

Коршунова Евгения Александровна

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Россия, 119991, Москва, Ленинские Горы, 1
zhenyakorshunova@gmail.com

Традиция и интертекст в пьесе С. Н. Дурылина *Дон-Жуан*

Для цитирования: Коршунова Е. А. Традиция и интертекст в пьесе С. Н. Дурылина *Дон-Жуан*. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2019, 16 (4): 689–701. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2019.409>

В статье анализируется ранее не исследовавшаяся пьеса С. Н. Дурылина «Дон-Жуан» (1908), которая имеет важное значение для творческого становления писателя. Рассматривается новаторство Дурылина в интерпретации архетипического сюжета о Дон Жуане. Вслед за А. С. Пушкиным и в споре с ним Дурылин создает новую версию трактовки героя. Автор впервые вводит образ Светлой Девы в качестве действующего лица пьесы о Дон Жуане. Таким образом, он смещает смысловые акценты текста: это сюжет не о возмездии, как у Пушкина, а о прощении героя Светлой Девой. Маркером этого концептуального смещения становится замена статuarных персонажей. У Дурылина статuarна Светлая Дева, а не Командор. Интерпретация известного сюжета показана в контексте литературы Серебряного века. Этот контекст представляют «Шаги командора» (1910–1912) и поэма «Возмездие» (1921) А. А. Блока, «Дон-Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы» (1898), «Тип Дон-Жуана в мировой литературе» (1903) К. Д. Бальмонта, «Дон-Жуан» (1900) В. Я. Брюсова, «Дон-Жуан» (1917) М. И. Цветаевой и др. Дурылинский Дон-Жуан ближе всего к блоковскому, в нем слышен голос мучающей героя совести, а также можно наблюдать и тягу к самопожертвованию. В погоне за любимой он готов пожертвовать самым драгоценным — жизнью. Впервые в литературе он не только не губит никого и не обманывает, но терзается мыслью о том, верна ли ему возлюбленная. А фигура Дон-Жуана, застывшего на коне перед обрывом, за которым открывается морская даль, безусловно, вызывает в читательской памяти образ Медного всадника со всем комплексом эсхатологических смыслов, актуализированных не только Блоком, но и другими символистами. В этом образе и таком, почти статuarном его завершении (конь замер и почти нависает над обрывом) Дурылин, безусловно, создает художественный прогноз исторического будущего, предчувствия обрыва всех основ русской жизни.

Ключевые слова: Дон-Жуан, символический образ, интертекст, традиция, Дурылин.

К 60-летнему юбилею профессора М. М. Голубкова — заведующего кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса МГУ им. М. В. Ломоносова

Вступление

Попытка исследования поэтики художественного наследия писателя невозможна без выделения и анализа системы мотивов и тех элементов поэтики, которые позволяют представить **своеобразие** авторской картины мира. Чтобы открыть

для себя творчество С. Н. Дурылина как писателя, необходимо прочесть пьесу «Дон-Жуан» (1908). Пьеса опубликована совсем недавно, в 2018 г.¹, по архивным материалам, ровно через 110 лет после создания. О ней ничего не написано (исключая, конечно, комментарий издателя [Галкин 2018] ни литературоведами, ни театральными критиками. А между тем Дурылин в пьесе представляет оригинальную трактовку образа вечного типа Дон-Жуана и тем самым **продолжает литературную традицию.**

Основная часть

Анализируя своеобразие пьесы Дурылина «Дон-Жуан», прежде всего нужно обратиться к определению литературных источников, на которые ориентируется автор. Конечно, образцом для автора стал пушкинский «Каменный гость». Первая сцена пьесы представляет собой контаминацию второй сцены пушкинской трагедии (описание ужина у Лауры) и ее концовки. Пьеса начинается с того, чем, по сути, заканчивается «Каменный гость», — с явления Командора. Только Командора заменяет образ Светлой Девы, ведь ей в уста Дурылин вложил реплики Командора в диалоге с Дон Гуаном: «Явилась я на зов твой, Дон-Жуан. *Дон-Жуан (после молчания):* Я звал Тебя и рад тебе, Синьора» (*Дон-Жуан*. С. 28)².

А. А. Ахматова очень тонко и верно отметила, что

пушкинский Гуан, несмотря на свое изящество и свои светские манеры, гораздо страшнее своих предшественников. Обе героини, каждая по-своему, говорят об этом: Дона Анна — «Вы сущий демон»; Лаура — «Повеса, дьявол». Если Лаура, может быть, просто бранится, то «демон» в устах Доны Анны точно передает впечатление, которое Дон Гуан должен был производить по замыслу автора [Ахматова 2009: 476–477].

Но если пушкинский Дон Гуан, также по верному замечанию Ахматовой, почти переродился после встречи с прекрасной Доной Анной, то герой Дурылина во все не думает о перерождении, так как не видит той духовной пропасти, в которой очутился. Поэтому пушкинские метафоры «сбываются» на Дон-Жуане: неизвестно, демон он или человек (здесь несомненно есть и скрытые апелляции к образу лермонтовского Демона). Это объясняет невероятный факт при первом явлении Светлой Девы Дон-Жуану и гостям: один Дон-Жуан хладнокровно встречает небесную гостью, все остальные присутствующие разбегаются.

Появляется предшествуемая ярким лучистым сиянием Светлая Дева. <...> Все в ужасе замирают. В мертвенной бледности застывает Агата. Как слепые склонились гости и бегут взором в темноту, не в силах выносить света, от Нее исходящего. Лепорелло склонился в темном углу. Один Жуан — недвижно-спокойный и бледный — встречает светлую гостью (курсив автора, обозначает ремарку. — Е. К.) (*Дон-Жуан*. С. 28).

Эта «немая сцена» безусловно выделяет Дон-Жуана из его окружения не только потому, что он главный герой пьесы, а скорее потому, что его образу становятся

¹ Дурылин С. Н. *Дон-Жуан*. Цит. по: [Дурылин 2018: 10–81]. (Далее — *Дон-Жуан*.)

² Ср. у А. С. Пушкина: «Статуя: Я на зов явился. / Дон Гуан: О боже! Дона Анна! Статуя: Брось ее, / Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан. / Дон Гуан: Я? Нет. Я звал тебя и рад, что вижу» [Пушкин 2002: 474].

присущи демонические черты, его душу «не обличает благодать» и он существует, вероятно, уже на грани двух миров: ада и земли. Такого предельного уровня обобщения, типизации и символизации предшествующие версии изображения героя не достигали. Поэтому дурылинского Дон-Жуана можно назвать героем, воплощающим новую концепцию **трактовки образа**. Действительно, автор создает страшный, невероятно впечатляющий образ вечного героя. Это, конечно, стало возможным также благодаря широкому интертекстуальному полю цитат, аллюзий и реминисценций к текстам-предшественникам, конечно же не только к Пушкину. Ведь действие «Каменного гостя» происходит в Мадриде, а «Дон-Жуана» Дурылина — в Севилье, согласно с древней легендой. Обращение же автора к формам литургической драмы, а также сменившей ее позднее средневековой мистерии, уже, конечно, в символистском, современном писателю, понимании, свидетельствует об интертекстуальном диалоге с более ранними, чем пушкинская, версиями разработки легенды.

Однако главным текстом, с которым полемизирует и который одновременно продолжает Дурылин, является все же пушкинский «Каменный гость». Но если пушкинский текст достаточно изучен в нашем литературоведении (это классические работы Б. В. Томашевского, М. П. Алексеева, М. Н. Виролайнен, В. С. Соловьева, Л. В. Жаравиной и др.), то дурылинская пьеса, как уже было сказано, вообще им не рассматривалась. Вступая в поэтический диалог с Пушкиным, Дурылин использует определенную стратегию, внутреннюю интертекстуальность, где важно не заимствование скрытых и явных цитат, аллюзии, но такое обращение с целыми фрагментами, сюжетными линиями пушкинской трагедии, при котором предшествующий (пушкинский) текст, почти буквально повторяясь в новом произведении, создает противоположный, «прокинутый» смысл. Пушкинская трагедия строится как сюжет возмездия: на это прежде всего указывают и название, выдвигающее фигуру Командора на первый план, и пространственно-временная организация текста. Виролайнен справедливо отметила, что «организация пространственно-временных отношений становится в «Каменном госте» тем средством поэтики драмы, в котором воплощен культурный космос эпохи» [Виролайнен 2003: 206] Как указывала исследовательница,

воля и действия героя демонстрируют абсолютнейшую свободу, а между тем пространство трагедии складывается по закону роковых совпадений, неподвластных его воле и определяющих его судьбу. Дон Гуан скрывается в Антоньевом монастыре — случайное совпадение: здесь похоронили Командора. Сюда приходит Дона Анна — в ту самую минуту, как он уже собрался уйти. Он приходит к Лауре — и именно в этот вечер она оставила у себя Карлоса. Герой в его погоне за счастьем якобы свободно и независимо выбирает место, время и действие — и попадает в то самое время, в то самое место, которое готовит ему судьба (именно тогда, когда..., именно туда, куда...). Абсолютной свободе героя противостоит в «Каменном госте» жесткая предопределенность возмездия... <...> «Там — здесь», заданное в «Каменном госте» как горизонталь, подтверждающая свободу и независимость действий и передвижений героя, не верующего в другие измерения, в последней сцене трагедии разворачивается в роковую для него вертикаль [Там же: 206–207].

Кажется, хронотоп дурылинской пьесы вполне напоминает пушкинский, ведь ее сюжет и составляет череда явлений Дон-Жуана в погоне за Светлой Девой; и

в этом желании герой абсолютно свободен. Есть также и кивающая статуя, но если Гуану кивает Командор, то Дон-Жуану в пьесе Дурылина — Мадонна. В этом, казалось бы, не совсем ясном и парадоксальном замещении — ключ к прочтению пьесы. Это сюжет не о возмездии, а о прощении героя. Ведь, кивая запутавшемуся герою, Светлая Дева спасает его. Здесь значимо, что встреча эта происходит в священном месте, тут герой и получает прощение. Промыслительная воля автора-творца ведет Гуана к наказанию, а Дон-Жуана — к прощению и спасению. Финальная сцена пьесы разворачивается ночью, на краю обрыва, за которым — море. Дон-Жуан в погоне за Мадонной сбился с пути и готов был упасть в пропасть, но «конь, вынеся его к обрыву над морем, останавливается — как бы окаменев» (*Дон-Жуан*. С. 78). Лепорелло подсказывает запутавшемуся в своих стремлениях путнику:

Вы девою Пречистой спасены.
Вы на краю обрыва удержались,
Лишь шаг один — в кипящей бездне злой
вы приняли бы темную кончину...
(*Дон-Жуан*. С. 80).

Предыдущий же путь погони Дон-Жуана за Мадонной напоминает путь беспорядочных перемещений Гуана, здесь образы вечных героев-любовников отчасти сближаются, похожи друг на друга. Однако примечательно, что и здесь мы видим новаторство Дурылина: его Дон-Жуан не совершает ни одного преступления и не губит ни одной души. Во вступлении к пьесе сведения о типично донжуанском поведении доходят до читателя как известия о **прошлом**. На протяжении же действия пьесы на грани грешного и преступного срывает герой **хочет**, но не совершает преступлений: его любовные свидания в пространстве текста «не состоялись». Свидание с Агатой прерывает явление Светлой Девы, а встречу с невинной Долорес — колокольный звон к Ave Maria, который несомненно служит знаком Ее участия. Поэтому путь Дон-Жуана в земном пространстве направляет вертикальная духовная ось, которая образуется из явлений герою Светлой Девы. Таким образом, сюжет создается путем особого взаимодействия вертикальной и горизонтальной частей композиции пьесы. Сталкиваются два мира (земной и небесный) и две воли: человеческая и божественная. В таком прочтении фраза Светлой Девы «Явилась я на зов твой, Дон-Жуан» истолковывается, конечно же, не как согласие Светлой Девы на любовный диалог с героем, но как Ее милость, данная герою свыше. Дон-Жуан же, напротив, руководимый низменным и дерзким вожделием, не слышит и не понимает этой милости. Таким образом, действие пьесы движется не только логикой сюжета, но и столкновением самих характеров, репрезентирующих две совершенно разные картины мира. Поэтому как такового нового событийного, внешнего сюжета (если исключить введение образа Светлой Девы) Дурылин не представляет, фабульно это та же история о путешествии Дон-Жуана, как и другие, предшествующие ей. Поэтому можно сказать, что внешний сюжет не динамичен и ослаблен, так как он слишком хорошо узнаваем и предсказуем. Новый смысл рождается во внутреннем сюжете, который у Дурылина, конечно же, образуется посредством введения символистского образа Светлой Девы.

Ранее образ Светлой Девы в пьесах о Дон Жуане отсутствовал. Введение в текст пьесы образа Светлой Девы и является главным новаторством Дурылина. Никто

из более чем 200 предшественников писателя, обращавшихся к этой теме, ничего подобного не написал. Такое упоминание мы встретим лишь позже, в «Шагах Командора» (1910–1912) А. А. Блока. В стихотворении Блока лирический герой называет Светлой Девой донну Анну: «Дева Света! Где ты, донна Анна!» [Блок 1960: 81]. Здесь, конечно, идет речь о прозрении лика Вечной Женственности в человеческом, земном образе возлюбленной. Как отметил венгерский исследователь М. Дьёндьёши, «Без Нее, без Света (воплощения Вечно-Женственного) лирическое я не может и не хочет жить» [Дьёндьёши 2016: 160]. Трактовки образа Дон Жуана де Мараньи, представленные Проспером Мериме в повести «Души Чистилища» («Les âmes du Purgatoire», 1834), изображали не только приключения вечного героя-любовника, но и раскаяние Дон Жуана и следующий за ним «путь очищения». Однако образ Мадонны или Светлой Девы не упоминался. Светлая Дева принадлежит в пьесе Дурылина не только миру трансцендентному, но и земному, ведь дурылинский Дон-Жуан ищет в обращении к ней совсем не покаяния, а, напротив, исполнения своей мечты найти идеальную возлюбленную, которой он хочет обладать во вполне земном смысле:

Когда ж неведомый — Светлейший образец
Сияющей и редкостной жены
Здесь принял, вечной просияв красой —
Клянусь тогда и Господом, и адом!
Моей светлейшая Синьора будет!
Чистейшая из чистых жен и дев —
Одна навек Жуану суждена.
Не разделит нас смерти темный зев.
Она моя, и мне обручена.
<...> Клянусь! — она навек *моя* всецело —
Моя душа, и мысль ее, и тело (*Дон-Жуан*. С. 31).

Дон-Жуан Дурылина, таким образом, наиболее духовно дерзок из всех прошлых героев в этом ряду, ведь другие герои любили и обманывали только земных женщин. Да, среди них были и монахини, и честные вдовы (недаром Дону Анну Гуан называет небесной), но попытаться обладать Божеством может только человек, который уже не видит и не чувствует разницы между божественным и человеческим. Автор показывает глубину онтологического бесчувствия, которое является следствием всей стихийной, легкомысленной жизни героя. И здесь автор идет также и безусловно за Пушкиным (который в своей трагедии использовал и аккумуляровал весь предыдущий мировой опыт разработки темы Дон Жуана). Понятие «онтологический» понимается нами в значении «бытийный» (онтология — учение о бытии) вслед за В. Е. Хализевым [Хализев 1999: 323].

Остановимся теперь на модернистских образах-символах. Прежде всего это образы-символы Дон Жуана и Светлой Девы. Как известно, во время создания пьесы Дурылиным символизм переживал очередной период своего развития. Поэтому без учета символистского контекста воплощений образа Дон Жуана в литературе его образ у Дурылина будет прочитан поверхностно. Л. А. Колобаева в своем исследовании убедительно проанализировала литературный контекст обращения писателей Серебряного века к этому образу. Это «Шаги Командора» и поэма «Возмездие»

(1921) Блока, «Дон-Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы» (1898) и «Тип Дон-Жуана в мировой литературе» (1903) К. Д. Бальмонта, «Дон-Жуан» (1900) В. Я. Брюсова, «Дон-Жуан» (1917) М. И. Цветаевой и др. [Колобаева 2015]. Однако, на наш взгляд, образ Дон-Жуана Дурылина ближе всего к блоковскому своим трагизмом. «Стихотворение Блока начато и завершено символами *вины* Дон-Жуана, образом его невольной жертвы — Донны Анны» [Там же: 26]. Именно поэтому этот образ трагичнее, чем брюсовский и бальмонтский. Дурылинский же Дон-Жуан не менее трагичен, чем блоковский и, более того, готов к самопожертвованию ради своей любви: «Не кончен путь. Вперед! Еще есть силы. Нагонишь? В путь! Быстрее! Долетим! Предел один — предел могилы!» (*Дон-Жуан*. С. 78). Он не только не губит никого и не обманывает, но терзается мыслью о том, верна ли ему его возлюбленная. И, может быть, есть определенный смысл в том, что вторая и третья части пьесы не были написаны Дурылиным: образ героя, готового к самопожертвованию и, наверное, поэтому спасенного Светлой Девой, остался в памяти читателя действительно прекрасным. А фигура Дон-Жуана, застывшего на коне перед обрывом, за которым открывается морская даль, безусловно, вызывает в читательской памяти образ Медного всадника со всем комплексом эсхатологических смыслов, актуализированных не только Блоком («“Медный Всадник”, — все мы находимся в вибрациях его меди» [Блок 1965: 169] — запись от 26 марта 1910 г. по поводу доклада Вяч. Вс. Иванова о символизме), но и другими символистами. В этом образе и таком, почти статуарном, его завершении (конь замер и почти нависает над обрывом) Дурылин, безусловно, создает художественный прогноз исторического будущего, предчувствия обрыва всех основ русской жизни. «Художественный символ в такие эпохи может действительно стать формой *опережающего* (курсив автора. — Е. К.) отражения пришедшей в движение исторической реальности, если художник обладает чутьем к истине, к смыслу главных тенденций бытия» [Колобаева 2000: 29]. Таким образом, автор переносит европейский материал на русскую почву. У него получился не только обрусевший Дон Жуан, но и русская Мадонна. Примечательно в данном случае то, что статуарность как Мадонны, так и Дон-Жуана не только выделяет этих персонажей среди других героев пьесы, но и, можно предположить, является одним из способов символизации этих образов. Вероятно, Дурылин также здесь ориентировался на Пушкина, для произведений которого была важна статуарность («Медный всадник», «Каменный гость», «Сказка о золотом петушке»), о чем в свое время поведал Р. О. Якобсон [Якобсон 1987]. В то же время наш автор почти полностью «переписал» пушкинский текст. У Дурылина статуя не губит, а спасает запутавшегося героя, хотя, безусловно, она и здесь, как у Пушкина, обладает большей властью, чем сам герой. В этом контексте перспективным представляется исследование символики и мифологии статуи в творчестве Дурылина, ведь образы статуи встречаются в других произведениях писателя (напр., в рассказе «Две статуи», 1908).

Примечательно, что Дурылин дает Мадонне несколько имен: *Светлая Синьора*, *Дева Пречистая*, *Святая Дева*, *Мадонна*, *Светлая Дева*. Заданный именной ряд позволяет не искать буквального сопоставления с каким-либо из этих образов, а, вероятно, задуматься над многозначностью образа. Казалось бы, в самом начале поэмы все не так противоречиво, ведь Статуя Мадонны, которую Дон-Жуан видит в католическом храме Испании, вполне естественна. Однако затем в пьесе происходит воплощение небесного образа в земной: Светлая Синьора, по словам монаха,

приглашает Жуана на виллу. С этих пор светлый образ как будто бы двоится... Автором задан намек на своеобразное легкомыслие Синьоры, приглашающей одинокого путника в дом. Образ Синьоры словно сходит с иконы в мир и ассоциируется скорее с образом возрожденческой Мадонны, Прекрасной Дамы или женщины, похожей на нее, ведь портрет Синьоры, описанный в пьесе, воссоздает этот образ:

Той красоте, какой блестит синьора,
Подобий не видал. Ее черты
Небесными мне кажутся чертами.
Как бы со стен капеллы Ватикана
Сам Рафаэль Мадонны лик создал.
Она сошла — и дивные те краски
Неведомой исполнились жизнью
И светом звездным заблистали,
И улыбнулись уста безмолвно
Чарующей и нежною улыбкой,
И черные ресницы задрожали,
И губы заалели, как коралл,
И грудь дыханьем вешним задышала...
(Дон-Жуан. С. 43).

Однако, как известно, «возрожденческие мадонны уже давно перестали быть иконами, а становились светскими портретами, и притом определенного типа дам, так или иначе близких художнику» [Лосев 1998: 54, 112]. Ассоциации с образом Прекрасной Дамы также подчеркивают эту особенность: «...эротизм пронизывает всю куртуазную культуру средневековья и рыцарский культ Прекрасной Дамы не отчужден от конкретно-чувственных форм» [Там же: 118].

Изображение мотива «искушения» сопровождается авторским указанием на то, что монах, передающий приглашение, является дьявольским ликом, а не служителем Христа. Подобные вариации истолкования богородичного образа можно найти в драме Блока «Незнакомка». Образ дурылинской Святой Девы обнаруживает интертекстуальные связи с героиней блоковской драмы, носящей символическое имя Мария. Это имя отсылает читателя к образу Богородицы, который у Блока трансформируется в изображение мадонны, «падучей девы-звезды», желающей «земных речей» [Блок 1961: 86]. Несмотря на идеальность и неотмирность Святой Девы, Дон-Жуан желает приблизить ее к себе и овладеть этой звездой. В блоковской драме «Незнакомка» данный сюжет разворачивается до своего завершения: «пала звезда — Мария» [Там же: 92], а у Дурылина он лишь намечен. Такой тип героини характерен для лирики Блока, восходящей к философии и поэзии Соловьева. В пьесе Блока можно отметить соловьевский пафос соединения человеческого с небесным, земной страсти — с молитвенным настроением. Отмечая сходство изображенного Дурылиным лика Мадонны и ее же лика, воспетого Соловьевым в поэме «Три свидания», можно сделать вывод о том, что все же ключом к прочтению этого образа может стать соловьевская идея Вечной Женственности, Софии, Души Мира, способной преобразить грешное человечество. В этом смысле встречи Дон-Жуана со Светлой Девой можно прочесть как косвенное отражение трех встреч самого Владимира Соловьева с Софией. Как отмечалось исследователями,

«важнейшее структурообразующее событие его [Соловьева] стихов — не простая <...> фиксация двоемирия, а момент **перехода границы** между этими мирами» [Магомедова 2000: 765]. В пьесе Дурылина, повествующей о встречах со Светлой Девой, реализован известный соловьевский сюжет «нисхождения Софии», воплощенной в образе Светлой Девы. В лирике Соловьева он также встречается — в стихотворениях «Близко, далеко, не здесь и не там...» (1876), «Под чужой властью знойной вьюги...» (1882), «В землю обетованную» (1886), «Неопалимая Купина» (1891). Характерно, что Соловьев подчеркивал не только духовную, но и внешнюю красоту облика Вечной Женственности, не уступающей «Афродите мирской». Как видно из предложенного анализа, Дурылин ориентируется на соловьевскую интерпретацию образа Вечной Женственности, но учитывая при этом и опыт блоковского прочтения («падшая София» и др.) Прекрасной Дамы.

Важность именно соловьевского образа Вечной Женственности, восходящего к определенному варианту толкования христианской Софии Премудрости Божией, для Дурылина подтверждается тем, что позже, в 1912 г., писатель становится бесшестидесятилетним секретарем Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева, пишет ряд статей, в которых затрагивает проблемы софиологии в культуре Серебряного века: «Рихард Вагнер и Россия» (1913), «Церковь Невидимого Града» (1914). Свое понимание Софии писатель выразил также в работе «Град Софии. Царьград и Святая София в русском народном религиозном сознании» (1915) и переписке с П. А. Флоренским (см.: [Половинкин 2010: 197–208]).

На этом этапе исследования и интерпретации пьесы закономерно возникает непростой вопрос о том, продолжает ли в данном случае Дурылин литературную традицию или использует сугубо интертекстуальные стратегии, создавая, по сути, центонный текст, в котором все уже было когда-то кем-то сказано? Размышляя об этой проблеме, П. Е. Бухаркин высказал мысль о том, что допустимо говорить только об исторически меняющихся формах интертекстуальности, зависящих от исторического контекста [Бухаркин 2018]:

Княжнин или Кантемир могут брать у Расина или Горация не только отдельные образы и мотивы, но и целые фрагменты, однако при этом они не совсем «заимствуют» у этих классиков, а скорее черпают из широкого резервуара идеальных жанровых образцов. При подобном подходе никогда не возникает той фрагментарной «мозаики цитаций», о которой писала Юлия Кристева. Поэтому, с точки зрения докладчика (Бухаркина, чья мысль здесь излагается. — Е. К.), по отношению к «культуре готового слова» предпочтительней отказаться от понятия интертекстуальности в пользу широко понимаемой «топики» [Оверина, Степанов 2016].

Применительно к нашей проблеме можно сразу же вспомнить о том, что разработок темы Дон Жуана существует более 600 [Миф 2000]. И совершенно очевидно, что каждая последующая интерпретация, предлагая самобытную версию, ориентируется на те или иные литературные разработки известного сюжета. За четыре столетия существования и воплощения легенды о Дон Жуане «плотность» литературных переключек между текстами достигла того уровня, когда вычленив и очертить интертекстуальное поле возможных источников каждой отдельной интерпретации вряд ли представляется возможным, так как речь идет, конечно же, не об упомянутой «мозаике цитаций», а о том широком резервуаре «идеальных жанровых образ-

цов», скорее о традиции. Нам представляется уместным, если речь идет о пьесе Дурыйлина, говорить о модернистской или традиционалистской интертекстуальности.

«Традиционалистская» интертекстуальность не противопоставляется традиции, она вычленяется, как об этом писал М. М. Бахтин, из традиции в отношениях «целое — часть целого», таким образом становясь уже понятием традиции. Для М. М. Бахтина, настаивавшего на рассмотрении произведений в категориях масштабного историзма, оказалось важным понятие «большого диалога», или «диалога в большом времени». При этом ученый имел в виду в том числе и взаимодействие с традицией, которая в условиях диалога уже не казалась безгласным объектом, пассивным материалом. Она становилась «выразительным и говорящим смыслом, “голосом”, включенным в диалогический контекст большого времени, притом голосом, которому “все предстоит еще”» [Бахтин 1986: 14]. Введение мотивировки интертекстуальности, трансформации семантических значений интертекстуального элемента, направленность интертекстуального приема на конструирование цельного нового смысла позволяют выделить «традиционалистскую» интертекстуальность, которая **обнаруживается** и у **модернистов**. Интертекстуальность направлена на создание нового смысла, сохраняя при этом комплиментарное отношение к претексту и задаваемой им традиции. Подчеркнем, что создание нового смысла, семантические трансформации являются важнейшим следствием интертекстуальности. Н. Пьеге-Гро, говоря о подобном явлении, называет его особым режимом интертекстуальности, который

целиком вписывается в рамки определенной эпохи и определенной эстетики. Он также примечателен тем, что наделяет произведения особой силой — силой авторитета, придает им устойчивость традиции, наделяет ценностью прошлого как гаранта идеала Прекрасного и идеала рациональности. Подобный режим говорит о том, что вопреки тем нормам, которые попыталась навязать нам современная эпоха, интертекстуальность смогла сохранить непрерывность традиции и оказалась совместимой с идеей образа [Пьеге-Гро 2008: 164].

В рамках традиции отсылки к чужим текстам становятся сигналами притяжения или отталкивания на разных уровнях — на уровне стиля, жанра, метода.

Чтобы более четко представить соотношение этих категорий (традиции и интертекстуальности), отметим, что, вычленившись из традиции, интертекстуальность первоначально относится к ней как «часть к целому». Отталкиваясь от традиции, интертекстуальность рассматривает ее как «семантико-идеологический претекст» (Пьеге-Гро). Нивелируя авторитет и преемственность, интертекстуальность постепенно превращается в особый механизм взаимодействия текстов, при котором приращение смысла, семантические трансформации затрагивают не только текст-реципиент, но и текст-донор. Интертекстуальность может либо занимать комплиментарную позицию по отношению к традиции («интертекстуальность в рамках традиции»), либо разрушать или игнорировать традицию (интертекстуальность постмодернистского типа). Вся предшествующая литература в таком случае воспринимается не как источник традиции, а как целостный «претекстовый тематический мир», в котором новый смысл может сформироваться принципиально вне традиции: «Выведенные значения локализуются вне традиции, *hic et nunc* и тем самым читателю предоставляется возможность опознать такого рода искусство как “новаторское”» [Смирнов 1985: 132].

Таким образом, Дурылин, пользуясь эстетическими возможностями символизма при создании образа Дон-Жуана и открытиями «новой драмы», использует «интертекстуальность в рамках традиции».

Примечательно, что открытия Дурылина в трактовке образа возлюбленной Дон-Жуана получили свое продолжение в литературе XXI в., в частности в произведении итальянского писателя А. Барикко «Дон Жуан». Дон Жуан Барикко, — хотя он и герой эпохи не символизма, а скорее постмодернизма с его амбивалентным отношением к нравственности, — также влюблен скорее не в женщину, а в ее вечно-женственный образ. Согласно наблюдениям Я. В. Погребной,

Барикко показывает героя-философа, который любит идею женщины, женщину вообще. Герой Барикко влюблен в женственность, которая присуща в разных формах каждой женщине. Таким образом, Барикко сообщает объекту поисков героя статус абстракции, идеи, тем самым подчеркивая стремление обладать идеей во множестве ее материальных воплощений, конкретных персонификаций в образах конкретных женщин [Погребная 2018: 133].

Тот факт, что А. Барикко, вероятно, не читал пьесу Дурылина, но абсолютно независимо от него пошел в разработке концепции героя тем же путем, указывает на то, что дурылинская версия разработки вечного типа Дон Жуана оказалась весьма «жизнеспособной» и творчески продуктивной.

Выводы

Подводя итоги исследования, можно предположить, что дурылинский сюжет порожден не только соловьевскими софиологическими идеями, но и неохристианством Д. С. Мережковского. Эти идеи снимают намеченные контрастные антиномии и все же позволяют говорить о том, что ведущим здесь является не мотив искушения страстью, но мотив прощения и поиска героем небесной чистоты, пусть и не осознаваемый Дон-Жуаном. **Сюжет прощения** создается Дурылиным путем введения Светлой Девы в действие пьесы. Светлая Синьора, воплощающая Вечную Женственность, замещает в тексте фигуру Командора, исключенного из списка действующих лиц пьесы. Это позволило писателю создать не только самобытную и яркую версию трактовки вечного героя, но и художественно отразить важнейшие мотивы эстетики символизма. В таком контексте мотив прощения и спасения Дон-Жуана Светлой Девой получает более глубокое философское осмысление: **это спасение не только Дон-Жуана, но и — шире — потерявшего духовные ориентиры человека предреволюционной эпохи.**

Своеобразным автокомментарием к пьесе, подтверждающим данные выводы, является переписка Дурылина и Т. А. Буткевич [Буткевич 2015: 269–270, 272–273, 284–286], включенная в текст воспоминаний последней (в главы «1909» и «Конец 1909 — 1910 годы»), опубликованных А. Б. Галкиным в приложении к своей монографии (она вышла в составе № 3 за 2015 г. журнала «Вестник московского образования»). 13 января 1910 г. Дурылин читает пьесу у Б. Л. Пастернака, а 19 января того же года пишет Татьяне Буткевич:

Есть минуты и часы, когда кажутся точнейшей, подлиннейшей правдой такие слова: «одухотворенная плоть», «духовная телесность», и есть слишком частые и многие

часы, когда душу и мысль можно назвать «оплотившейся душой и мыслью» — так она тяжка, земна, неподвижна. Первые часы редки и прекрасны, вторые — часты и отвратительны. <...> Мы заключены в пелену порока, увиты ею, но она не одно, что есть. И когда я думаю о ней, я знаю, что так надо, так надо... Солнце горит среди хаоса тьмы, безобразности, холода небытия — так надо, дух и радость скрыты пеленой праха — так надо; любовь сопряжена с обманами, похотью, грязной властью тела, — так надо. <...> Любовь, пройди через теснины порока, тлена — и она идет, и идущий с нею восклицает:

...С каким восторгом я
Сквозь ярость и мятеж борьбы, внимая кличу,
Бросался в бой страстей и в буйство бытия,
Чтоб вынести из мук — Любовь, свою добычу.
[Буткевич 2015: 272].

Эти строки из «Дон-Жуана» автор приводит в качестве эпиграфа «ко всему, что я думаю, говорю, пишу, делаю: и я склонен поставить его не только перед тем, что делаю я сам, думаю и т. д., но и перед тем, что думают и т. д. все» [Там же: 272–273].

Источники

- Ахматова 2009 — Ахматова А. А. *Собрание сочинений в одном томе*. Гаврилова О. М. (ред.). СПб.: Ленинградское издательство, 2009. 832 с.
- Блок 1960 — Блок А. А. *Собрание сочинений*: в 8 т. Орлов В. Н. (ред.). Т. 3: Стихотворения и поэмы 1907–1921 гг. М.: Гослитиздат, 1960. 714 с.
- Блок 1961 — Блок А. А. *Собрание сочинений*: в 8 т. Орлов В. Н. (ред.). Т. 4: Театр. М.: Гослитиздат, 1961. 602 с.
- Блок 1965 — Блок А. А. *Записные книжки: 1901–1920*. М.: Художественная литература, 1965. 686 с.
- Буткевич 2015 — Буткевич Т. А. Воспоминания Татьяны Андреевны Буткевич о С. Н. Дурылине. В кн.: Галкин А. Б. С. Н. Дурылин — писатель и литературовед. *Вестник московского образования*. 2015, 3: 249–304.
- Дурылин 2018 — Дурылин С. Н. Дон-Жуан. Пьеса. В кн.: Дурылин С. Н. *От «Дон-Жуана» до «Муркина вестника “Мяу-мяу”*». Галкин А. Б. (ред.). М.: РГ-Пресс, 2018. 192 с.
- Миф 2000 — *Миф о Дон Жуане*. [Антология]. Сост. В. Е. Багно. СПб.: Terra Fantastica; Corvus, 2000. 619 с.
- Пушкин 2002 — Пушкин А. С. *Сочинения*. М.: ОЛМА-Пресс, 2002. 799 с.

Литература

- Бахтин 1986 — Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- Бухаркин 2018 — Бухаркин П. Е. Интертекстуальность и риторическая словесность (предварительные замечания). В кн.: *Интертекстуальный анализ: принципы и границы*. Карпов А. А., Степанов А. Д. (ред.). СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2018. С. 65–80.
- Виролайнен 2003 — Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории. В кн.: Виролайнен М. Н. *Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности*. СПб.: Амфора, 2003. С. 190–237.
- Галкин 2018 — Галкин А. Б. Послесловие составителя к поэме С. Н. Дурылина «Дон-Жуан». В кн.: Дурылин С. Н. *От «Дон-Жуана» до «Муркина вестника “Мяу-мяу”*». Галкин А. Б. (ред.). М.: РГ-Пресс, 2018. С. 154–183.
- Дьондьёши 2016 — Дьондьёши М. «Шаги Командора» в свете мотивики легенды о Дон Жуане. В кн.: Александр Блок. *Исследования и материалы*. Грякалова Н. Ю. (ред.). Вып. 5. СПб.: Пушкинский дом, 2016. С. 130–166.

- Колобаева 2000 — Колобаева Л. А. *Русский символизм*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. 296 с.
- Колобаева 2015 — Колобаева Л. А. Символ как хранитель и возмутитель классических традиций. В кн.: Колобаева Л. А. *От Блока до И. Бродского. О русской литературе XX века*. М.: Русский импульс, 2015. С. 22–30.
- Лосев 1998 — Лосев А. Ф. *Эстетика Возрождения*. М.: Мысль, 1998. 750 с.
- Магомедова 2000 — Магомедова Д. М. Владимир Соловьев. В кн.: *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*. Келдыш В. А. (ред.). Кн. 1. М.: Наследие, 2000. С. 732–779.
- Оверина, Степанов 2016 — Оверина К. С., Степанов А. Д. Международный научный семинар «Интертекстуальный анализ: принципы и границы» (Филологический факультет СПбГУ, кафедра истории русской литературы, 21–22 апреля 2016 г.). *Новое литературное обозрение*. 2016, 4. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/140_nlo_4_2016/article/12091/ (дата обращения: 29.11.2019).
- Погребная 2018 — Погребная Я. В. Особенности интерпретации образа Дон-Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан». *Артикульт*. 2018, 29 (1): 128–136
- Половинкин 2010 — Половинкин С. М. София С. Н. Дурылина и свящ. Павла Флоренского. В кн.: *С. Н. Дурылин и его время. Исследования. Тексты. Библиография*. Резниченко А. И. (ред.). Кн. 1: Исследования. М.: Модест Колеров, 2010. С. 197–209.
- Пьеге-Гро 2008 — Пьеге-Гро Н. *Введение в теорию интертекстуальности* [1996]. Пер. с фр. Г. К. Косикова. Косиков Г. К. (ред.). М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
- Смирнов 1985 — Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Serie: Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1985. 206 S.
- Хализев 1999 — Хализев В. Е. *Теория литературы*. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.
- Яacobсон 1987 — Яacobсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. В кн.: Яacobсон Р. О. *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

Статья поступила в редакцию 6 февраля 2019 г.
Статья рекомендована в печать 23 сентября 2019 г.

Evgeniya A. Korshunova

Lomonosov Moscow State University,
1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russia
zhenyakorshunova@gmail.com

Tradition and intertext in S. N. Durylin's play *Don-Juan*

For citation: Korshunova E. A. Tradition and intertext in S. N. Durylin's play *Don-Juan*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2019, 16 (4): 689–701.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2019.409> (In Russian)

The article analyzes the previously unexplored play by S. N. Durylin *Don-Juan* (1908), which is important for identifying the writer's creative establishment. Durylin's innovation in the interpretation of the archetypical plot about Don Juan is considered. Following A. S. Pushkin and in dispute with him, Durylin creates a new version of how we can interpret the hero. The author first introduces the image of the Bright Maiden as the protagonist of the play about Don Juan. In such a manner, he shifts the semantic accents of the text: this plot is not about retribution, like Pushkin's, but rather about the forgiveness of the hero by the Light Virgin. The marker for this conceptual bias is the replacement of the statuary characters. Durylin has a Statue of the Light Maiden, not a Commander. The interpretation of the famous plot is shown in the context of the Silver Age of Russian literature. In pursuit of his beloved, he is ready to sacrifice his most precious life. The figure of Don Juan, frozen on a horse before the precipice, beyond which the expanse of the sea is revealed, undoubtedly evokes in his readers'

memory the image of the bronze horseman with the entire complex of eschatological meanings actualized not only by Blok, but also by other symbolists. In this image and its almost statuary completion, Durylin indisputably creates an artistic forecast of the historical future, foreboding the discontinuity of the foundations of Russian life.

Keywords: Don-Juan, type, intertext, tradition, Durylin.

References

- Бахтин 1986 — Bakhtin M. M. *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986. 445 p. (In Russian)
- Бухаркин 2018 — Bukharkin P. E. Intertextuality and rhetorical literature (preliminary remarks). In: *Intertekstual'nyi analiz: printsipy i granitsy*. Karpov A. A., Stepanov A. D. (eds.). Saint Petersburg: Saint Petersburg University Press, 2018. P. 65–80. (In Russian)
- Виролайнен 2003 — Virolainen M. N. “Little tragedies” as a cultural epic of modern European history. In: Virolainen M. N. *Rech' i molchanie. Siuzhety i mify russkoi slovesnosti*. Saint Petersburg: Amfora Publ., 2003. P. 190–237. (In Russian)
- Галкин 2018 — Galkin A. B. Epilogue of the compiler to the poem of S. N. Durylin “Don-Juan.” In: Durylin S. N. *Ot «Don-Zhuana» do «Murkina vestnika “Miau-miau”*». Galkin A. B. (ed.). Moscow: RG-Press Publ., 2018. P. 154–183. (In Russian)
- Дьяндьёши 2016 — D'ond'ieshi M. “Commander’s steps” in the light of the motives of the legend of Don Juan. In: *Aleksandr Blok. Issledovaniia i materialy*. Griakalova N. Iu. (ed.). Vol. 5. Saint Petersburg: Pushkinskii dom Publ., 2016. P. 130–166. (In Russian)
- Колобаева 2000 — Kolobaeva L. A. *Russian symbolism*. Moscow: Moscow University Press, 2000. 296 p. (In Russian)
- Колобаева 2015 — Kolobaeva L. A. Symbol as guardian and outrage or of classic traditions. In: Kolobaeva L. A. *Ot Bloka do I. Brodskogo. O russkoi literature XX veka*. Moscow: Russkii impul's Publ., 2015. P. 22–30. (In Russian)
- Лосев 1998 — Losev A. F. *Aesthetics of the Renaissance*. Moscow: Mys' Publ., 1998. 750 p. (In Russian)
- Магомедова 2000 — Magomedova D. M. Vladimir Soloviev. In: *Russkaia literatura rubezha vekov (1890-e — nachalo 1920-kh godov)*. Keldysh V. A. (ed.). Vol. 1. Moscow: Nasledie Publ., 2000. P. 732–779. (In Russian)
- Оверина, Степанов 2016 — Overina K. S., Stepanov A. D. International scientific seminar “Intertextual analysis: principles and boundaries” (Faculty of Philology, Saint Petersburg State University, Department of the History of Russian Literature, April 21–22, 2016). *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2016, 4. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/140_nlo_4_2016/article/12091/ (access date: 29.11.2019). (In Russian)
- Погребная 2018 — Pogrebnaia Ia. V. Features of the interpretation of the image of Don-Juan in the art-research and teaching “history” of Alessandro Baricco “Don Juan.” *Artikul't*. 2018, 29 (1): 128–136. (In Russian)
- Половинкин 2010 — Polovinkin S. M. Sophia of S. N. Durylin and priest. Paul Florensky. In: *S. N. Durylin i ego vremia. Issledovaniia. Teksty. Bibliografiia*. Reznichenko A. I. (ed.). Vol. 1: Moscow: Modest Kolerov Publ., 2010. P. 197–209. (In Russian)
- Пьер-Гро 2008 — Piégay-Gros N. *Introduction à l'intertextualité* [1996]. Transl. from French by G. K. Kosikov. Kosikov G. K. (ed.). Moscow: LKI Publ., 2008. 240 p. (In Russian)
- Смирнов 1985 — Smirnov I. P. *Intertext generation. Intertextual analysis elements with examples from the works of B. L. Pasternak*. Serie: Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1985. 206 S. (In Russian)
- Хализев 1999 — Khalizev V. E. *Theory of literature*. Moscow: Vysshiaia shkola Publ., 1999. 398 p. (In Russian)
- Якобсон 1987 — Jakobson R. O. The statue in Pushkin’s poetic mythology. In: Jakobson R. O. *Raboty po poetike*. Moscow: Progress Publ., 1987. P. 145–180. (In Russian)

Received: February 6, 2019

Accepted: September 23, 2019