленьких трагедий Пушкина // Вопросы литературы. – 2001. – №5. – С. 98-134.
31. Кржевский Б.А. Об образе Дон-Жуана у Пушкина, Мольера и Тирсо де Молины// Кржевский Б.А. Статьи о зарубежной литературе. – М.: Гослитиздат, 1960. – 437 с.
32. Кузичева М. Пушкин и Моцарт: к вопросу о сродстве поэтик // Вопросы литературы. – 2014. – № 3. – С. 272-309.
33. Лесскис Г. "Каменный гость": (Трагедия гедонизма) // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1989. – Т. 13. – С. 134-145.
34. Ломунов К. Драматургия Пушкина // Театр. – 1949. – № 6. – С. 54-65.
35. Машевский А. Наши маленькие трагедии// Нева.. – 2008. – №6. – С. 200-205.
36. Михайлова Н. О "Маленьких трагедиях"// Литературная учеба. – 1985. – № 6. – С. 224-228.
37. Мольер Ж.-Б. Дон Жуан, или Каменный гость// Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1986. – 461 с.
38. Морозова Т. Г. Изучение «Маленьких трагедий» Пушкина. «Скупой рыцарь»// Литература в школе. – 1937. – № 2. – С. 87-102.
39. Нусинов И.М. История образа Дона-Жуана//История литературного героя. – М.: Худож. лит. – 1958. – 552 с.

40. Осповат Л. С. "Каменный гость" как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – СПб.: Наука, 1995. – Т. 15. – С. 25-59.
41. Пиков Г. Г. Дон Гуан и Дон Хуан: взгляд историка на проблему восприятия испанской культуры в России начала 19 века// Из истории европейской культуры: учеб. пособие. – Новосибирск: Изд-во Новосибир. гос. ун-та, 2002. – URL <http://gkaf.nsu.ru/pikov/10.html> (Дата обращения: 20.03.16)
42. Пушкин А. С. Каменный гость // Пушкин А. С. Полн. Собр. соч.: В 10 т.– Л.: Наука, 1978. – Т. 5. – 527 с.
43. Спасский Ю. «Маленькие трагедии»// Литературное обозрение. – 1937. – № 2. – С. 22-26.
44. Степанов Л.А. «Каменный гость»: от комедии к трагедии // Пушкин: проблемы поэтики: сб. ст. – Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 1992. – С. 84-97.
45. Тирсо де Молина. Севильский озорник, или каменный гость // Библиотека всемирной литературы. Испанский театр. – М.: Худож. лит., 1969. – 822 с.
46. Турышева О.Н. «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина и творчество Ф.М. Достоевского: проблемы взаимоотражения: дис. канд. филол. наук. – Екатеринбург. 1998. – 262 с.
47. Улыбашев А.Д. Новая биография Моцарта. – М.: Книга по требованию, 2012. – 452 с.
48. Устюжанин Д. "Маленькие трагедии" А. С. Пушкина. – М.: Художественная литература, 1974. – 95 с.
49. Яновский Н.Н. Трагедия А.С. Пушкина "Каменный гость"//Сибирские огни. – 1989. – №6. – С. 163-166.