

Мария Лоскутникова

Особенности художественного содержания в литературной разработке "вечных" образов : "Дон Жуан"

Studia Rossica Posnaniensia 33, 51-58

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ РАЗРАБОТКЕ „ВЕЧНЫХ” ОБРАЗОВ (ДОН ЖУАН)

SPECIFICS OF ART CONTENT IN LITERARY DEVELOPMENT OF “ETERNAL” IMAGES (DON JUAN)

МАРИЯ ЛОСКУТНИКОВА

ABSTRACT. Comparative analysis of typical principles and methods for literature image in the creative works of Tirso de Molina, G.G. Byron, etc. is investigated in this paper. The image of Don Juan is one of the most symbolic in world literature. There are about two hundred works devoted to the description of this person. He searches for the beauty infinitely. A. Pushkin had taken a Spanish tale as an initial material to create his tragedy *Stone Guest*. M. Tsvetaeva in her lyrical circle *Don-Juan* had based on Pushkin's image concept. However, her approach polemizes with Pushkin's view of art. Tsvetaeva advanced the woman's voice of Donna Anna.

Мария Лоскутникова, Московский городской педагогический университет, Москва – Россия.

Полисемичность художественного образа наиболее полно проявляется в так называемых „вечных” темах и литературных типах. Множественные ассоциативные ряды, рождаемые такими феноменами, создают особые смысловые перспективы образа. Мировая художественная культура породила ряд „вечных” сюжетов (фабул), эстетическое и аксиологическое пространство которых позволяло художникам, принадлежащим к разным национальным литературам, на новом витке истории актуализировать проблемы личности, правды и истины, смысла бытия. Фабулы и образы могли быть обозначены как нарицательными явлениями (Скупой, Лжец и др.), так и именами собственными (доктор Фауст, Кармен, Гамлет и др.). Среди последних могли быть как типы, восходящие к реальным историческим лицам, так и обобщенные характеры, не имеющие определенной прототипической основы.

„Вечные” фабулы несут смысловые начала, ориентированные на значимые аспекты бытия. При этом художественная разработка фабул в силу разных причин (общественно-исторических и национальных условий, нравственно-эстетических задач автора, злободневной актуализации определенных вопросов и др.) может не соответствовать установкам жизненного материала. Так, *трагедийная жизненная основа* (смерть или страдания человека, крушение признаваемых ранее ценностей, нарушение привычного порядка вещей и проч.) далеко не всегда претворяется в *трагическое как эстетический ана-*

лог трагедийного. Аналогичная картина наблюдается при воплощении комедийного. Художественный пафос как идейно-эмоциональная направленность изображаемого может видоизмениться.

Более 30 лет назад, в 1972 году, Г.Н. Поспелов поставил вопрос о необходимости „поэтики содержания”: „...наряду с системой типологических понятий, отражающих исторически повторяющиеся свойства художественной формы, в литературоведении должна создаваться целая система понятий, отражающих исторически повторяющиеся свойства художественного содержания”¹. Их разработкой и должна была заняться новая часть поэтики. В центре внимания исследователей, сосредоточившихся на этих вопросах, оказались проблемы трагического, комического, драматического, романтики и др.

Одной из наиболее продуктивных в европейских литературах стала фабула о Дон Жуане — вечном искателе красоты. Реальным лицом, с которого начиналась легенда, был один из фаворитов короля Кастилии Педро Жестокого (XIV в.) — Дон Хуан Тенорио. Литературная жизнь героя зародилась также в Испании: вначале в творчестве Лопе де Вега, затем Тирсо де Молина (*Севильский озорник, или Каменный гость*, опубл. 1630).

Нравственно-духовная, морально-историческая, философская жизненная основы фабулы трагедийны. Обязательными, как продемонстрирует дальнейшая история, останутся две опоры фабулы – погоня героя за красотой и наказание героя, которые напрямую не соотносены. Идейно-эмоциональная разработка фабулы многообразна: от трагической – до сатирической. Дон Хуан становится фигурой космополитической: испанское знаковое определение классовости сопровождается французским вариантом имени.

С середины XVII века средневековая легенда отразилась в творчестве Ж.-Б. Мольера (*Дон Жуан, или Каменный гость*, 1665, опубл. 1683), В.А. Моцарта, на либретто Да Понте написавшего известную оперу (*Дон Жуан*, 1787). В немецкой литературе 1-й половины XIX в. эта тема и этот литературный тип появился в творчестве Э.Т.А. Гофмана, создавшего романтическую версию оперы в новелле *Дон Жуан* (1814), в творчестве К.Д. Граббе, написавшего трагедию *Дон Жуан и Фауст* (1829) и др. Классической романтической разработкой образа воспринимается поэма Дж.Г. Байрона *Дон Жуан* (1819–1823). При этом тема смелого и дерзкого молодого человека, представителя высших кругов общества, подчинившего жизнь любовным приключениям, за несколько веков до появления образа Дон Жуана в европейских литературах возникла в Японии, в творчестве писательницы, известной под псевдонимом Мурасаки Сикибу (X в.)

В русской культуре образ вечного соблазителя и искателя красоты отмечен в начале XVIII в., когда в первом публичном театре, организованном Петром I в Москве, на сцене шла пьеса *Комедия о доне-Яне и дон Педре*, ко-

¹ Г.Н. П о с п е л о в, *Проблемы исторического развития литературы*, Москва 1972, с. 16.

торая, по замечанию Д.Д. Благого, была „перделкой французского перевода итальянской перделки пьесы Тирсо”². Однако особого интереса у публики пьеса не вызвала.

Русским национальным вкладом в разработку темы и образа Дон Жуана стала трагедия А.С. Пушкина *Каменный гость*, которая была написана на одном дыхании, 4 ноября 1830 года. Вместе с тем известно, что пьеса (наряду со *Скупым рыцарем* и *Моцартом и Сальери*) вынашивалась Пушкиным около пяти лет. Пьеса *Каменный гость*, самая объемная из „маленьких трагедий” (542 стиха), осталась единственной из всего цикла, не опубликованной Пушкиным. Пьеса увидела свет только после смерти автора – в 1839 году.

Летопись литературно-театральной жизни России сохранила факты постановки в столицах, Петербурге и Москве, при жизни А.С. Пушкина в 1810–1820-е гг. двух пьес Ж.-Б.Мольера и двух балетов на эту же тему, а также оперы В.А. Моцарта. Известно также, что в русской образованной среде широкой популярностью пользовалась поэма Дж.Г. Байрона. В результате, средневековая легенда в ее к тому времени многочисленных литературных обработках вошла в сознание русской интеллигенции уже в начале XIX в.

При всем многообразии культурно-исторических традиций видения „вечного” образа Пушкин выступил первопроходцем: русский гений обрабатывает исходный долитературный материал – испанскую легенду, не принимая во внимание напластований истории, разнонациональных художественных решений и индивидуально-творческого понимания героя и ситуации. Создавая в характере „вечного” героя *своего* Дон Жуана, Пушкин усиливает и укрепляет испанские начала. Пушкин начинает с имени и отказывается от внешне-национального, обобщенно-европейского *Жуан* в пользу фонетического варианта, приближенного к испанскому, – *Гуан*. Для Пушкина в главном герое важны страстность и яркость натуры, которые стали эмоциональной основой разработки образа. В характерах Лауры, Дон Карлоса подчеркнуты взрывные ментальные особенности. Русский драматург создает испанский антураж, детально насыщая пейзажные картины.

В индивидуально-авторском реалистическом изображении мира Пушкин новаторски осмысляет сюжет и вносит коррективы в систему образов и расстановку персонажей. Так, с одной стороны, драматург укрупняет две основных вехи фабулы: 1) мотив красоты – и Дон Гуан выступает как творческая, неординарная фигура, далекая от банальности и пошлости бытового соблазна, и 2) мотив наказания – и Дон Гуан погибает из-за того, что в порыве страстей забылся настолько, что нарушил общечеловеческие устои, символически потревожив покой мертвых. Пушкинский Дон Гуан – яркая артистическая личность, талантливый человек, поэт. Пушкину не интересны проказы аристократа-повесы. В своем Дон Гуане русский драматург акцентирует внимание на поисках индивидуального и общественного смысла бытия, как сию-

² Д.Д. Б л а г о й, *Творческий путь Пушкина (1826–1830)*, Москва 1967, с. 637.

минутного, так и всеопределяющего. Программным заявлением героя, бежавшего от „скуки” ссылки, станет рассуждение о людском сообществе и природном (Божьем) мире: „Что за люди, / Что за земля! А небо?.. точно дым” (290)³. Только на этом фоне и в этом контексте возникает „женский” мотив: „А женщины? [...] В них жизни нет, все куклы восковые” (290). В результате, организующим и главенствующим в пьесе Пушкина становится мотив жизни и ее философского смысла.

В концепции Женщины как объекта всепоглощающего интереса героя Пушкин выделил три составляющих: 1) завершённый идеал духовной красоты, 2) завершённый идеал физического совершенства, 3) завершённый гармонизированный идеал слиянности всех начал – духовных и физических. При этом русский драматург провозглашает главенство духовности – и первым именем, произнесенным героем, становится имя Доны Инезы. Вместе с тем Пушкину был необходим новый персонаж, и работая над расстановкой героев, требуемой для воплощения замысла, автор вводит образ актрисы и куртизанки Лауры, который не встречается ни в одном допушкинском произведении. В результате, 1) пушкинская Дона Инеза становится воплощением авторского понимания нежности, верности, преданности – наилучших проявлений женского характера; 2) Лаура предстает как яркая, импульсивная, дерзкая красавица, живущая страстями и чувственными наслаждениями, 3) Дона Анна подается автором как обретенное героем понимание того, что духовное и физическое начала нашли свое нерасторгнутое гармоническое взаимодействие.

Необходимость такой фабульно-сюжетной корректировки была продиктована авторскими задачами воссоздания жизненных установок героя. Дон Гуан пережил большое чувство к Доне Инезе. Не красавица, эта умершая женщина оставила глубокий след в душе героя; его воспоминания о Доне Инезе позволяют выявить способность героя видеть прекрасное во внешне неброском и неочевидном: „И точно, мало было / В ней истинно прекрасного. Глаза, / Одни глаза...” (291). В момент начала сценического действия, направляясь к актрисе и куртизанке Лауре, герой помнит о Доне Инезе и с состраданием и болью говорит о ее загубленной жизни: „Муж у нее был негодяй суровый, / Узнал я поздно...” (291). В результате, для Пушкина оказывается принципиально важным показать Дон Гуана защитником поправленного человеческого достоинства.

„Восхождение” героя к Доне Анне представляется автору поиском высшей ценности. Пушкин подчеркивает, что красота в ее гармоничном слиянии физических и духовно-нравственных начал есть факт общественного признания. В связи с этим драматург рисует образ Доны Анны, как правило, в отраженном и даже дважды отраженном свете. Так, к примеру, брат Командора

³ Здесь и далее произведение А.С. Пушкина цит. по изд.: А.С. Пушкин, *Собрание сочинений: в 10-ти томах*, т. 4, Москва 1975.

Дон Карлос выведен в качестве „зеркала” Командора, а, следовательно, его отношения к жизни и ее ценностям. Сцена с Дон Карлосом не имеет аналогов не только в литературных обработках, но и в самой легендарной фабуле. Кроме того, Командор – муж, а не отец Доны Анны (так, до Пушкина, было только у Мольера).

Фабула о Дон Жуане продолжала вызывать интерес у художников на протяжении всего XIX века. Так, одновременно с Пушкиным, в октябре 1830 г., О. Бальзак пишет новеллу *Элексир долголетия*. В русской литературе тема вечной погони за красотой и образ „вечного” героя появились в творчестве А.К. Толстого, в 1862 году работавшего над драматической поэмой *Дон-Жуан* (не завершена). *Легенда о Дон-Жуане* становится предметом также научных исследований – достаточно вспомнить работу Алексея Веселовского.

Русский Серебряный век возродил интерес к означенной тематике и проблематике. Так, одновременно к образу Дон Жуана обратились А. Блок (*Шаги командора*, сентябрь 1910 – 16 февраля 1912) и Н. Гумилев (*Дон-Жуан в Египте*, 1912). Параллелизм этого процесса обнаруживается и в другой ветви восточно-славянской литературы – Леся Украинка пишет драму *Каменный хозяин* (1912). Однако наиболее глубокой и оригинальной в русском Серебряном веке представляется разработка фабулы и образа М. Цветаевой.

Свой лирический цикл *Дон-Жуан* М. Цветаева создавала с февраля по июнь 1917 года, включив в него семь произведений. В первом, втором и третьем поэт перемещает героя в Россию; в третьем, а затем в четвертом сталкивает два „вечных” образа – Дон Жуана и Кармен; в пятом, являющимся кульминацией цикла, „поднимается” над временем и пространством и констатирует парадоксы бытия; в шестом и седьмом возвращается к мотиву маски и дробит изображение на множество осколков событий и судеб.

Особый интерес в цикле представляет творческая полемика бунтарки в поэзии и жизни Цветаевой не только с фабулой и традициями европейской культуры, но с концепцией Пушкина. При этом известно, что Цветаева боготворила Пушкина как начало начал художественного освоения мира и как гения, прогностически открывающего человечеству его собственный характер, – как национальную и наднациональную величину. Для Цветаевой русский гений был *Мой Пушкин*, как к 100-летию гибели поэта она многозначно определит свое отношение к личности и наследию Пушкина в программном эссе.

Полемика Цветаевой с Пушкиным отличается тем, что в основополагающем Цветаева разрабатывает не изначальный фабульный материал, а пушкинскую концепцию. Однако, опираясь на пушкинское понимание героя и ситуации, Цветаева вступает в спор, выходящий за пределы установок этой одной фабулы. Так, в работе над *Каменным гостем* Пушкин исходил из собственных авторских задач, непосредственно разрабатывая испанскую средневековую легенду и не оглядываясь на иные исторические версии и индивидуально-творческие разработки сюжета. Цветаева же в создании образа Дон Жуана и самой картины мира исходит из пушкинской концепции.

Лирический цикл является сложным в семантически-структурном отношении произведением. Каждое стихотворение, оставаясь достоянием лирики и подчиняясь ее законам, при циклизации и в „формате” цикла вступает в многоуровневые отношения с другими стихотворениями, и в результате возникает лироэпический феномен, основывающийся как целое на иных законах и покоящееся на иных основаниях. Возникает поэтический сюжет, который поэтапно формируется автором. Сюжетика же предполагает развитие конфликта, требующего кульминационной высоты и определенного разрешения. Цветаева свой цикл *Дон-Жуан* создает по правилам такого целого. Наиболее значимыми оказываются сюжетно связанные первое и второе произведения и пятое стихотворение цикла – его философская вершина.

Начальное стихотворение представляет собой образец цветаевской любовной лирики. Впервые в разработке темы и фабулы звучит женский голос. В стихотворении говорит русская Дона Анна. При этом условная ситуация любовного свидания переносится в Россию, в Москву, куда в погоне за увлекшей его героиней прибывает Дон Жуан. Изначально Цветаева следует фабуле: первая встреча героев уже состоялась где-то в европейском пространстве-времени, данная новая назначена в заметной снегом России.

В этом первом стихотворении цикла Цветаева максимально уплотняет символический ряд природных, социальных, историко-культурных, морально-ценностных деталей: снега и мороз, церкви, иконы, колокольный звон, меховые шубы, березки и проч. Русская в своем мироощущении и миропонимании, цветаевская Дона Анна любит зиму, Москву, свою национальную культуру. Такая концепция лирической героини сформировалась ранее – в цикле *Стихи о Москве*, написанном в марте-августе 1916 года. Именно в нем возникает образ „болярыни” (четвертое стихотворение, 271). Авторский неологизм создан за счет переключки двух ракурсов восприятия мира: 1) „боль”, заставляющая сострадать все живое, но и укрепляющая умение чувствовать чужое горе, как свое, и 2) „болярыня”/„болярышня” – замужня женщина/девушка, принадлежащая к высшим социальным слоям, воспитанная в жестких нормативно-канонических традициях. В результате, и в цикле *Дон-Жуан* цветаевская Дона Анна является символом русской ментальности.

Если Пушкин движущим стимулом сближения Доны Анны и Дон Гуана делает не только страсть героя, но и мучительное желание героини открыть с помощью Дон Гуана самое себя, то цветаевская Дона Анна, к тому же образца начала XX века, свободна и сильна в осознании собственного характера и собственной привлекательности. При этом цветаевская Дона Анна исповедует равнозначимость в судьбе женщины двух начал – жизни как таковой и женской реализованности в любви: как святым и всеопределяющим она клянется „женихом и жизнью” (334)⁴ – именно так, с помощью приемов ассонансов и аллитераций, Цветаева усиливает неразрывность единства двух начал.

⁴ Здесь и далее произведения М.И. Цветаевой цит. по изд.: М.И. Ц в е т а е в а, *Собрание сочинений: в 7 томах*, т. 1, Москва 1994.

В условной сюжетике, раскрывающейся в монологе лирической героини, предстает предыстория героев. Однако их взаимоотношения прочтываются сквозь призму пушкинского взгляда: Дон Жуан талантлив и незауряден – именно таким (пушкинским) он привлекает цветаевскую героиню. По-пушкински, как психологизм поступка, Цветаева передает и душевное состояние русской Доны Анны, ее готовность пойти навстречу Дон Жуану, поскольку герой помогает ей взглянуть в себя, в ее собственную душу.

Одновременно Цветаева наделяет Дону Анну тем, чего не было ни в европейской традиции, ни в пушкинской трагедии: Дона Анна все решает сама. Свидание назначено в России – и Дон Жуан появляется „в дохе медвежьей” (335), в которой и узнать-то его „трудно” (335). Дальнейшая детализация встречи обставлена Цветаевой мотивами метели и суровых законов русского православия. Героиня сетует: „Нет у нас фонтанов”, но тут же иронически добавляет: „И замерз колодец” (334). А слова „у Богородиц – / Строгие глаза” (335) контекстуально могут быть усилены синекдохой из цикла *Стихи о Москве*: в древней столице „целых сорок сороков церквей” (второе, пятое стихотворения, 269, 271), в связи с чем в Москве нельзя назначить свидание „за углом у церкви”, да к тому же „под шестой березой” (334).

Лирическая героиня показана как носительница православной культуры с ее строгостью нравов („в моей отчизне / Негде целовать!”, 334). Опираясь на общеевропейский вариант „вечной” фабулы и сохранив при испанском „Дон” французскую фонетическую норму имени, Цветаева подает ее через русское восприятие. Цветаевой-поэту интересно сопоставление двух ветвей христианской культуры – православия и католицизма. Так же, как русский символический ряд, Цветаева определяет знаки западноевропейской культуры и истории, хотя не столько изображает, сколько подразумевает их. В результате, то, что характеризует повседневность южных романских стран (звуки органа, красочные католические празднества, струи фонтанов и проч.), не соответствует природным, религиозно-культурным, эмоционально-психологическим данностям северной страны. Поэтому опасность свидания связана не с Командором, отцом или мужем, а с трудностями адаптации героя в России: ему, говорит героиня, „край мой не к лицу” (335).

Однако все это нисколько не останавливает героиню. Как всегда в жизни и творчестве, наряду с национальным, Цветаева подчеркивает родовое, общечеловеческое. Однако если Пушкин равенство Дон Жуана и Доны Анны определял как равенство таланта героя и совершенной внутренней и внешней красоты героини, то Цветаева равенство героев видит в ощущении ими человеческого достоинства. Пушкин показал, что Дона Анна уважала мужа при жизни и сохраняет ему верность после его гибели; Цветаеву эта предыстория жизни героини совершенно не интересует. Цветаева показала Дону Анну как абсолютно социологизированную личность. Доне Анне не хватает лишь одного – любви: „Если бы не губы / Ваши, Дон Жуан!” (335). В следующем, втором стихотворении цикла Цветаева разовьет мотив почти жертвенной „женской красоты” (335).

„Пространство” между финалом первого стихотворения и началом второго Цветаева использует как фигуру умолчания: за ней стоит гибель Дон Жуана. При этом автора вновь совершенно не интересует, что именно произошло. Второе стихотворение – это скорбь женщины, потерявшей любовь, а значит, в известной мере и собственную жизнь. Поэтому все произведение построено на предельном трагическом контрасте белого/светлого и черного, плача (венчающего чего-либо) и зари (начала чего-либо), севильского веера и православного креста, сна (вечного покоя) и продолжающейся жизни.

Кульминационным центром 7-частного цикла является пятое стихотворение, созданное в форме „безголового” английского сонета (4+4+2). Стихотворение организовано не индивидуальной речью лирической героини, а голосом времени и Вечной Жены. Поднимаясь над событиями и судьбами, взирая на некие родовые типологические черты человечества, обновленная героиня определяет новые координаты бытия: 1) шпага как инструмент защиты чести и достоинства; 2) ситуация полуночи как отчаянно смелого вступления на путь прозрения вопреки всему, даже темным силам; 3) символы дороги и посоха как знаки жизненного пути и судьбы; 4) туманная цветовая гамма как сложно-философская характеристика перспектив; 5) категория имени как утверждение индивидуальной неповторимости человека в контексте исторически установленных человечеством канонов; 6) наконец, имена (Донна Анна и Дон Жуан) как символы единственно полного чувства в человеческой жизни.

В результате, Цветаева сохраняет лишь первую часть фабулы: „И была у Дон-Жуана – шпага, / И была у Дон-Жуана Донна Анна” (337), но отсекает вторую часть, сохраненную Пушкиным, – наказание Дон Жуана. Цветаева будет настаивать на том, что иного просто нет: „Вот и все, что люди мне сказали / О прекрасном, о несчастном Дон-Жуане” (337).

Таким образом, впервые в контексте европейской традиции Цветаева сосредоточилась не только не герое, но на героине, предоставив ей „право голоса”. Цветаева сохраняет пушкинский тип художественного содержания, воссоздавая трагедию героя. Одновременно Цветаева усиливает масштаб трагедии за счет переакцентировки внимания с субъектного сознания Дон Жуана на субъектное сознание Донны Анны.

Культура XX века продолжила поиски смысла бытия в „формате” легенды о Дон Жуане. К „вечной” фабуле неоднократно обращались как западно-европейские художники (например, М. Фриш, в 1953 году создавший драму *Дон-Жуан, или Любовь к геометрии*), так и русские авторы (например, В. Федоров, написавший в 1978 году поэму *Женитьба Дон-Жуана*).

Интерес к „вечным” фабулам и героям способствует укрупнению проблематики, масштаба видения онтологических вопросов действительности. Такие фабулы позволяют художникам расширить собственные горизонты и сделать шаги новаторского характера.