

В. Б. Мусій

МОТИВ ИНФЕРНАЛЬНОГО БРАКА В «ДОЧЕРИ ГОСПОДИНА ЛУ» ПУ СУНЛИНА, «ЛЮБВИ МЕРТВОЙ КРАСАВИЦЫ» ТЕОФИЛЯ ГОТЬЕ И «КЛАРЕ МИЛИЧ» И. С. ТУРГЕНЕВА.

В каждом из названных произведений звучит мысль о том, что любовь сильнее смерти. Это дает основание их сопоставить с точки зрения воссоздания инициации при вступлении в брак у китайского, славянских и романских народов на ранних ступенях их развития. По мнению Мирче Элиаде, браки, сексуальная свобода, освящение нового урожая и ряд других элементов «обширной церемониальной системы» — это «применение, разноплановое и отвечающее различным потребностям, одного и того же архетипического действия, а именно воссоздания мира и жизни через повторение акта творения» (12, 74). Поэтому заключение каждого нового брака для первобытного сознания — своего рода космогонический акт творения: «космос и человек возрождаются непрерывно и любыми средствами, прошлое поглощается» (12, 88). При этом преследуется цель соединения противоположностей, мужского и женского начал, из чего и рождается порядок. «Полярный антагонизм возводится в ранг космологического принципа, — утверждает исследователь, — он не просто признается, но становится тем ключом, с помощью которого раскрывается смысл мира, жизни и человеческого общества» (12, 237). В связи с этим он приводит в качестве примера петушиные бои, символизирующие соединение клана жениха с кланом невесты, у народов Суматры как осуществление космического единства человеческих групп через их противостояние (12, 236). О том, что борьба воспринимается как основа брака, писала О. М. Фрейденберг в «Поэтике сюжета и

жанра»: «это действие победы над смертью, в котором жених и невеста — царствующие боги, и действие, происходящее в день поединка солнца и ночи, или жизни и смерти». (11, 80). При этом брак непосредственно связан с возрождением, обновлением, «воспроизведением» жизни. Так, например, Е. М. Мелетинский непосредственно связывает обряд инициации с вступлением в брак: «Важнейший и наиболее образцовый переходный обряд — инициация, отрывающая юношу, достигшего половой зрелости, от матери и сестер, от группы непосвященных женщин и детей, и переводящая его в группу взрослых мужчин-охотников с последующим правом жениться и т. д.» (7, 226). Как и Мирче Элиаде, Е. М. Мелетинский устанавливает связь между космогоническими мифами и мифологией переходных (всегда ритуализированных) моментов в жизни личности, «поскольку всякий переход есть обновление, а обновление всегда мыслится и ритуально представляется как смерть и новое рождение, т. е. некое воспроизведение в личном плане мифологического (в принципе космогонического) начала» (7, 229). На связь обряда инициации с браком в мифологических представлениях древних китайцев указывает Л. С. Васильев, отмечая, что, как следует из «Шицзин», только пройдя обряд инициации, крестьянские юноши и девушки в дни весенних праздников, «разбившись на пары, довольно весело и непринужденно проводили время». Правда, такие любовные игры не заканчивались свадьбами. Время свадеб совпадало со вторым — осенним — праздником плодородия. (1, 49). При заключении брака принципиальное значение имела оппозиция «свое»-«чужое». Но ее толкование с развитием мифологических представлений менялось. Так, если в эпоху тотемизма древние верили «в право тотемных животных на брачные отношения с людьми своего тотема» (1, 37), то с развитием родового строя устанавливается правило экзогамии, что ведет к запрету браков между однофамильцами. «В «Лицзи», — пишет Васильев, — специально указывалось, что в случае, если подлинное имя девушки по каким-либо причинам не могло быть выяснено, вопрос о возможности брака с ней решал обряд гадания» (1, 69). Таким образом, столь важный для продолжения жизнедеятельности коллектива ритуал как брак

сопровождался и целым рядом запретов. Об этом пишет и Е. М. Мелетинский, анализируя мотив брачных приключений детей Ворона в мифах и мифах-сказках и указывая на наличие в них семантической парадигмы в виде бинарной оппозиции эндогамии и экзогамии. «На чисто социальном уровне «неудачный» брак — это брак братьев и сестер, все равно родных или двоюродных, а удачный — это «обменный» брак с «чужими»» (7, 244). Именно с законом экзогамии С. Зенкин связывает наличие сюжета о «потустороннем браке». Он указывает на «экстремальную, метафизическую трактовку» требования искать себе невесту «другого рода племени»: «человек сочетается не просто с другим человеком, а с божеством-тотемом, принадлежащим иному, запредельному миру. Так поступали жрецы в архаических обрядах, так поступали герои в древних мифах.» (4, 13). Позже тотемный предок стал оцениваться не только как «даритель», но и как возможный «вредитель». Кроме того, в новое время действующим лицом оказывается уже не мифологический герой или жрец, а обыкновенный человек. Поэтому подобная связь с существом «другого» мира могла закончиться и благотворно для него, и привести к катастрофе. Как отмечает В. М. Маркович, «недемонического» персонажа, который уже не являлся ни творцом, ни озорником-разрушителем как в классическом мифе, но мог быть соотнесен с героями мифологических быличек, «непреренно ожидала встреча с демоническими силами... и самые тесные отношения с ними, включавшие порой любовную связь или чудесный брак. В этих отношениях человек отстаивал и сохранял себя, опираясь на магическую силу обряда, твердое соблюдение законов и норм и, наконец, на свои собственные добродетели, обретенные в тяжких испытаниях» (5, 75-76). Отсюда — проявление в той или иной степени назидательности.

Мы обратились к трем фантастическим произведениям, в которых присутствует мотив «чудесного брака», и попытались определить особенности его реализации и функции. Фокусом, на котором сосредоточено внимание их авторов, являются те качества личности, которые проявляются во встрече с инфернальным существом.

В наибольшей мере дидактичность присуща новеллам Пу Сунлина (1640-1715), идейной основой мировоззрения которого было конфуцианство. Но «не догматическое учение, — как указывает О. Л. Фишман, — а нравственная заповедь, направленная на воспитание человека, на выявление доброго начала в его душе» (10, 46). Характерным для него является сборник «Лисьи чары», в котором человек встречается с существом из другого мира, являющимся ему, как правило, в человеческом обличье и то ли вредящим ему, то ли выступающим в роли сказочного дарителя. При этом фантастика была для писателя художественным приемом для выражения его социальных и нравственных представлений о реальной действительности. «За рассказами о том, чего на самом деле не могло быть,... скрывалось острое социальное содержание — страстное обличение реальности, прообраз того идеала, который не мог быть реализован в современном писателю обществе», — пишет О. Л. Фишман (10, 47). Кроме того, добавляет исследовательница, мечта об идеальной возлюбленной, равной герою по интеллекту, любительнице стихов, музыки, легче в воображении писателя реализовывалась в облике неземной красавицы: «любвные отношения с лисой или с другим сверхъестественным существом приносят достойному человеку счастье, которое не может дать ему земная жена» (10, 79). Подобная трактовка любви к существу другого мира позволяет, как пишет Е. М. Мелстинский, соотнести китайские фантастические новеллы с произведениями более поздних этапов развития европейской литературы: «В обоих случаях, — пишет исследователь, — в основе, возможно, лежит комплекс исполнения любовных грез, пафос противопоставления идеальной мечты (...) будничной действительности» (6, 199).

В новелле Пу Сунлина «Дочь господина Лу» студент Чжан Юйдань оказывает помощь своей возлюбленной и при этом, стремясь к браку с ней, сам нравственно совершенствуется. Узнав о смерти дочери заседателя, он приходит в монастырь к ее гробу и отдает ей такие почести, как будто она святая, а молитвы заканчивает словами: «С первой нашей встречи стал грезить вами во сне, не хочу, чтобы вы ушли из мира. Хотя сейчас вы рядом со

мною, нас разделяют горы и реки. Горько это и скорбно!». Конфуцианской моралью скованы живые, для мертвых же нет преград, и если у вас, живущей в подземном царстве, есть еще душа, пусть она вернется сюда.» (8, 212). Через полгода красавица приходит к Чжан Юйданю. Оказывается, из-за ее грехов — она любила при жизни охотиться на оленей и сайгаков — для нее нет пристанища после смерти. Она просит, чтобы тот продолжал читать Алмазные сутры (буддийские сочинения), молился за прощение ее души. Через пять лет умершая дочь господина Лу сообщает, что больше не сможет приходить к студенту по ночам, но надеется на то, что счастье к ним вернется: для нее, ныне «живущей под истоками» (в загробном мире), наступил час нового рождения, что стало возможным благодаря молитвам возлюбленного. Она назначает ему день и место их будущей встречи через 15 лет. Все это время Чжан Юйдань вел нравственный образ жизни, укрепляя чистоту и благородство, и, хотя и достиг высокого общественного положения, проявляя милосердие, за что и был вознагражден. Однажды ему привиделся человек в черном, пригласивший его во дворец, где другой, подобный бодисатве, похвалил его добросердечие и сказал, что верховный владыка решил продлить его дни. После этого Чжана проводили к бассейну, где он чуть не утонул, но был спасен. Проснувшись, он обнаружил, что его тело начало наливаться силой, седые волосы вычесываться, а лицо молодеть, да и по поведению он стал как юноша. Однако при встрече через 15 лет девушка не узнала своего студента, затосковала и умерла. Но во сне явилась к Чжану и объяснила, почему так произошло: «По возрасту и виду вы совсем не похожи на того, которого я знала прежде. Вот почему я ошиблась, не признав вас. А теперь от горя и печали я умерла. Прошу немедля пойти в кумирню духа земли, позвать мою душу, и я оживу» (8, 217). После чтения молитв и призывов к душе вернуться домой, девушка ожила: в ее горле «послышалось бульканье, потом она открыла рот и выплюнула что-то похожее на кусок льда» (8, 217). Таким образом, первая часть произведения, как в зеркале, отражается во второй: любовь бессмертна, силой любви можно вернуть возлюбленную из мира мертвых.

Новелла Пу Сунлина, помимо занимательности, содержит в себе и назидание. Характеры персонажей в ней не разработаны, отсутствует психологическая мотивировка их поведения. Здесь проявляются признаки риторического типа литературы. Но она близка новеллам Готье и Тургенева, принадлежащим к художественному типу литературы, как по звучашей во всех них мысли о бессмертии любви, так и по наличию мотива сна, связанного с переходом героя в иное качество — инициации. Так, после того, как во сне Чжан Юйдань умирает в бассейне, он и на самом деле умирает в прежнем своем качестве — постаревшего и слабого физически человека — и, проснувшись, обнаруживает, что становится молодым и крепким. Он вознаграждается за свое добросердечие. Герои новелл Т. Готье и И. С. Тургенева тоже переживают подобное переходное состояние. Для героя Пу Сунлина — оно награда за благочестивый образ жизни и гарантия того, что он сможет вновь встретиться с возлюбленной. Для Ромуальда и Аратова оно — результат встречи с возлюбленной, связанной с иным миром, что и делает их любовь бессмертной.

«Любовь мертвой красавицы» Теофиля Готье — это романтическая новелла, построенная на антитезе «мечта/действительность». Именно эта антитеза определяет мотив двойничества, который присутствует в произведении. С. Зенкин в комментарии к нему связывает его сюжет с «Элексирами сатаны» Гофмана. И действительно, человек переходной от средневековья к Ренессансу эпохи, Медард в романе Э. Т. А. Гофмана, с одной стороны, стремится обуздать свои страсти и идти путем монаха, предначертанным ему его судьбой, и, с другой стороны, не может противиться зародившемуся в нем сознанию своего избранничества, непохожести на других обитателей монастыря. И он с радостью отправляется в большой мир, где его ждет индивидуальная судьба. Но еще до ухода Медард встречается в монастырской церкви прекрасную Незнакомку, признающуюся ему в любви. Для героя Гофмана, испробовавшего «элексиры» сатаны и проникшегося в результате этого убеждением в собственной значительности, эта встреча — еще одно подтверждение необходимости поиска земных, плотских радостей. Ромуальд также впервые видит Кларимонду во время богослужения и сразу же

проникается к ней чувством любви. Таким образом, Медард впал в пагубное для его будущей судьбы заблуждение, решив, что ему нужно искать плотской любви к Незнакомке уже после того, как в нем началось раздвоение «я». И только упение Аврелии вернуло ему цельность и стало для него «посвящением в таинство любви, какая... чужда всему земному» (3, 302). Для героя же Т. Готье именно встреча с Кларимондой стала исходной точкой, моментом, когда «пелена спала с глаз», «сияние, только что исходившее от епископа, вдруг померкло», и он понял, что единственным светом для него была эта красавица. Таким образом Кларимонда с самого начала пытается отвлечь Ромуальда от Бога и дать ему земные наслаждения. В связи с этим он раздваивается на священника и любовника. При этом возникает возможность как фантастической, так и психологической мотивировки происходящего. Можно согласиться с тем, что в Кларимонде заключено дьявольское начало и она является вампиром. О том, что она умирает не в первый раз, заявляет священник Серапион. Впервые в ее дворец Ромуальд отправляется ночью с Незнакомцем, который усаживает его на «черного, как ночь» коня и они, как герои баллады, основанной на мотиве явления мертвого жениха, стремительно несутся через «незнакомый лес», в котором царил «непроницаемый и ледяной мрак» «посверкивали фосфорические глаза диких кошек» (2, 410). Но только здесь ситуация баллады оказывается «перевернутой»: не невеста, а герой устремляется к умершей возлюбленной. Кроме того, красавица перестает чахнуть после того, как слизывает несколько капель его крови, которые возвратили ее к жизни, «целительнее всех элексиров на свете» (2, 419). Ромуальд тоже считает, что его возлюбленная — порождение Дьявола. Завидую Богу, которому Ромуальд благочестиво служил являясь монахом, тот решил совратить его с истинного пути. Уподобляясь герою Казота, Ромуальд восклицает, что его возлюбленная — это «сам Вельзевул во плоти» (2, 414). Это и в самом деле «влюбленный дьявол»: Кларимонда боится причинить ему вред.

Но возможна и психологическая мотивировка: Ромуальд сам признается, что его жизнь с детства и до двадцати четырех лет была «по сути, сплошным послушани-

ем». Зная только одну ее сторону, отделив себя от всех земных радостей, он мог воспринять естественное состояние влюбленности как нечто опасное, связанное с инфекционным. Сила переживаемой им страсти такова, что он не может сопротивляться опасному в самом себе. Поэтому, оказавшись у тела умершей Кларимонды, он одновременно чувствует себя и священником, призванным читать погребальные молитвы, и женихом, явившимся к невесте.

Герой повести И. С. Тургенева «Клара Милич» («После смерти») не испытывает внутренней борьбы и раздвоения собственного «я», однако он во многом переживает сходное состояние. Прежде всего это обусловлено ситуацией перехода. Для героя Т. Готье — это переход от образа жизни сельского кюре к образу жизни светского человека, официального любовника Кларимонды, живущего в огромном мраморном дворце со множеством фресок и статуй, имеющего в своем распоряжении «гребца, гондолу, комнату для занятий музыкой и собственного поэта», предающегося азарту игры. (2, 418). Для Аратова, продолжающего вести замкнутый образ жизни, это переход в характере переживания любви. Вследствие рассудочности, он и к любви относился умозрительно, подобно герою «Аси». Но после того, как он узнает о гибели Клары, рассудок у него все слабее контролирует действия, и он подчиняется порыву, а затем и тому, что воспринимает как сверхъестественное. Он становится странным с точки зрения окружающих и все больше погружается в стихию страсти. Эта ситуация перехода от рассудочности к непосредственности может быть истолкована как переход, инициация. С этим и связана возможность перевода ее на язык более ранней традиции, до мифологического архетипа.

Если герой новеллы Теофила Готье сразу понимает, что встреча с красавицей несет перемену в его судьбе, чувствуя, как в нем «отворяются какие-то потайные двери, до тех пор запертые», и жизнь является ему в совершенно ином виде, как будто он «родился заново, и мысли побежали в другом направлении» (2, 403), то Аратов даже не обращает на Клару внимания при первой встрече. Впервые побывав на вечере грузинской княгини, «личности неопределенной, почти подозрительной», он

вскоре «не выдержал и улизнул, унося в душе смутное и тяжелое впечатление», никем из гостей не заинтересовавшись. Нечто же «ему самому непонятное, но значительное и тревожное» (9, 361), что он там испытал, оставалось для него необъяснимым до того самого момента, как он увидел Клару во второй раз. Поэтому странными кажутся вопрос, который он задает Купферу о цвете ее глаз, и смущение, испытанное им при сообщении об «удивительной девушке». Только при второй встрече Аратов вспоминает, что «не только видел ее, но даже заметил, что она несколько раз с особенной настойчивостью посмотрела на него своими темными, пристальными глазами...» (9, 365). Однако Клара ему не нравится, хотя он и не может себе дать ответа: почему именно.

В «Дочери господина Лу» инициатива принадлежит герою: пораженный красотой увиденной им девушки, он и после смерти не хочет ее покидать. Она же является ему после тех долгих дней, что он провел в молитвах и служении ей. У Готье и Тургенева инициатива принадлежит героине, а герои даже поначалу сопротивляются тому новому, что вносит встреча в их жизнь. Несмотря на страдания, которые теперь вызывает в душе Ромуальда одна мысль о принятии сана священника и отказе таким образом от земных радостей, он не решается прервать церемонию. Аратов ведет себя во время свидания с Klarой холодно, заботясь, в первую очередь, о том, чтобы не было задето его достоинство и самолюбие, тем самым подчеркивая свое безразличие к ней, хотя и говорит, что будет рад быть ей полезным. Таким образом, у обоих есть причина испытывать чувство вины. Особенно это касается Аратова, внезапно узнавшего о самоубийстве Клары. Повторяя строчки стихотворения Красова «Несчастливая Клара! Безумная Клара!», он вспоминает свидание, и теперь она для него не «актерка», но загадка. «Не красавица... а какое выразительное лицо!.. И талант у ней есть... Дикий, неразвитый, даже грубый... но несомненный... И теперь все в могиле..», — думает он (9, 381).

Наконец мысль о необыкновенном существе, с которым свела их судьба, полностью овладевает героями произведений. Оба переживают настолько сильное напряже-

ние душевных сил, что для них исчезает граница между снами и действительностью. «С этой ночи мое естество как бы расколослось надвое, — признается Ромуальд, —... То я казался себе священником, которому каждую ночь снится, что он благородный господин, то благородным господином, который видит себя во сне священником. Я уже не мог различить сон и явь. я не понимал, где кончается иллюзия и начинается реальность. Молодой господин, шеголь и распутник, насмеялся над священником; священнику были отвратительны выходки молодого распутника» (2, 417).

Аратов видит во сне, как идет по узкой тропике между камнями, как облачко впереди постепенно превращается в женщину. Интересно, что и Ромуальд, и Аратов сравнивают героиню, явившуюся к ним во сне, со статуей. «Из одежды, — сообщает Ромуальд, — на ней был только льняной саван... Облаченная в эту тонкую матерью, выдававшую все линии тела, она напоминала скорее мраморную статую античной купальщицы, чем живую женщину» (2, 414). С одной стороны, сравнение Кларимонды со статуей, объясняется безжизненностью, неподвижностью ее тела после смерти, но, с другой стороны, здесь сохраняется чувство восторга перед ее красотой. В тургеневской повести на первом плане именно мотив смерти, перехода Клары в загробный мир, являющийся не только таинственным, но и «чужим», опасным. Поэтому эстетической оценки статуи здесь нет: «Лицо ее было белое, белое, как снег; руки висели неподвижно. Она походила на статую. Медленно, не сгибаясь ни одним членом, отклонилась она назад и опустилась на ту плиту...» Внезапно и Аратов оказывается лежащим рядом с ней на могильной плите, как «изваяние». Потом она продолжает свой путь, он следует за ней. Когда же она вновь обращает к нему свое лицо, то он видит у нее «живые глаза на живом, но незнакомом лице» и, наконец, оказывается, что это уже «не та незнакомая статуя», а Клара. Она требует: «Коли хочешь знать, кто я, поезжай туда!...» (9, 383). Разрешать ее загадку он уже будет в реальности, воспринимая то, что услышал

во сне как приказ и отправляясь в город, где раньше она жила и где он встретит ее родных.

Наступил переломный момент во взаимоотношениях героев, и они оказываются полностью во власти теперь уже inferнальной возлюбленной. При этом Ромуальд-священник, испытывая муки совести, пытался изобрести способ обуздать плоть и не предаваться «изнурительным галлюцинациям», а Ромуальд-любовник с не меньшим энтузиазмом «плыл по течению к берегам искушения» (2, 420). Один из них должен был одержать верх. Вместе с аббатом Серапионом Ромуальд отправляется к могиле Кларимонды. Святая вода превращает ее прекрасное тело в кучку костей и пепла. Но счастья герой не обретает: «Я, — вспоминает он, — поник головой. Внутри у меня все было разрушено. Я вернулся к себе домой, и синьор Ромуальдо, любовник Кларимонды, распрощался с бедным священником, с которым так долго водил в высшей степени странную компанию» (2,422). Ночью он последний раз видит Кларимонду, которая говорит о разрыве связи между их душами. Он обретает покой, но утрачивает любовь, душа его долго сожалеет о погубленной возлюбленной. Верх одерживает благоразумие, но для романтика Готье это означает превращение героя в обыкновенного человека, утрату его индивидуальности. Если благоразумие, тождественное для Пу Сунлина справедливости и добросердечию, позволило его герою быть дважды счастливым с возлюбленной дочерью господина Лу, то для Ромуальда у Готье оно стало причиной превращения его в человека толпы.

Яков Аратов у Тургенева последователен в своем стремлении быть вместе с Klarой. Правда, он тоже испытывает внутреннюю борьбу, пытаясь дать рациональное объяснение происходящего с ним. Обращаясь мысленно к отцу, верившему в «мир духов», он просит у него совета и тут же убеждает себя в том, что отец дал бы ему совет «все эти глупости бросить». Но ночью он вновь встречается с Klarой. Вначале он видит сон, в котором против воли, сознавая, что «быть худу», подчиняется «управляющему» и садится в лодку со скорчившейся на дне смертью. Таким

образом, он совершает символический переход в иной мир путем переправы. После этого, проснувшись, а, может быть, продолжая грезить, он и видит Клару, добиваясь от нее прощения и, восклицает: «Ты победила. Возьми же меня!». Теперь он не сомневается, что «вступил в общение с Кларой» и для продолжения этой связи должен умереть. Уверив себя в том, что там, за гробом его ожидает вечное счастье, он радуется смерти. «Тетя, — обращается он к Платоше, — что ты плачешь?.. Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?..» (9, 407). Таким образом, для Аратова переход в способе переживания любви оказался переходом из жизни в смерть. И если любовь помогает Чжану Юйданю вернуть возлюбленную в реальный мир, священнику Ромуальду в промежуточном между сном и явью состоянии пережить недоступные для него земные радости, то ставшего мистиком Аратова эта любовь заставляет уйти из земного мира. Так или иначе каждый из них переживает переходное состояние, и этот переход определяет их судьбы, различие которых обусловлено задачами авторов: воспитание чувств читателя у Пу Сунлина; противопоставление чувственного духовному в душе священника, у Готье; исследование психики столкнувшегося с неразрешимой тайной любви склонного к встрече со сверхъестественным человека у Тургенева.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильев Л. С.* Культы, религии, традиции в Китае. — М., 1970.
2. *Готье Т.* Любовь мертвой красавицы // Французская готическая проза 18-19 веков. — М., 1999. — С. 423-429.
3. *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры сатаны. — Ставрополь, 1992.
4. *Зенкин С.* Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // Французская готическая проза 18-19 веков. — М., 1999. — С. 5 — 24.
5. *Маркович В. М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения. — Горький, 1981. — С. 69-81.
6. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. — М., 1990. — 275 с.
7. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. — М., 1976.

8. *Пу Сунлин* Дочь господина Лу // Устин П. М. Пу Сунлин и его новеллы. — М., 1981. — С. 210-218.
9. *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т. — М., 1978. — Т. 8.
10. *Фишман О. Л.* Три китайских новеллиста 17-18 вв. (Пу Сунлин, Цзи Юнь, Юань Мэй). — М., 1980.
11. *Фрейдберг О.* Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936.
12. *Элиаде М.* Космос и история. — М., 1987.

О. В. Дяченко

«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» А. С. ПУШКИНА И ОБРАЗ ДОН ЖУАНА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В «Каменном госте», написанном в болдинскую осень 1830 года А. С. Пушкин обращается к теме, разработанной до него в мировой литературе. После Мольера, Гофмана, Байрона Пушкин воскрешает сюжет о Дон Жуане, герое давней испанской легенды.

Что же представляли допушкинские образы Дон Жуана, и что нового сам Пушкин внёс в этот образ и в построение сюжета?

Мы ограничимся рассмотрением не всех основных произведений, посвящённых Дон Жуану. Мы рассмотрим «Севильский проказник и Каменный гость» Тирсо де Молина, «Дон Жуан или Каменный пир» Мольера, «Дон Жуан» Байрона и «Каменный гость» А. С. Пушкина.

Итак, первым классическим литературным произведением, посвящённым Дон Жуану, была драма Тирсо де Молина, написанная около 1620 г., под названием «Севильский проказник (обольститель) и Каменный гость». О ней Пушкин должен был знать из комментария Вольтера к пьесе Мольера. Вольтер писал: «Оригинал этой причудливой комедии принадлежит испанскому писателю Тирсо де Молина. Его название «Каменный гость».

Сюжетная схема этой драмы в различных вариациях легла в основу ряда последующих, наиболее значительных произведений о Дон Жуане. Однако вариации сюжета, характер героя рассматривались авторами различно, каж-