

*Дон Гуан и Дон Хуан: взгляд историка на проблему восприятия  
испанской культуры в России начала 19в.*

**Г. Г. Пиков**

*Как читать Шекспира я теперь понял, но как  
читать Пушкина – не знаю.*

*(К.С. Станиславский)*

*Пушкин-мыслитель был великой тайной своего  
века. Он околдовал людей, и они ошибались, думая,  
что околдованы лишь гармоничностью и чистотой.  
Открытие Пушкина-философа происходит сегодня,  
и происходит не случайно.*

*(В. Непомнящий)*

XVIII - XIX столетия – особый этап в истории человечества. Это и есть один из так называемых "решающих этапов" в его развитии (1). С исторической точки зрения, это время можно характеризовать как первый глобальный и всесторонний кризис. Он проявился в целом ряде противоречивых и сложных экономических, социальных и политических процессов. Европейская цивилизация переживает "промышленную революцию" и одновременно приступает к окончательному завоеванию Азии. Эти потрясения для многих были признаком того, что история - не пестрая чехарда событий, спровоцированных капризами той или иной личности, а сложный процесс, в ходе которого сами люди подчас не в состоянии распоряжаться своими судьбами. Начало XIX века принесло с собой революционную ломку всех прежних представлений о ходе развития человеческого общества и в итоге стал складываться взгляд на общество как на организм непрерывно изменяющийся, развивающийся по определенным законам. Сам век получает название "исторического" в отличие от "просветительского" и "умнейшего из всех веков" XVIII-го (В. Г. Белинский).

Кризисные явления проявились и в культурной жизни. В европейских странах (а в какой-то мере и в азиатских, американских) растет интерес к человеку, к его внутреннему миру. Начиналась эпоха, когда впервые когда человек вновь стал проблематичен. Он больше не знает, что он такое и пытается это понять. "Что же это за химера — человек? - восклицал Блез Паскаль. — Какая невидаль, какое чудовище, какой хаос, какое поле противоречий, какое чудо! Судья всех вещей, бессмысленный червь земляной, хранитель истины, сточная яма сомнений и ошибок, слава и сор вселенной. Кто распутает этот клубок?.. Узнай же гордый человек, что ты – парадокс для самого себя. Смирись, бессильный разум! Умолкни, бессмысленная природа, узнай, что человек бесконечно выше человека".(2)

Стены прежнего "дома" человечества "рухнули после открытий Г. Галилея и Н. Коперника. "Беспредельность надвинулась вдруг со всех сторон, и человек оказался в мире, устрашающая реальность которого не позволяла видеть в нем прежний дом. В этом мире он снова стал беззащитным, хотя на первых порах разделял восторг Дж. Бруно перед его величием, а потом математический восторг И. Кеплера перед его гармонией. Но уже Б. Паскаль увидел не только величие звездного неба, но и его жуткую загадочность, говоря, что вечное молчание бесконечного пространства пугает его. Снова человек стал проблемой, распад прежнего образа Вселенной и кризис ее надежности повлекли за собой и новые вопросы беззащитного, бездомного и потому проблематичного для самого себя человека".(3)

Наука и философия стали создавать новый образ Вселенной, но не новый дом. Стоит только всерьез принять идею бесконечности, считал М. Бубер, и нового дома уже не выстроить. Постепенно человечество все больше становилось бездомным. В каждую следующую эпоху, писал Бубер, одиночество все холоднее и суровее, а спастись от него все труднее. Человеку приходится в себе самом искать силы и смысл своего существования. Но "во всех стихиях человек — палач, предатель или узник", - писал Пушкин.

Возрастает роль гуманитарного образования. Просвещение в трудах Вольтера и Кондорсе определило вектор исторического движения: от непросвещенности к свету просвещения. Культура повсеместно начинает изучаться как история культуры и вскоре делаются первые попытки создания культурологических и культурософских концепций. Культура начинает пониматься как встреча в о-смысленном мире (Л. М. Баткин).

Идут активные поиски новой педагогической системы. В 20-х годах XIX века во Франции, Англии, Германии получают распространение идеи социалистов-утопистов, которые только что родившийся буржуазный строй считают обреченным и предсказывают появление иного, бесклассового общества.

В рамках романтизма, широко распространившегося в конце 18 - начале 19 вв., новой истории начинает противопоставляться период средневековья как период, когда якобы господствовала "чистая вера в бога", традиция, в которой они видели оплот против революционных потрясений и преобразований. Так называемые реакционные романтики именовали средневековую историю золотым веком человечества, ибо тогда господствовало религиозное мировоззрение, а, следовательно, существовала высокая мораль. Для них это был "золотой век" мира и социальной гармонии, освященный "гением христианства" (Ф. Шатобриан).

М. Фуко с конца XVIII – начала XIX вв. выделял третий период развития европейской культуры нового времени, вслед за Возрождением (XVI) и классическим рационализмом (XVII - XVIII). По его мнению, складывается новая эпистема, "историческая априори". Если для Возрождения характерна тождественность слов и вещей, в период классического рационализма они опосредованы представлением, то теперь жизнь, труд, язык как интегрирующие факторы опосредуют слова и вещи.(4) Это были "минуты роковые", по Тютчеву, или "моменты бифуркации", по И. Пригожину.(5) Создается впечатление, что история резко меняет свой курс на совершенно новый, незнакомый.

Кризис мировой и, в частности, российской культуры, по сути, имеет духовную природу и связан был, прежде всего, со сменой типа культуры. Это значит, что в целом можно охарактеризовать культурные процессы этого времени как новое и своеобразное "Возрождение".

Русское общество после 14 декабря "обезлюдено". Россия, по словам Огарева, была "впугана в раздумье". Серьезным испытанием для николаевского режима стали события 1830—1831 гг. Июльская революция во Франции, революция в Бельгии, волнения в германских и итальянских землях, польское национально-освободительное движение, холерные бунты в России всколыхнули общественность.

Но революционный образ действий был неприемлем для николаевских интеллигентов. Впоследствии Н. Погодин писал: "События 14 декабря поразили нас сильно; но литература и наука, которым мы были преданы, всецело отвлекли нас, еще очень молодых людей, в свою мирную обитель". Ключ к познанию российской действительности искали и в философии. Для русских людей 1830-х годов, как и для классических итальянских гуманистов, познание мира было первой ступенью его преобразования. Философские размышления 1830-х годов были и

формой отхода от политической проблематики декабристского времени, и ступенью на пути к проблематике социальной, определившей воззрения "идеалистов сороковых годов".

И, конечно же, в России развитие культуры "имперского" периода спровоцировало глубокий и разнообразный интерес к истории культуры. В поисках ответов на возникающие вопросы Россия прежде всего, естественно, обращалась и к античной традиции. Европа уже "переболела" этим. Гете говорил в 1824 г. И. П. Эккерману: "Римская история в сущности уже не отвечает нашему времени... Точно так же греческая история мало плодотворна для нас".(6)

Россия тоже довольно быстро разочаровалась в западной античной культуре как "поводыре". Подъем патриотизма в годы борьбы с Наполеоном, огромный успех "Истории" Карамзина заставили дворянскую интеллигенцию пересмотреть обычные для XVIII в. пренебрежительные оценки допетровской эпохи.

В то же время в России (и это тоже одна из черт "возрождения") проявляется большой интерес и к культуре близких в конфессионально - культурном отношении стран, в том числе и к культуре Испании. К этому времени "европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы" (А. С. Пушкин).

Особый интерес в России проявился к культуре Испании в ее "звездное время", т. е в эпоху Великих географических открытий, завоевания Америки, Ренессанса. Золотой век русской культуры обращается к Золотому веку культуры испанской (Золотым веком в Испании называют период примерно со второй трети 16в. до сер. 17в.)

А. С. Пушкин занимает особое место в этой истории "золотого века русской культуры". Он – последний из великих основателей национальных культур (Т. Мальчукова), самая яркая личность в истории классической русской культуры "имперского" периода. "Но Пушкин – не только гениальный поэт, но и великий русский мудрец...". (7)

Пушкина смело можно назвать одним из "титанов" русского "Ренессанса" девятнадцатого века. Именно в его деятельности и творчестве наиболее рельефно выразилось стремление к выявлению "общечеловеческой", универсальной культурной основы, сочетающей культурные достижения и Востока, и Запада. Русская реалистическая литература действительно была основана умом небывалой силы.

Пушкин очень интересовался историей. Треть его библиотеки составляют издания по этой тематике. Он с увлечением рылся в архивах и умел использовать найденные там документы или записки современников не хуже профессиональных ученых. Он уважал тех, кто обладал солидными знаниями – "сведениями", но это не значит, что он смотрел на остатки старины так же, как специалисты - историки. Он шел своим путем, путем поэта-художника, проникая в области, недоступные науке. А. С. Пушкину различие двух путей познания было ясно до предела: ...мечты поэта — /Историк строгой гонит вас!

Аналитический ум Пушкина проявлялся неоднократно в его стремлении найти причины и понять сущность происходящего. Поиски эти настойчивы и часто тревожны. Стихотворению "Герой" не случайно предпослан эпитафия "Что есть истина?" В "Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы" поэт обращается к самой жизни: Я понять тебя хочу,/Смысла я в тебе ищу...

Болдинская осень безусловно демонстрирует достижение им философской зрелости. И не случайно она не только чрезвычайно плодотворна на сочинения. Сами сочинения глубоки и сложны. Сложность их обусловлена не только закономерной эволюцией мастера, но и присущим расцвету гения кризисом его мировоззрения. Он не может найти ответов на целый ряд вопросов и, прежде всего, он мучительно пытается понять, как соотносятся человек и общество, действительно ли человеку "все можно".

Не случайно именно эта тема четко обозначена в "Сцене из Фауста", своеобразном философском прологе к "Маленьким трагедиям", который был написан еще в 1825 году.(8)

Попыткой реализации историко-литературного анализа этой темы и должен был быть следующий проект из десяти конкретных тем: "Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел 1. Влюбленный бес. Димитрий и Марина. Курбский". Он обнаружен на обороте автографа стихотворения "Под небом голубым страны своей родной..." имеющего дату 29 июля 1826 г.

"Маленькие трагедии" – широкое историческое полотно, где представлены исторический взгляд ("Скупой рыцарь"), эстетически окрашенные размышления ("Моцарт и Сальери"), этический анализ ("Каменный гость") и синтетический анализ ("Пир во время чумы"). При этом тетралогия не связана с одной какой-либо страной. Интересующая Пушкина тема рассмотрена на материале четырех классических стран традиционной Европы (Франция, Германия, Испания, Италия). По мнению Ю. М. Лотмана, в основе "маленьких трагедий" лежат также конфликты между эпохами и культурами. (9)

Целый ряд произведений поэта, в том числе, конечно, и "Каменный гость", свидетельствуют о его особом и глубоком интересе к истории и культуре Европы именно эпохи Возрождения, в частности, и к испанской культуре. Это было свойственно не только Пушкину и потому еще, что Испания стала в начале девятнадцатого столетия своеобразным властителем дум русского общества. В ней кипела революционная жизнь и культура Испании в некотором смысле была подобна русской. Испанию и Россию сближало многое: обширные территории, игравшие роль колоний (Америка и Сибирь), монархическое устройство, живучесть феодальных порядков, особое место в ряду европейских государств и т. п. И Испания и Россия сыграли важную роль в защите европейской цивилизации от двух самых сокрушительных в средневековой истории нашествий – арабов и монголов. Тем самым они обеспечивали возможность суверенного политического и культурного развития Европы.

Смысл трагедии связан со стремлением героя противостоять враждебному миропорядку, многое зависит от характера и самосознания героя. В маленьких трагедиях Пушкин фактически вел речь о предельных возможностях личности, о цене человека в человеческом обществе. Здесь возрождается древнегреческое понимание слова "драма", означающего такое состояние человека, когда он решился на какое-то действие и берет на себя всю ответственность за его последствия. Именно такое состояние героев более всего привлекает Пушкина. Герой каждой из них идеализирует свой мир и себя, он проникнут верой в свое героическое предназначение. И эта вера вступает в конфликт с реальным миром и оказывается тем "трагическим заблуждением", которое и ведет героя к неизбежной гибели. На творчество А. С. Пушкина в этом плане повлияло и Возрождение, что выразилось в том, что в нем высок удельный вес драматического начала. Время расцвета драматургии связано с годами творчества Шекспира, Бена Джонсона, Сервантеса, Лопе, Аларкона, Тирсо де Молина, Кальдерона и др., творчеством которых очень интересовался русский поэт. Многие из традиций искусства Возрождения оказались живы и в эпоху становления реализма, в частности, искусство Возрождения и литература реализма освобождаются от узости в подходе к человеку, к жизни и замечают многообразие человеческой личности (Маранцман В. Г.). Обе эпохи обращаются к вечным философским проблемам, к пониманию человеческой души и сущности человеческого бытия.

Пушкин возрождает и шекспировское отношение к трагедии, ибо так же, как и он, прежде всего исследует состояние человека в момент выбора им пути. Исследователи драматургии Пушкина даже говорят о том, что маленькие трагедии начинаются прямо с кульминации, они как бы являются "финалами больших драм, разыгравшихся ранее" (10).

Любопытно, что одним из образцов для "маленьких трагедий" Пушкина были "Драматические сцены" Барри Корнуола (в Болдино Пушкин познакомился со сборником "Поэтические произведения Мильмана, Боульса, Вильсона и Барри Корнуолла" ("The Poetical

Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall". Paris, 1829). "Драматические сцены" Барри Корнуолла сохраняли свою связь с техникой и манерой английской драматургии начала XVII в. Надо отметить и своеобразную близость исторических условий. Александр Веселовский отмечал, что особенный расцвет драмы в отдельных странах был вызван взлетом народного самосознания, когда раскрылись "широкие исторические и географические горизонты, поставившие национальному развитию новые общечеловеческие цели, новые задачи для энергии личности".(11)

Замысел "Каменного гостя", как и "Скупого рыцаря" и "Моцарта и Сальери", видимо, созрел к 1826 г. К 1 марта 1828 года относится запись Пушкина в альбоме М. Нимановской, воспроизводящая три стиха из второй сцены "Каменного гостя": Из наслаждений жизни /Одной любви музыка уступает; /Но и любовь мелодия. (12) Трагедия закончена 4 ноября 1830 года, но есть предположение, что все же дописана до конца "Каменный гость" был в утро перед дуэлью (27 января 1837г.). (13)

Прототипом Дон Жуана был реальный человек - аристократ севильского рода, придворный кастильского короля Педро Жестокого (1350—1369) – Дон Жуан (Хуан) Тенорьо. Он упоминается в хрониках и в списке рыцарей ордена Подвязки. Дон Тенорьо, близкий друг короля и тому не раз приходилось покрывать своего подданного и приятеля, спасая от наказания за грехи и проказы. Исследователи вспоминают также о севильце Дон Жуане де Марана, Обри Бургундском, Роберте Дьяволе и других повесах, которых объединяло безудержное стремление к чувственным удовольствиям и безнравственность.

По преданию Тенорьо посвятил всю жизнь обольщению женщин и однажды убил командора ордена де Ульоа, а его самого, помчавшегося в погоню за похитителем, сразил насмерть. Монахи севильского францисканского монастыря обманом заманили Жуана в храм к семейной усыпальнице Ульоа. В условленный час поздней ночью Жуан прибыл на место свидания, но обратно уже не вернулся. Наутро монахи распустили слух, будто дон Жуан пришел ночью в храм, оскорбил статую убитого им командора, и тогда статуя ожила, притянула к себе грешника и столкнула его в адскую пропасть.

Возникшая в эпоху Возрождения, эта легенда восходит по версии Р. Шульца к мифу о разъединении мужчины и женщины inferнальными силами, сформировавшемуся в начале н. э. Легкомысленный юноша оскорбляет череп или статую и приглашает его (или ее) на ужин. Приглашенный является, разлучает героя с возлюбленной и чаще всего губит его. Ренессансная легенда впитала в себя вариации и других фольклорных сюжетов ("муж на свадьбе своей жены", "оскорбление предка" и др.). Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп, и преданий о севильском обольстителе. Эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для формирования и развития мифа о Насмешнике. Основой для мифа послужила главным образом, видимо, легенда об оскорблении черепа, а рассказы о распутном дворянине несли лишь вспомогательную функцию. Главный узел - мотив двойного приглашения.(14)

По гипотезе Р. Шульца, легенда о Дон Жуане является ренессансным отголоском "традиции изображения оживающих мстящих статуй, возникшей в результате столкновения эпохи античного язычества и новой христианской религии, то есть эпохи возникновения Книдского мифа. Косные истуканы, принадлежащие к гибнувшей религии, временами, казалось, оживали в первых веках нашей эры, особенно при Юлиане Отступнике, наблюдался рецидив язычества, а с ним как бы оживали и прежние кумиры. В иберийском ответвлении наблюдается то же столкновение двух исторических эпох, что и в Книдском мифе. Ожившая статуя или мертвец приходят из прошлого и мстят тем, кто не почитает память умерших".(15)

Впервые тема Дон Жуана получила драматическую обработку в произведении испанского драматурга Тирсо де Молина "El burlador de Sevilla y Convidado de piedra" ("Севильский озорник, или Каменный гость") в 17 веке (написан, вероятно всего, между 1618 и 1621 гг., но не позднее 1628 г.). Под псевдонимом Тирсо де Молина писал драмы младший современник Лопе — Габриэль Тельес (1571— 1648). Он создал свыше 400 драматических произведений, до нас дошло только 86.

За основу он взял упомянутую легенду. Молина расширяет известный сюжет и представляет нам Дон Жуана одновременно в нескольких сюжетных планах: Дон Жуан и Донна Изабелла, Дон Жуан и Тисбеа, Дон Жуан, Донна Анна и Дон Гонсало, Донна Анна и герцог Октавио, Дон Жуан и статуя. Дон Жуан явно несимпатичен Молине. Автор осуждает поступки своего героя и создает образ Дон Жуана как человека грешного, распутного — человека, которого общество не может простить: Славлюсь я не зря как самый /Беспардонный озорник:/ Я, действительно, мастак /Девушек бесчестить так, /Чтобы не было улик. Ужасна и его смерть: Дон Жуан проваливается в ад. Основная идея произведения заключается в том, что человек, переступающий через человеческую мораль и губящий жизни людей для своего удовольствия, оказывается не в состоянии противостоять силам Справедливого Неба: *accusatus, judicatus, in aeternum damnatus est* - обвинен, осужден, проклят навеки.

Впервые пьеса была напечатана в 1630 году, во второй части сборника "Двенадцать новых комедий Лопе де Вега Карпио и других авторов" под названием: "Севильский озорник и Каменный гость, знаменитая комедия маэстро Тирсо де Молина. Поставлена Роке де Фигероа".

Были у Тирсо де Молины свои предшественники, свои литературные источники. Но, как показали исследования испанских ученых, в пьесе Тирсо впервые соединились два бытовавших задолго до этого в испанском фольклоре предания: о бессовестном обольстителе и о приглашении на пир статуи мертвеца. Это соединение оказалось настолько органичным, что почти все, кто позднее обращался к истории Дон-Жуана — Мольер, Гольдони, Моцарт, Пушкин, Мериме, А. К. Толстой, Фигейреду и др., — в этом следовали за Тирсо, хотя и образ Дон-Жуана и страшная месть статуи истолковывались в веках по-разному.

Одной из особенностей любого "ренессанса" является обращение к тем архетипам культуры, которые сформировались на заре цивилизации. Дон Жуан — один из архетипов Нового Времени, как и Гамлет, Дон - Кихот, Фауст. Основные архетипы новоевропейской литературы появились на свет один за другим, с промежутком примерно в 40 лет: народная книга о Фаусте (1587), Гамлет (1601), Дон - Кихот (1605), Дон Жуан (1630), в период после Возрождения и Контрреформации. Миф о Дон Жуане — миф, рожденный христианской цивилизацией. После выхода в свет пьесы Тирсо де Молина образ Дон Жуана, рожденный в недрах испанской народной культуры, вошел и в так называемую высокую культуру, сначала Италии и Франции, а затем и всей Европы.

В России именно А. С. Пушкин первым обратился к образу Дон Жуана. Непосредственными источниками "Каменного гостя" послужили комедия Мольера "Дон Жуан" ("Don Juan, ou le Festin de Pierre", 1665) и опера Моцарта "Дон Жуан", написанная по либретто Лоренцо да Понте (1749-1838) (цитату из него Пушкин использует в эпиграфе). Возможно, Пушкин был знаком и с новеллой Гофмана "Дон Жуан" ("Don Juan", 1813), интерпретировавшей оперу Моцарта в трагическом ключе. Ревнивого Дон Жуана Пушкин встретил в драме Барри Корнуолла "Хуан" ("Juan"). В "Каменного гостя" введен и классический литературный материал, мало связанный с дон-жуановским сюжетом. С. П. Шевырев еще в 1841 г. отметил близость двух сцен "Каменного гостя" к одной сцене в "Ричарде III" ("Richard III", 1593, акт I, сц. 2): речь идет о сценах обольщения Дон Гуаном Доны Анны у памятника командора и в ее доме, действительно имеющих некоторое сходство с объяснением между Глостером и леди

Анной в трагедии Шекспира. Использованы были также сцена между Родригом и Хименой из "Сида" Корнеля ("Cid", 1637, акт III, сц. 4), новелла "О целомудренной эфесской матроне" из "Сатирикона" Петрония и др.

Архетипы нововременной цивилизации достаточно тесно связаны между собой в творчестве А. С. Пушкина. Давно замечено сходство образов Дон Жуана и доктора Фауста: оба борются с судьбой, оба - эгоисты и атеисты. Еще в средневековых моралите за душу Человека боролись силы неба и ада. За душу Дон Жуана ведут борьбу богобоязненный Лепорелло и женщины Дон Жуана. За Фауста - доктор Вагнер, прекрасная Елена и Мефистофель. Легенда об одном из прототипов "севильского озорника" Дон Жуане де Марана рассказывает о том, что он тоже продал душу дьяволу, впоследствии раскаялся и ушел в монастырь. Судьба Фауста тоже оказалась связана с женщиной. Дон Жуана и Фауста объединяет стремление к автономии разума и личности, характерное для эпохи Ренессанса. Сальвадор де Мадариага, определяя роль мировых образов в развитии европейской цивилизации, писал, что Фауст и Дон Жуан оказались символами двух путей — интеллектуального и эротического,— на которых европеец мог реализовать себя. Однако философский смысл введения Пушкиным в миф о Дон Жуане фаустовской темы значительно глубже. В судьбу Дон Жуана вторгается Рок именно в ту минуту, когда он, в сущности, говорит: "Остановись, мгновенье, ты прекрасно",— когда он наконец-то обретает гармонию и полноту счастья, но изменяет классическому донжуановскому принципу - вечное движение. (16)

Пушкина интересует переломная эпоха в истории Испании. Он яркими мазками рисует "каменную" Испанию (инквизиторы, извращенная, аскетическая философия, жены фарисейски плачут на могилах нелюбимых мужей). И в этом мертвом мире появляется новый человек Ренессанса, пьяница, волокита, забияка, безбожник, поэт, воин. Дон Гуан не признает никаких законов и не задумывается над последствиями своих поступков. На его совести "много зла", он не ценит ни свою жизнь, ни чужую. Но он подлинно свободен в своих чувствах и желаниях, обаятелен, непосредствен ("Я счастлив, как ребенок!"). Смысл его жизни - любовь, он поклоняется не абстрактному Богу, а свободе.

Как и в возрожденческой литературе, скажем, у того же Шекспира, у Пушкина сцена действия погружена в мрачную темноту, "кладбищенскую", какую-то противоестественную: полуживая Инеза с "помертвелыми" губами, любовь в двух шагах от трупа Карлоса, свидания на кладбище и т. п. Это не случайность и не проявление специфики пушкинской личности. Как и драматурги Возрождения, он пытается представить и понять как противоречивый и в то же время единый процесс, где жизнь на каждом шагу соседствует со смертью, где они борются и идут рядом ("у гробового входа молодая будет жизнь играть...").

Другая шекспировская черта пушкинских пьес — контраст высокого и низкого, трагедии и комедии. Несмотря на краткую форму, три из четырех "маленьких трагедий" включают в себя комические сцены. В "Скупом рыцаре" это пародийный эпилог к рыцарскому турниру, в "Моцарте и Сальери" — эпизод со скрипачом, в "Каменном госте" — вся роль Лепорелло.

Гуманистическое самоутверждение человека начинается с его раскрепощения, человек противопоставляет себя небу и чувствует себя на земле. Ренессансное мирозерцание упорно стремилось освободиться от церковного понимания любви, и в противопоставлении любви "земной" и любви "небесной" земная свои права отстаивала все более решительно. Причудливое переплетение небесного и земного сопровождает всю культуру эпохи Возрождения. Любовь (caritas) - крепчайший обруч, скрепляющий мироздание в великолепное сооружение, а людей - во всеобщее братство, - к такому выводу приходит флорентийский неоплатоник Марсилио Фичино в своем "Толковании на "Пир" Платона" (1469).

Характерно, что одна из главных тем всех всего творчества А. С. Пушкина - противопоставление жизнеутверждающей чувственной любви угрозам и преградам, которые ставили ей религия, замкнутость семейного уклада, суеверия и т. д. В литературной науке давно уже было высказано мнение, что Пушкин предметом изображения в "маленьких трагедиях" избрал три характера, три общечеловеческие "страсти": скупость, зависть, любовь. Психологический анализ их и составляет содержание всех "сцен". Зависть, скупость и долгое время любовь рассматривались как страсти, привносящие в человеческие отношения "зло". Пушкин, в отличие от своих предшественников в литературе, отказывается от одномерного взгляда на них: "Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя", — формулирует он закон драматического искусства. (17)

Любовь изображена в "трагедиях" как "индивидуальная, страстная, плотская и в то же время поэтически-сублимированная", а в "Каменном госте" она предстает как одна из основ психологического бытия человека нового времени". Поскольку как "свободное" чувство любовь определилась именно в эпоху Возрождения, Пушкин и обратился в "Каменном госте" к сюжету, в наибольшей степени способному отразить "дух Возрождения и смысл темы любви". (18) Разумеется, пушкинский герой ярко демонстрирует свою русскую натуру, но ведь и герои Данте, Боккаччо, Монтеня, Шекспира – итальянцы, французы, англичане.

Отношение Дон Гуана к любви очень часто упрощается. Одни полагают, что он ищет лишь сексуальных удовольствий, другие - холодного интеллектуального напряжения (Корнев С.) Дон Гуан А. С. Пушкина в любви ищет этого, быть может, только в начале, до решающего этапа разговора с Доной Анной. Можно сказать, что на этом этапе (на котором, кстати, остановились Тирсо де Молина, Мольер и даже Моцарт, Байрон) он - своеобразная карикатура на ренессансный идеал автономной личности, избавившейся от сковывавших ее норм религии и средневековой морали, но не приобретшей никаких иных принципов взамен. Если Дон Кихот Сервантеса любит одну - единственную женщину, более того, несуществующую, Дон Гуан стремится обладать всеми, не отличая одну от другой. Дон-Кихот — отказ от земного. Дон-Жуан — торжество гедонизма, прославление чувственно-земных радостей. Дон Кихот не приемлет условности и живет наперекор им. Дон Жуан издевается над ними. В "Толковом словаре живого великорусского языка" Владимира Даля донжуанство обозначено словом "женобесие".

Это не случайно и с культурологической точки зрения. В культуре добуржуазной акцент делался на мужской красоте. В буржуазной системе ценностей она перестает играть особую роль. На смену ей приходит респектабельная внешность, а красота ныне требуется лишь от женщины.

Хотя Дон Гуан проходит по жизни, "со всех цветов собирая аромат", но он — изначально человек, одаренный талантом любви, мужества, поэзии, ума. Разве для того, чтобы любить сильно, необходимо любить редко? Аполлон Григорьев определил его как "вечно жаждущую жизни натуру". (19) По мнению Хосе Ортега-и-Гассет (Этюды о любви), самое большое заблуждение, - это искать сходства с Дон Жуаном в мужчинах, которые всю жизнь домогаются женской любви. Перед нами фактически совсем иной человеческий тип.

Противовесом дон Гуану в трагедии служит Лепорелло. Сопоставлением Лепорелло с дон Гуаном Пушкин раскрывает суть двух жизненных философий. Одна — философия человеческой пошлости, характерная для литературных предшественников дон Гуана, а в "Каменном Госте" воплощенная в образе Лепорелло. Другая — философия лирического, красочного восприятия жизни — философия дон Гуана. (20)



Он живет здесь и сейчас, делает то, что хочет (девиз Телемского аббатства из романа Ф. Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль") и ни на что не надеется ("Он был бы печален, если бы надеялся" (21)). Действительно, "величайшая глупость — видеть в Дон Жуане человека, вскормленного Экклезиастом. Что для него суета сует, как не надежда на будущую жизнь?" (22) Он — типичный uomo universale Ренессанса. Для средневекового человека любовь не обязательна. Данте, полюбив Беатриче Портинари, вначале пугается, что любовь эта от дьявола. Новый человек считает, что без излишков человек не полон, как бедный дом.

Лепорелло говорит (хоть и с иронией), что таких, как Дон Гуан, "такая бездна". И так, и не так. Есть выражение, часто повторявшееся в старых испанских драмах: gozar la mujer, наслаждаться женщиной. Мало кто умеет так наслаждаться женщиной, как пушкинский Дон Гуан. Пушкин внешне парадоксально соединяет с этими качествами искренность, способность каждый раз переживать "первую любовь" (Как я любил ее! - об Инезе). Более того, он жалеет, что бессилён чего-либо исправить в ее судьбе ("Узнал я поздно"). Да и вернувшись в Мадрид, он спешит навестить прежнюю возлюбленную. Дон Гуан Пушкина любит каждую новую женщину за то новое и особенное, что ей присуще. Он любит каждую новую женщину по-новому. Он переходит от одной к другой, но он и ни одной из них не забывает, ибо помнит то исключительное, что каждой из них было присуще, особое очарование каждой из них. У Инезы - глаза, полные скорби. У Лауры - неутолимая жажда жизни. У донны Анны - ее добродетель. У всех традиционных Дон Жуанов не было и не могло быть в душе прошлого - они жили только настоящим. Пушкинский Дон Гуан — первый в череде Дон Жуанов, способный дружески и сочувственно относиться к женщине.

Страсть для Пушкина ренессансна (как у Боккаччо), она есть всплеск стихийности, ее мощь в беззаконии. Воля бессильна, когда "душе настало пробужденье". Рай — это место, "где чистый пламень пожирает несовершенство бытия".

Уже до встречи со своей "Беатриче" — Доной Анной Дон Гуан необычен и непохож на своих современников. Можно сказать, что он "беспринципен", как сама плоть. Пушкинский Дон Гуан - испанский гранд с головы до ног. Он как бы пришел в маленькую трагедию из испанского "театра чести", где девизом благородного героя была формула "Yo soy yo" (Я есть я - ЯЯЯ). Это "яканье", эта свобода от всяческих рамок, в том числе и моральных, - отличительные признаки так называемой "обратной стороны титанизма", о которой писал А. Ф. Лосев.

Раньше жизнь Дон Гуана была движением от мыса Доброй Надежды к мысу Бурь и обратно. Молва, быть может, не совсем неправа, /На совести усталой много зла, /Быть может, тяготеет. Так, Разврата /Я долго был покорный ученик, /Но с той поры как вас увидел я, /Мне кажется, я весь переродился. /Вас люблю, люблю я добродетель /И в первый раз смиренно перед ней /Дрожащие колена преклоняю — "Создаваемый этим монологом образ Дон Гуана, перерождающегося под влиянием любви к Доне Анне, резко противоречит всей мировой традиции в истолковании характера героя". (23)

Влюбившись в Дону Анну, он своей страстью оживляет и ее. До встречи с ним она была как бы замурована в мире камня ("гробница", "мраморный супруг", она рассыпает "черные волосы на мрамор бледный"). Ах если б вас могла я ненавидеть! - Однако ненависти в ее сердце нет, ибо Пушкин показывает победу нового чувства Доны Анны над верностью гробу, как победу жизни над смертью, как утверждение новой жизни. Такой диалог бывает лишь раз в жизни. Он и есть то, что мы называем Любовью. В пушкинском Дон Гуане ничего не остается от прежнего бабника. Его путь — не путь, как выражаются математики, дурной бесконечности:  $1+1+1\dots+n$ , не бесконечная прямая из ниоткуда в никуда. Любовь превращается в страсть как субстанцию, она земная, но творит мир.

Умирает Дон Гуан с именем любимой на устах, раскаявшись. Гибнет в тот момент, когда его душа открылась добру – за это и гибнет. По христианским канонам ему место в раю. Но он проваливается в преисподнюю. Пушкин, как и Данте в своей "Божественной комедии" в аналогичных случаях, констатирует лишь факт и ничего не говорит по этому поводу, но *sapientis sat* и читатель задумывается – что есть истина?

Такого Дон Жуана до Пушкина еще не было. Закладывалась основа образа нового "героя нашего времени". "В отличие от некоторых традиционных представлений о Дон Жуане герой Пушкина не просто дерзкий гуляка и волокита, не просто страстный любовник и прожигатель жизни, но прежде всего — высокочеловеческий характер. У Пушкина Дон Гуан тоже — как и все герои его маленьких трагедий — изображен на "самом высоком уровне". И это-то больше всего и сделало его трагедию и великим художественным открытием, и вместе с тем открытием в сфере психологической и философской". (24)

Отношение А. С. Пушкина к Дон Гуану в целом амбивалентно. Дон Гуан рисуется таким, каким он должен быть и, в то же время, подчеркивается жизненность, реалистичность этого образа. Эффект, сравнимый в этом отношении с эффектом "Декамерона" Д. Боккаччо, достигается различными средствами. В том числе используется типичный для всей традиционной христианской культуры прием. Еще Аврелий Августин поставил две проблемы – динамики человеческой личности и динамики человеческой истории. Эта динамика связана с векторным движением (постижение индивидом истины и движение от Первородного греха к Страшному суду) и цикличностью. Все нечеловеческое, божественное одномоментно, все человеческое, историческое повторяемо. Повторяемость – особенность человеческой эволюции. Это всячески подчеркивается и в других европейских текстах. В Библии одной из важнейших является идея Завета, который периодически возобновляется. В античности Рим воспринимался как вторая Троя. Средневековая теория трансляции Римской империи (*translatio imperii*) породила череду империй. О себе как перевоплощении Христа говорили многие еретики. Не избежала этого и русская культура. И Пушкин, заставляя Дон Гуана проходить через серии соvrщений, не столько доказывает его порочность, сколько показывает реальность нового мировосприятия и нового типа личности. Боккаччо использует такой же прием. У Пушкина это также рождает невиданный психологический реализм.

Фактически Пушкина здесь интересует та же проблема, которая интересует гуманистов эпохи Возрождения или вообще интеллектуалов на стыках культур, а именно конфликт личности и общества. Вся европейская литература того времени фактически осваивала концепцию "становящегося человека".(25)

И все же Дон Гуан гибнет в момент своего апофеоза, своего триумфа. Так может вести себя или безумный человек, или человек очень сильный, признающий только свои идеалы и не считающийся с окружающими, даже если среди них находится посланник Бога. Я Дон Гуан, и я тебя люблю - в этих словах весь Дон Гуан, по сути, приравнивающий себя Богу.

Если в предшествующих "Каменному Гостю" Пушкина произведениях Дон Жуан проваливается в преисподнюю, то в трагедии Пушкина он умирает фактически непокоренным. Они со Статуей "проваливаются" вместе. Последняя ремарка драматурга демонстрирует шекспировскую недосказанность: "Дальнейшее — молчание". Пушкин не склонен обсуждать, что случится потом: "цель художества есть идеал, а не нравоучение".

Одним из интереснейших действующих лиц трагедии Пушкина был образ Лауры. Ни в одной из легенд о Дон Жуане такого персонажа нет. Лаура есть своеобразный двойник Дон Гуана. Лауру порой называют "Дон Гуаном в юбке". Они оба поэты любви, импровизаторы. (26)

В испанской возрожденческой культуре (в частности, у Кальдерона) сформировался эпитет "gallardo". Это слово в романских языках (*gaillard, gagliardo*) связано с бьющей через край

силой, удалью, дерзостью, озорством, энергией, красотой. В “Песни о Роланде” оно употреблено для характеристики телесной мощи лучших франков, в XVII в. употреблялось Мольером для обозначения славного, веселого, нарядного, стройного, дюжего юноши.(27) Дон Гуан и Лаура – типичные gallardo, следовательно, типичные новые люди. Их образы, поведение гостей Лауры, даже Дон Карлоса, - все демонстрирует новое отношение к жизни, любви, мирским радостям.

Однако Пушкин одновременно, вслед за Тирсо де Молина, а не Мольером или Байроном, затрагивает здесь фактически еще одну важную мировоззренческую проблему. Она восходит к тем религиозным спорам, которые шли во времена Возрождения и Реформации. Это - проблема свободы воли. В ренессансной Испании она была предметом богословской полемики между доминиканцем Баньесом и иезуитом Луисом де Молина, известной как споры “томистов” и “молинистов”. В Италии и Германии о ней спорили гуманисты 15 и 16вв., Эразм Роттердамский и Мартин Лютер. Если Тирсо де Молина в своих сочинениях прямо касается этой проблемы, то Пушкин, несомненно будучи с ней знаком, никогда не вступает в схоластический спор, а показом свободного поведения людей, их свободомыслия встает на их сторону. Такой метод на заре Возрождения применяли Данте, Петрарка, Боккаччо.

Но Пушкин идет дальше. Он сравнивает два понимания любви – ее смысла, цели, возможностей. Он показывает два любовных свидания. Первое – во время ужина у Лауры. Здесь развивается типичная “донжуановская” тема бездумного наслаждения жизнью. По инерции приехавший в Мадрид Дон Гуан некоторое время ведет прежний образ жизни, но уже через несколько дней любования Доной Анной издалека он начинает меняться и центральное место в трагедии занимает Дона Анна, а не Лаура, alter ego Дон Гуана.

Лаура закодирована на наслаждение, ее охватывают неожиданные вспышки необузданности. Антагонистом ей становится Дона Анна, вся прелесть которой в ее наивности и неопытности. Чистота ее связана с любопытством, что роднит с ней самого Дон Гуана. Любопытство толкает Дон Гуана на кощунственные проделки, Дону Анну — на роковые вопросы мнимому Диего (Я страх как любопытна...). Любопытство для Пушкина всегда было связано со сладострастием: О нет, мне жизнь не надоела, /Я жить люблю, я жить хочу... Еще хранятся наслажденья /Для любопытства моего. Это любопытство, связанное со стремлением перейти границу дозволенного и навязанного, - тоже ренессансная черта.

Лаура – прежняя жизнь Дон Гуана, Дона Анна – новая.(28) Любовь не только спасает Дон Гуана от скуки, но и перерождает, воспитывает. При убитом Дон Карлосе заниматься любовью с Лаурой было нормальным, но с Донной Анной даже разговаривать при Статуе было кощунством. И это понимает сам Дон Гуан. Мы видим движение от подчиненности духа плоти к торжеству над ней.

Как бы то ни было, Дон Гуан нарушает всяческие запреты и теряет и женщин, и жизнь, и счастье, только что открытое им как возможность для себя. Командор и мертвый заявляет свои права на то, что он купил при жизни. И сейчас статуя Командора казнит “безбожного обольстителя” Дон Гуана во имя “супружеского долга”, “верности”, “нравственности” и “морали”, хотя походя Командор (Черный человек Дон Гуана) уничтожает и свою “неверную” жену. Статую не интересуется Донна Анна – “Брось ее”. А Дон Гуана судьба возлюбленной потрясает больше своей собственной: “О боже! Дона Анна!” Командор олицетворяет Отца и Закон, основным для них является запрет на женщин. Командор требует от Дон-Жуана покаяния, но не сулит ему за это дальнейшей жизни, он его предупреждает: “конец твой наступает”. Дон-Жуан каяться не может. Покаяться—значит отказаться от торжества своей воли, отречься от радостей жизни. Он уже понял, что на этой земле нет ничего, кроме любви, что могло бы возвысить человека. Великая трагедия происходит в душе Гуана; отвергнутый

обществом и небом (небом ли?), он остается верным своему великому чувству. Дон Гуан предпочел смерть от любви и за любовь.

Пушкин не случайно писал, что в “Маленьких трагедиях” не будет любовной пружины. Действительно, незаметно на первый план выходит общая для всех новых архетипов фаустовская тема.**(29)**

Из всех своих героев за былые заблуждения Пушкин карает почему-то только Дон Гуана. Свое личное неверие в счастье отразилось здесь или, действительно, время Дон Гуанов еще не пришло? Но ведь такова судьба всех архетипов Нового времени. Пушкин воскресил жизнелюбивого Дон Жуана, который своими страстями смыкается с другими архетипами эпохи Возрождения, с Фаустом Гете, но места в новой реальности не нашлось ни чудаковатому Дон Кихоту, ни “безумному” Гуану.

Эгоцентрический сенсуализм связан у Дон-Жуана с его ренессансным рационалистическим неверием в потустороннюю силу. Ад для него есть нечто, заслуживающее вызова. Дон Гуан еще средневековый человек во многом. Да, он вольнодумец (“безбожный Дон Гуан”, по словам монаха, “безбожник и мерзавец”, как называет его Дон Карлос). Тем не менее Дон Гуана влечет к “тайнам гроба”, в душе его живет страх перед ними. Блок назвал его “страх познавшим Дон Жуаном”. В душе Дон Гуана, “страстьми томимой”, “страх живет”. И все же с помощью любви этот страх оказывается возможным победить.

Для “Каменного гостя” характерно глубокое философское противопоставление Жизни и Смерти. Конфликтность различных ситуаций Пушкин часто подчеркивал с помощью оксюморонов: “Скупой рыцарь”, “Каменный гость”, “Влюбленный Бес”. Соединение несоединимого создает образ псевдожизни. Дон Гуан и Командор сталкиваются как две противоположности. “В первом как бы воплощена сама жизнь в ее причудливости и ненависти к ограничениям, во втором — человекоподобный камень”.**(30)** Все динамическое, меняющееся, способное “мыслить и страдать”, принадлежит Жизни, все неподвижное, застывшее — Смерти. Пьеса сама так стремительна, что по сравнению с ней остальные части цикла кажутся несколько заторможенными. Такое впечатление, что она действительно написана “языками пламени, валами океана, песками пустыни — всем, чем угодно, только не словами” (Цветаева М.) “Я лечу” — обычное состояние Дон Гуана.

Герой Пушкина “философствует”, а значит, по выражению М. Монтеня, “учится умирать”. Он дерзко вторгается в сферу владений Смерти и вовлекает себя в цепь последствий этого преступления, вступает в общение с воплощенной пустотой.

Нашла отражение в трагедии, как уже указывалось, и ренессансная, болезненная для самого А. С. Пушкина, тема судьбы. Дон Гуан, как и герои других трагедий, пытается спорить с судьбой. Дон Гуан пытается добиться благосклонности вдовы убитого им Командора, тем самым бросая вызов обществу. Эта борьба человека, его попытка спорить с обществом, Небом, судьбой и есть один из тех основных мотивов, которые движут идею “Маленьких трагедий”. Эффект значительно усиливается за счет того, что впервые в произведении о Дон Жуане Командор оказывается не отцом, а супругом Доны Анны. Кроме того, любовь Дон Гуана в какой-то степени противопоставляется любви Командора и Анны, которой “мать велела дать руку Дон Альвару”. В свободном чувстве он обретает свою свободу, и перед смертью он зовет Дону Анну.

Надо отметить, что существенно на понимание образа Дон Жуана Пушкиным в отличие от западных мыслителей повлияло и отношение к истине. Западные философы соотношение истины, добра и красоты анализируют в контексте сопоставления разума, познания и ценностей: “Наука не решает вопроса о ценностях, но происходит это потому, что такого рода вопрос вообще не решается с помощью интеллекта. Ценность не имеет отношения к истине или

лжи".(31) Они признают, что живут в условиях перманентного конфликта этических, эстетических и познавательных ценностей. В русской культуре истина всегда рассматривалась не только с познавательной, но и с моральной точек зрения. В основе такой позиции лежит убеждение в том, что истина и правда — это категории не формальной логики, а нравственной философии. Если истина не связана с добром (в частности, справедливостью), то это ущербная истина и даже, может быть, вообще не истина. А. С. Пушкин тоже считал, что "с одним буквальным исполнением закона недалеко уйдешь".(32) "Нет истины, где нет любви".

В "Каменном госте" Пушкин пытается разобраться в давнем конфликте Монтеня и Декарта. Декарт в своих "Началах философии" требовал: "Необходимо, чтобы человек, ищущий истину, подверг хотя бы раз в жизни сомнению все вещи, в которых он обнаружит малейший повод для неуверенности, и чтобы он рассматривал как ложное все то, что может быть подвержено сомнению...". Монтеневская же идея состоит в том, что человек философского склада ума может иметь свою точку зрения и одновременно сомневаться. Дон Гуан по сути своей монтеневский тип и на вопрос Пилата "Что есть истина?" у Пушкина ответ четок: она в свободе. "Свобода же для него всегда была — полнота жизни, ее насыщенность, разнообразие. Болдинское творчество поражает свободой, выражающейся, в частности, в нескованном разнообразии замыслов, тем, образов".(33)

Немецкий философ Э. Шпрангер (1882-1963) прекрасно говорит о том, что сами по себе ценности не стареют, и секрет "возрождения" состоит в умении найти не "новое", но вечное в любой ценности. Их Пушкин ищет и для себя. Бердяев хорошо заметил, что для божественных целей гениальность Пушкина так же нужна, как и святость Серафима Саровского.

"Каменный гость" – своеобразное пророчество Пушкина самому себе: как и за Дон Гуаном однажды "белый человек" Дантес придет за поэтом и причиной тому тоже будет женщина. Что ж, как писал Бердяев, "русская литература самая пророческая в мире, она полна предчувствий и предсказаний".

### **Примечания:**

1. **Грановский Т. Н.** Лекции по истории средневековья. М., 1986. С. 315 – 316.
2. **Паскаль Б.** Мысли. М., 1995. С. 110.
3. **Губин В., Некрасова Е.** Философская антропология. М., 2000. С. 10.
4. **Фуко М.** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.
5. **Пригожин И., Стенгерс И.** Порядок из хаоса. М.: "Прогресс". 1986. С. 236 - 237.
6. **Эккерман И. П.** Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., Л., 1934. С. 249.
7. **Франк С. Л.** Религиозность Пушкина.//Общественная мысль: исследования и публикации. Вып. 3. М.: Наука, 1993. С. 185.
8. **Непомнящий В.** Симфония жизни (О тетралогии Пушкина) //Вопросы литературы. 1962. №2. С. 114.
9. **Лотман Ю. М.** Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе //Временник. 1979. Л., 1982. С. 22, 27.
10. **Альтман И.** Пушкин и драма//Альтман И. Избранные статьи. М., 1957. С. 226.
11. **Веселовский А. Н.** Историческая поэтика. Л., 1940. С. 64.
12. **Рукою Пушкина**, М., Л., 1935, С. 647.
13. **Набоков В.** Комментарии к "Евгению Онегину" Александра Пушкина. М.: НПК "Интелвак", 1999. С. 732.
14. **Багно В.** Расплата за своеволие, или воля к жизни//Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С. 6.

15. Цит. по: **Багно В.** Расплата за своеволие, или воля к жизни//Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С.7.
16. *См.: Madanaga S. de.* Don Juan as a European Figure. Nottingham, 1946. P.Ю. Цит. по: **Багно В.** Расплата за своеволие, или воля к жизни//Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С. 14.
17. **Москвичева Г. В.** К проблеме жанра "Маленьких трагедий" А. С. Пушкина //Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1991, С. 54.
18. **Гуковский Г. А.** Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 303, 305.
19. **Григорьев А.** Литературная критика. М., 1967. С. 181.
20. **Дружинина Н. М.** "Маленькие трагедии" А. С. Пушкина. Л., 1961. С. 15.
21. **Камю А.** Донжуанство //Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С. 589-590.
22. *Там же.* С. 590.
23. **Городецкий Б. П.** Драматургия Пушкина. М., Л., Изд-во АН СССР,1953. С. 289.
24. **Маймин Е. А.** Пушкин. Жизнь и творчество. М.: Наука, 1981. С. 153.
25. **Строганов М. В.** Человек в художественном мире Пушкина. Тверь, 1990. С. 3.
26. **Маймин Е. А.** Пушкин. Жизнь и творчество. М.: Наука, 1981. С. 152.
27. **Балашов Н. И.** Религиозно-философская драма Кальдерона и идейные основы барокко в Испании //XVII век в мировом литературном развитии. М.: Наука, 1969. С. 170.
28. **Рассадин Ст.** Драматург Пушкин. Поэтика, идеи, эволюция. М.: Искусство, 1977.С. 224.
29. **Багно В.** Расплата за своеволие, или воля к жизни//Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С. 14.
30. **Якобсон Р. О.** Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 166 – 167.
31. **Рассел Б.** Почему я не христианин. М.: ИПЛ, 1987. С. 206.
32. **Разговоры** Пушкина. М.: Политиздат, 1991. С. 174.
33. **Лотман Ю. М.** Пушкин. СПб., 1995. С. 145.