

В. Е. Ветловская

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ»: «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»  
(СЦЕНА I. ДОН ГУАН И ЛЕПОРЕЛЛО)

Резюме

Статья представляет собой анализ первой сцены драмы Пушкина «Каменный гость». По убеждению автора статьи, обрабатывая традиционный европейский сюжет о наказанном распутнике и нечестивце, Пушкин оглядывался не только на Мольера, как принято думать, или Моцарта (опера «Дон Жуан», либретто Л. да Понте), но и на Тирсо де Молину и Байрона (незаконченная поэма «Дон Жуан»). При разборе пушкинской драмы, например, Байрона выносят за скобки на том основании, что в сочинениях двух поэтов нет заметного сходства. Но Пушкин, для которого знаменитый британец в свое время был кумиром, из числа своих предшественников его не исключал. Ведь связи писателей не сводятся к подражанию или полемике, они нередко свидетельствуют о сотрудничестве, о собеседовании на равных в широкой области интеллектуального и художественного освоения мира, в обогащении единой культурной традиции новыми идеями и средствами их выражения. Статья рассчитана на продолжение.

*Ключевые слова:* Дон Гуан (Дон Жуан), традиционный сюжет, оригинальность, Гораций, Тирсо де Молина, Мольер, Моцарт (Л. да Понте), Байрон

Valentina E. Vetlovskaya

PUSHKIN'S "LITTLE TRAGEDIES":  
THE STONE GUEST, SCENE I (DON JUAN AND  
LEPORELLO)

Abstract

This article presents an analysis of the first scene of Pushkin's drama *The Stone Guest*. The author of the article asserts that when working on the traditional European theme of a punished libertine and reprobate, Pushkin thought not only of Moliere's comedy, as is

commonly believed, or of Mozart's opera to a libretto by Lorenzo Da Ponte, but also of the comedy by Tirso de Molina and of Byron's unfinished poem "Don Juan." Scholars have denied any influence of Byron on Pushkin's drama because there is no noticeable similarity in the works of the two poets. The author of the article challenges this opinion on the grounds that, in his youth, Pushkin, regarded Byron as an idol and considered the British poet as one of his predecessors. The article suggests that a connection between writers is not limited to imitation or polemics but often appears in their cooperation and in their ability to carry on a conversation of equals, which leads to the enrichment of a single cultural tradition with new ideas and means of expression.

*Keywords:* Don Juan, traditional theme, originality, Horace, Tirso de Molina, Molière, Mozart, Lorenzo da Ponte, Byron

DOI 10.31860/2712-7591-2024-4-7-29

**И**з четырех маленьких трагедий, созданных (точнее, завершенных) Пушкиным осенью 1830 г., только «Каменный гость» был написан на традиционный европейский сюжет. В основе традиции лежали две испанские народные легенды. Одна — о развратном, безбожном Дон Хуане (во французской огласовке, ставшей для этого персонажа в дальнейшем основной, он именуется Дон Жуаном, у Пушкина — Дон Гуаном), чье реальное существование отмечено в анналах испанской истории XIV в. Вторая — о вымышленном герое, нечестивом кабальеро, сначала цинично посмеявшемся над мертвецом (или надгробной статуей), а затем в приливе игривых чувств пригласившем его (или ее) к себе на ужин. Неожиданно для оторопевшего хозяина приглашенные (в каждой из версий) являются и предлагают молодому человеку заплатить за свой приход ответным визитом. Тот принимает вызов, и лишь кстати посетившая святотатца мысль о Боге и покаянии избавляет его от неминуемого и страшного наказания [Андреев, с. 6]<sup>1</sup>.

Испанский драматург Тирсо де Молина (наст. имя Габриель Тельес, 1579—1648) с мифом о Дон Жуане впервые увязал мотивы легенды о святотатце и представил свое сочинение в драматической форме. Оно имело успех и положило начало многим вариациям на ту же тему как в Испании, так и в других европейских странах (в Италии, Франции, Германии, Англии, России и т. д.)<sup>2</sup>.

Традиционный сюжет для писателя представляет особую сложность: в изложении такого сюжета трудно отличиться, а между тем такое отличие

<sup>1</sup> Оба варианта легенды о нечестивом кабальеро см.: [Севильский оболъстителъ, с. 37–40].

<sup>2</sup> Хотя при анализе пушкинской драмы исследователи обходят молчанием комедию испанца, полагая, что русский поэт ее не знал, в действительности дело обстоит иначе. Перекликающиеся мотивы у Пушкина и Тирсо говорят об обратном. Некоторые аргументы в пользу этого утверждения см. [Ветловская].

необходимо любому художнику. Пушкин писал о «Полтаве»: «...это сочинение совсем оригинальное, а мы из того и бьемся» [Пушкин 1978, с. 132]<sup>3</sup>.

Новая литературная обработка известного сюжета озаботила и Байрона (1788–1824), когда он решил использовать популярный миф в своей оставшейся незаконченной поэме «Дон Жуан» (1818–1824). Об этом говорит заимствованный из Горация (65–8 до н. э.) эпиграф, предвещающий первую песнь:

«*Difficile est proprie communia dicere*»<sup>4</sup>

На этот эпиграф обратил внимание Пушкин в небольшой заметке о первом вышедшем в свет сборнике Альфреда Мюссе (1810–1857) «Сказки Испании и Италии» (1829). Она написана осенью 1830 г., именно тогда, когда Пушкин работал над «маленькими трагедиями», и в частности над «Каменным гостем» (впервые опубликована после смерти поэта, в 1855 г., см. примеч. Б. В. Томашевского (7, 486)). Заметка выглядит незавершенной, судя по темной заключительной фразе, к которой Пушкин делает, как кажется, мало сообразное с ней пояснение: «Если будем понимать слова Горация, как понял их английский поэт\*, то мы согласимся с его мнением: трудно прилично выразить обыкновенные предметы». Слова об «английском поэте» сопровождаются сноской: «В эпиграфе к „Дон Жуану“»

*Difficile est proprie communia dicere*

*Communia* значит не обыкновенные предметы, но *общие всем* (дело идет о предметах трагических, всем известных, в противоположность предметам вымышленным. См. *ad Pisones*). Предмет Д. Жуана принадлежит исключительно Байрону» (7, 146). Однако нет оснований полагать, что Байрон понимал сказанное Горацием иначе, чем Пушкин, т. е. иначе, чем в латинском источнике. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно к нему обратиться.

Гораций разделяет все эпико-драматические темы на два вида: те, что восходят к мифу, к «преданию» (традиционные, всем известные), и те, что от «предания» не зависят (вымышленные, сочиненные самим поэтом):

Следуй преданию, поэт, иль выдумывай с истиной сходно! (<...>

Если вверяешь ты сцене что новое, если ты смеешь

Творческой силой лицо создавать, неизвестное прежде,

То старайся его до конца поддержать таковым же,

Как ты в начале его показал, с собою согласным.

---

<sup>3</sup> В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте статьи указываются том и страницы в круглых скобках.

<sup>4</sup> Перевод, который дает словарь расхожих латинских изречений: «Трудно по-своему выразить общеизвестное». См.: [Крылатые латинские изречения, с. 80; Вурон, р. 5].

Далее следует фраза, которая приобрела характер расхожего афоризма и которую цитирует Байрон:

Трудно, однако ж, дать общему личность  
(т. е. сообщить своеобразие тому, что всем знакомо. — В. В.)  
(...) Общее будет по праву твоим, как скоро не будешь  
Вместе с бездарной толпой ты в круге обычном кружиться,  
Если не будешь, идя по следам, подражателем робким...

[Гораций, с. 346]

Похоже, Байрон внял (или, иронизируя, сделал вид, что внял) совету античного автора, доведя отступление от «предания» до крайней точки.

Ссылка на Горация в эпитафии к «Дон Жуану» объясняла читателю резкий уход от традиции в поэме на традиционную тему. Это подчеркнул Пушкин: «Предмет Дон Жуана принадлежит исключительно Байрону». Фраза звучит двусмысленно. Ее можно понять и так, что в изложении «общей» темы автор вполне самостоятелен, и так, что такой темой является сам автор. Как бы то ни было, вопрос об оригинальности Байрон решил сразу и радикально: своеобразие героя, событий, самого способа подачи материала видны в сочинении с первых строк. Но главное в этом своеобразии — именно сочинитель, который, по принятому Байроном обыкновению, заслоняя собой все остальное, занимает первый план. И, как ни странно и ни смешно, уже в эпитафии.

К этому эпитафию необходимо присмотреться. Весьма знаменательно, что Пушкин рассуждает о нем в связи с мыслью о трудновоспроизводимой манере Байрона шутить. Так, он хвалит Мюссе за то, что тот «умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка» (7, 146). Далее следуют соображения об эпитафии.

В лондонском издании «Дон Жуана» 1819 г. он напечатан по-латыни вместе с отсылкой к Горацию сразу под заглавием поэмы и над выходными данными, в центре страницы. Предваряя текст произведения, он, естественно, несет смысл, заключенный в оригинале. Однако в идущих за текстом поэмы авторских примечаниях Байрон дает слова Горация в собственном переводе. Повторив еще раз римского поэта, он пишет: «Byron's translation of the line is: „'Tis no slight task to write on common things“» (т. е. «Перевод Байрона этого стиха (Горация) такой: „Нелегкая задача — писать об обычных (обыкновенных) вещах“» [Вугон, р. 456].

Шутка поэта заключается в том, что в своем переводе он заменяет первое значение слова *communis*, напоминающее о латинском источнике, — *общий* (т. е. принадлежащий всем) другим значением того же слова: *communis* — *обыкновенный, обычный, свойственный многим* и т. д. Приспособив серьезное высказывание Горация к своей «сатирической поэме», Байрон

сообщил ему комически-насмешливый смысл, поскольку в его поэме, как на нее ни смотри (от начала к концу или от конца к началу, т. е. от латинского эпиграфа к его английскому переводу или от перевода к латинскому эпиграфу), нет ничего обычного. Напротив, повествование в «Дон Жуане» — плод самой безудержной фантазии.

Пушкин оценил шутку и, переводя, в свою очередь, английское примечание Байрона на русский язык, воспользовался его же приемом. Он взял из Горация пропущенное Байроном наречие *proprie* и обыграл одно из его значений. Латинское слово восходит к прилагательному *proprius*, имеющему разные смыслы: 1) *свой, собственный, частный* и 2) *свойственный, подходящий, подобающий, приличный* (кому-то, чему-то). Наречие *proprie* устраивало Пушкина во втором своем значении — *прилично* (т. е. подобающе, подходяще), так как на русском языке, помимо этого (ныне достаточно устаревшего) содержания, оно несет в себе смысл, которого нет в латинском источнике: *прилично* (от прилагательного *приличный*), т. е. *пристойно, благовидно, благообразно*. В результате перевод примечания Байрона к эпиграфу из Горация у Пушкина выглядит так: «Трудно прилично (т. е. подходящим образом и вместе — пристойно) выражать обыкновенные (и вместе — неприличные, непристойные) предметы», поскольку прилично выражать простые, «обыкновенные предметы» ни у кого не вызовет затруднений.

Подражая Байрону, Пушкин сделал даже больше, чем тот: одно слово переводимой фразы он использовал в разных значениях, а другое слово той же фразы он наделил дополнительным смыслом. Еще дальше отойдя от Горация, он вплотную приблизился к Байрону и только намеком, но энергичнее и точнее выразил его мысль. Вероятно, для того чтобы уже ни в чем не уступать образцу, свой насмешливый перевод Пушкин, как и Байрон, поместил в примечание. Все эти остроумные лексические трюки, оставшиеся в черновых набросках небольшой заметки, — проявление мастерства высочайшего класса. Но что касается существа дела, позволительно предположить, что шутка Байрона, заместившего Горация собственной персоной уже в эпиграфе, не могла не позабавить Пушкина — настолько она была характерна и естественна для автора поэмы.

В этом отношении «Дон Жуан» ничем не отличается от других произведений английского поэта. Пушкин писал: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимиею, то, наконец, странствующим посреди... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...» (7, 37 — незаконченный

набросок «(О драмах Байрона)», 1827 г.). И еще: «Байрон мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них: несколько сцен, слабо между собою связанных, были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин (волновавших и представлявших его самого. — В. В.). (...) Дело в том, что он постиг, полюбил один токмо характер (именно свой), всё, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» (7, 50 — черновик рецензии «(О трагедии Олина „Корсер“», 1827 г.). Рядом с этим лицом главный герой «Дон Жуана» выглядит удручающе тусклым.

Решение проблемы оригинальности, достигнутое Байроном без особых усилий (одним переводом интереса повествования с главного героя на себя), ни в коей мере не увлекало Пушкина. «Дон Жуан» английского поэта, демонстративно порвавшего с традицией, по мнению комментаторов, в драме Пушкина почти не отразился. За исключением отказа от морализации, который Б. В. Томашевский усматривает у обоих поэтов, ученый не видит заметных следов воздействия Байрона на русского автора: «Трактовка Дон Жуана вне морализации (...) конечно, дана Пушкиным не без влияния Байрона», однако в целом «это влияние незначительно» [Томашевский, с. 571]. Со ссылкой на Б. В. Томашевского это мнение повторяют комментаторы нового академического издания пушкинских драм (В. Е. Багно, М. Н. Виротайнен): «В минимальной степени в обрисовке характера Дон Гуана отразился „Дон Жуан“ Байрона (...) Речь может идти лишь о том, что в обоих случаях изображение героев лишено морализации» [Пушкин 2009, с. 834]. Далее в постраничных примечаниях со ссылкой на А. Ахматову отмечены возможные, крайне скудные переклички Пушкина с текстом байроновской поэмы (сравнение неба с дымом, а также разных типов женщин в словах одного и другого героя) [Там же, с. 849–850].

Названные переклички показательны, но, безусловно, менее важны, чем утверждение об отсутствии морализации в произведении Пушкина (у Байрона — иное дело). Ведь это утверждение, мельком звучащее в академических комментариях, весьма серьезно: оно не может не сказаться на понимании выраженной в драме художественной концепции. Думается, что соображения А. Ахматовой на этот счет правильнее отражают суть вещей. Она считает, что Пушкин лишь избегал «прямого морализирования», «морализирования в лоб», т. е. поучительных сентенций и наставлений в устаревшей литературной манере. Нравственную оценку героев, их характеров и поступков он передавал косвенными путями, прибегая к богатым возможностям художественных средств, ведущих, однако (и более успешно), к той же цели [Ахматова 1977а, с. 526; 1977b, с. 550]. Ахматова пишет: «Быть может, ни в одном из

созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно, как в „маленьких трагедиях“ Пушкина» [Ахматова 1977а, с. 525]. Это «в особенности относится к „Каменному гостю“, который все же является обработкой мировой темы возмездия (т. е. кары за грех, преступление. — В. В.). (...) Что и для Пушкина „Каменный гость“ — трагедия возмездия, доказывает уже само выбранное им заглавие („Каменный гость“, а не „Дон Жуан“»)» [Ахматова 1977а, с. 526].

Действительно, нравственный суд над героем драмы и его безбожными деяниями у Пушкина настолько очевиден, что непонятно, зачем Б. В. Томашевскому и более поздним комментаторам понадобилось это отрицать. В противоположность Томашевскому заметим, что не «дважды», как он пишет [Томашевский, с. 564], а четырежды [Ахматова 1977а, с. 532] данный Дон Гуану в драме эпитет «безбожный», который будто бы у Пушкина «не оправдан», — не просто оправдан, но не раз подтвержден. Именно поэтому, в частности, не выглядит преувеличением смелое заявление Ахматовой: «„Каменный гость“ (...) показывает Пушкина родоначальником великой русской литературы XIX века, как моралиста. Это — столбовая дорога русской литературы, по которой шли и Толстой, и Достоевский» [Ахматова 1977b, с. 549].

Говоря об «обработке мировой темы» в «Каменном госте», Ахматова не отрицала отражения в драме и сугубо личных переживаний поэта (подобные примеры она приводит в статье) [Ахматова 1977а, с. 535 и след.]. Не исключено, кстати сказать, что подмеченные ею «самопризнания» до некоторой степени обусловили в ее работе снисходительную трактовку главного героя и мысль о якобы происшедшей с ним положительной перемене. Как бы то ни было, никакие сближения не поколебали ее вывода: в отличие от Байрона, который, отвернувшись от многого и многих, в конце концов «погрузился в самого себя», «Пушкин, исходя из личного опыта, создает законченные и объективные характеры: он не замыкается от мира, а идет к миру. Вот почему самопризнания в его произведениях так незаметны и обнаружить их можно лишь в результате тщательного анализа» [Ахматова 1977а, с. 542–543]. Из этого с неизбежностью вытекает, что они и не должны быть замеченными (да и как бы читатель, не зная интимной переписки поэта, мог их заметить?). А потому, будучи, вероятно, небезынтересными в решении вопросов психологии творчества и творческого процесса, они не должны влиять на восприятие конкретного художественного текста, в данном случае — традиционной в основе, но загадочной драмы. Здесь, как обычно у Пушкина, видимая простота не должна вводить в заблуждение.

Сказанное не означает, что «Дон Жуан» Байрона, как бы он ни выпадал из знакомой всем схемы, может быть обойден серьезным вниманием при

изучении произведения Пушкина. К внешнему сходству, т. е. явному совпадению двух-трех мотивов, в этом случае (да и в любых других) не сводятся реальные текстуальные связи. Не всегда приметным образом выступая на поверхности, они способны выражаться в разных формах — от простых элементов до весьма сложных и прихотливых комбинаций. Это может быть повтор на уровне идей (представленных в разных художественных положениях), на уровне положений (с переменной их идейного содержания); может быть согласием, но с дальнейшим развитием ранее сказанного, или возражением и пародией; может быть воспроизведением в художественной форме того, что у другого писателя выражено прямо, без обращения к поэтическим приемам (как нередко у Пушкина в его художественной редакции и переделках Байрона) и т. д. Любой новый контекст дает возможность для самых разных лексических и логических манипуляций. Нечто подобное видим у Пушкина. Вопреки укоренившемуся мнению надо признать, что Байрон и его незаконченная поэма, к которой Пушкин, разумеется, возвращался, работая над «Каменным гостем», играли в его творческих размышлениях заметную роль. И если говорить о соперничестве Пушкина с кем бы то ни было в его маленькой драме, то это не столько Мольер (и уж конечно, не только Мольер, как считает Б. В. Томашевский) [Томашевский, с. 559 и след.], сколько знаменитый современник, властитель дум многих европейцев, долгие годы вызывавший у русского поэта острый интерес. Ведь хотя Байрон в «Дон Жуане» и свернул в сторону от проторенной дороги предшественников, его гениальному последователю вряд ли стоило большого труда вернуть «заблудшего» на общий путь, поскольку для этого в принципе достаточно было «общей» темы. В такой пусть не первостепенной, но соблазнительной цели тоже была своя прелесть, — прелесть соревнования в изобретательности, изысканном остроумии, насмешливой игре ума, в оригинальности как целого, так и составляющих его частей.

В отличие от Байрона, который во имя этой оригинальности демонстративно порвал с традицией, Пушкин добивался того же эффекта, не покидая ее границ. Это была действительно нелегкая задача — по-новому представить старый «предмет», т. е. одновременно быть и не быть таким, как все. Но Пушкина, несмотря на то что его художественную работу предворяли сочинения первоклассных мастеров, подобные трудности не смущали. На его взгляд, они были вполне преодолимы. Повторив суждение одного из критиков: «Если всё уже сказано, зачем же вы пишете? чтобы сказать красиво то, что было сказано просто? жалкое занятие!» — Пушкин возразил: «Нет, не будем клеветать разума человеческого, неистощимого в соображениях понятий (т. е. в соединении, сопряжении понятий. — *В. В.*), как язык неистощим

в соображении слов» (7, 46 — «⟨Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“⟩», 1827 г.)<sup>5</sup>. «Понятие» у Пушкина означает представление, мысль о предмете, идею чего-либо; соединение, сопряжение «понятий» — сближение предметов и идей. Оно, как всегда, возникает и изменяется в узком или широком контексте. Поэтому так важен «план» — состав и последовательность, начало и конец изложения предметно-понятийного материала. Пушкин писал: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою (т. е. преобразующей. — В. В.) мыслью — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в „Фаусте“, Молиера в „Тартюфе“» (7, 48 — «⟨Материалы к „Отрывкам...“⟩»). В этом перечне нет и не могло быть Байрона.

В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) Пушкин подчеркнул преимущественное значение мысли (идеи) в сравнении с ее словесным оформлением. Он был уверен, что забвение ожидает тех писателей, которые «пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления!» — употребления в тех или иных выражениях (7, 212).

Не только отдельные слова и словосочетания, но даже ситуации могут повторяться от текста к тексту и от автора к автору, но из этого не следует, что они обречены нести один и тот же смысл. В этой свободе залог любых содержательных перемен, не исключая традиции, которая всегда открыта для вариаций и новых значений. Особенность варьирования «общей» темы у Пушкина в том, что он и продолжает традицию, и преобразует ее в немалой мере с помощью одних и тех же средств. Это происходит благодаря фольклорной основе взятого им сюжета: все разнообразие фольклорных мотивов, так или иначе увязанных с главной темой, оказывается в распоряжении автора. Видоизменение сюжета за счет расширения его фольклорной основы легко различимо уже при первой литературной его обработке — у Тирсо де Молины, для начала соединившего в одно целое две фольклорные легенды и далее вплетавшего в ткань комедии то один, то другой фольклорный мотив. Так же поступал и Мольер. Пушкин продолжил в том же (тоже традиционном) роде, привнося в свою драму фольклорные ситуации, пословицы и поговорки, поверья и суеверия, даже расхожие фразеологизмы и, кроме них, встающие в тот же ряд знакомые всем (так сказать, обмирщенные) литературные изречения и афоризмы.

---

<sup>5</sup> Насколько поэт был убежден в правильности своего умозаключения, свидетельствует то, что спустя годы он повторил его почти дословно в рецензии «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико» (1836); см.: 7, 323–324.

В завуалированной форме такие мотивы возникают с первых строк (Сцена I. Дон Гуан и Лепорелло):

Дон Гуан

Дождемся ночи здесь. Ах, наконец  
Достигли мы ворот Мадрита! Скоро  
Я полечу по улицам знакомым,  
Усы плащом закрыв, а брови шляпой.  
Как думаешь? узнать меня нельзя?

Лепорелло

Да! Дон Гуана мудрено признать!  
Таких, как он, такая бездна!

[Пушкин 2009, с. 135]<sup>6</sup>

Ответ слуги ироничен.

Дон Гуан

Шутишь?

Да кто ж меня узнает?

Но слова Лепорелло (как часто и других слуг-наперсников в мифе о Дон Жуане, наделенных шутовскими чертами) содержат в себе двойной смысл — и насмешливый, и серьезный. Дон Гуана действительно «мудрено признать», особенно в черновых набросках сцены, где, привлекая внимание слуги («Посмотри-ка, Лепорелло») и указывая на себя, он говорит:

В плаще и шляпе с перьями, при шпаге.

(с. 399)

И в самом деле, кто же из молодых испанских аристократов и дворян мог появиться на улице в ином виде — без плаща, и шляпы с перьями, и шпаги? В окончательном тексте кое-что, помимо одежды, от Дон Гуана все-таки остается. Но что? Если у него закрыты даже усы, а брови скрывает шляпа, то видимыми оказываются только *глаза* и *нос*. То и другое выделено Пушкиным в рисунке, изображающем героя вблизи ворот Мадрида. А в тексте драмы *глаза* и *нос* не названы и названы одновременно: отсутствуя, они присутствуют. *Глаза* — намек на владеющий героем грех (ср.: «Глазам воли не давай» [Русские пословицы и поговорки, с. 62]), *нос* — и на грех, и на неминуемую расплату (ср.: «Нос задирает, а в голове ветер гуляет» [Там же, с. 237]). Такое оригинальное введение мотивов Пушкину, скорее всего, подсказал Байрон. Насмешливо представляя великого султана, в гареме которого прихоть судьбы очутился переодетый в женское платье Дон Жуан, Байрон пишет:

---

<sup>6</sup> В дальнейшем ссылки на тексты драмы и вариантов к ней даются по этому изданию. В круглых скобках указываются страницы.

«Султан идет! Султан идет великий!» (...)  
Он был мужчина видный и суровый:  
Чалма до носа, борода до глаз;  
Он ловко спасся из тюрьмы дворцовой  
И брата удавил в удобный час... и т. д.

(Песнь пятая; октавы 145, 147) [Байрон, с. 218]

Сообразно новой ситуации Пушкин заменил бороду плащом, чалму — шляпой, а самого Байрона, ни о чем подобном не помышлявшего, косвенным образом и запоздало вернул тем самым к фольклорным корням и традиции. Так, у Мольера на слова слуги главного героя, Сганареля: «...по-моему, очень это скверно любить направо и налево, как это делаете вы», — Дон Жуан отвечает: «...чувство, которое я испытываю к одной красавице, не заставляет меня быть несправедливым к другим: у меня по-прежнему остаются глаза, чтобы замечать достоинства всех прочих, и каждой из них от меня — дань и поклонение (...) Как бы то ни было, сердце мое не может не принадлежать всему тому, что ласкает взгляд...» и т. д. [Мольер, с. 200]. Говоря о «всем том, что ласкает взгляд», Дон Жуан сильно преувеличивает. В действительности его взгляд ласкает только «хорошенькое личико» — одно, другое, третье... — каждому из которых он готов «отдать (...) сердце», а так как «вся прелесть любви — в переменах», то останавливаться в этом потоке удовольствий у героя нет ни желания, ни нужды [Мольер, с. 200–201].

Герою Пушкина не надо «хорошенького личика», вообще не надо «личика», достаточно любой новизны, любой привлекательной странности в облике и поведении женщины для того, чтобы воспылать привычной страстью.

Дон Гуан  
(*задумчиво*)

Бедная Инеза!

Ее уж нет! Как я любил ее! (...)

Странную приятность

Я находил в ее печальном взоре

И помертвевших губах. Это странно.

Ты, кажется, ее не находил

Красавицей. И точно, мало было

В ней истинно прекрасного. Глаза,

Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда

Уж никогда я не встречал.

(с. 136–137)

Но для того чтобы заметить чьи-то глаза и взгляд, надо, чтобы на это были настроены глаза и взгляд самого искателя известных приключений, — взгляд

хищника, высматривающего очередную жертву. При этом его могут привлечь не только достоинства вроде жизненной свежести и красоты (как у крестьянок Тирсо де Молины, Мольера, Л. да Понте в опере Моцарта «Дон Жуан»<sup>7</sup>, но и недостатки — физические изъяны, болезненная слабость. Так с Инезой:

А голос

У ней был тих и слаб — как у больной...

(с. 137)

«Всеядность» страстного чувства, по убеждению Пушкина, в природе любви. Отвечая критикам «Полтавы», усмотревшим неправдоподобие в том, что поэт заставил молодую женщину (Марию) влюбиться в старика (Мазепу), Пушкин писал: «...любовь есть самая своенравная страсть. Не говорю уже о безобразии и глупости, ежедневно предпочитаемых молодости, уму и красоте. Вспомните предания мифологические...» (7, 132 — «Опровержение на критики»). Разумеется, это не мешает естественному увлечению молодостью и красотой. Как ясно из реплик, которыми обмениваются Дон Гуан и Лепорелло, впервые увидевшие Дону Анну на монастырском кладбище, близ «мужниной гробницы», пушкинского героя может увлечь в женщине решительно всё.

*Дона Анна идет за монахом.*

Лепорелло

Что, какова?

Дон Гуан

Ее совсем не видно

Под этим вдовьим черным покрывалом,

Чуть узенькую пятку я заметил.

Лепорелло

Довольно с вас. У вас воображенье

В минуту дорисует остальное;

Оно у вас проворней живописц(а),

Вам всё равно, с чего бы ни начать,

С бровей ли, с ног ли.

Дон Гуан

Слушай, Лепорелло,

Я с нею познакомлюсь.

---

<sup>7</sup> Л. да Понте (настоящее имя Э. Конельяно, 1749–1838) — автор либретто к опере Моцарта «Дон Жуан».

Героя не смущают ни нравственные преграды (он уже знает, что та, с которой он собирается знакомиться, — вдова убитого им командора), ни особые обстоятельства (дело происходит на кладбище, у могилы ее мужа).

Лепорелло

Вот еще!

Куда как нужно! Мужа повалил  
Да хочет поглядеть на вдовьи слезы.  
Бессовестный!

(с. 138, 139–140)

Не смущает и то, что именно здесь, на кладбище Антоньева монастыря, где ему приходят в голову далекие от благочестия мысли, он настойчиво ухаживал за Инезой, добиваясь победы (в чем ему наконец «помог лукавый»). И в то время, как для него их встречи были приятным удовольствием и только, «бедная Инеза» за греховную (больше чужую, чем собственную) радость заплатила жизнью:

Лепорелло

⟨...⟩ Антоньев монастырь  
Мне памятен. Езжали вы сюда,  
А лошадей держал я в этой роще.  
Проклятая, признаться, должность. Вы  
Приятнее здесь время проводили ⟨...⟩

Дон Гуан

⟨...⟩ Муж ⟨у⟩ ⟨н⟩ее был негодяй суровый,  
Узнал я поздно... Бедная Инеза!

Лепорелло

Что ж, вслед за ней другие были.

Дон Гуан

Правда.

Лепорелло

А живы будем, будут и другие.

Дон Гуан

И то.

Затем:

Лепорелло

⟨...⟩ Ну, развеселились мы.  
Недолго нас покойницы тревожат.

(с. 136, 137)

И впрямь. Едва Лепорелло помянул «лукавого», как тот немедленно явился «помочь» герою в очередной раз — на том же месте и примерно в тот же час. Согласно народному поверью, нечисть лучше не поминать, так как она может тут же отозваться [Русский демонологический словарь, с. 589, 593, 599 и др.]. «Лукавый» спешит «помочь» не только Дон Гуану, но любому из множества ему подобных, уже обитающих в «бездне» или готовых в нее провалиться, поскольку они имеют с ней прямую связь. Ср.: «Таких, как он, такая бездна!» — и у Байрона:

Я видел сам недавно, как в Севилье  
Жуана черти в бездну утащили.

(Песнь первая, октава 203) [Байрон, с. 60]

Но Дон Гуан не думает о дьяволе, как не думает о Боге, оправдывая характеристику, которую дает ему монах, не ведающий о том, что говорит с убийцей командора — с «развратным, бессовестным, безбожным Дон Гуаном» (с. 138).

Очень может быть, что «лукавый» и не нуждался в каком бы то ни было упоминании и призыве, а с самого начала безотлучно следовал за Дон Гуаном, самовольно вернувшись из ссылки в Мадрид<sup>8</sup>. Ведь место ссылки обозначено весьма неопределенно. Оно гораздо севернее Мадрида, но где — в точности неизвестно. Зато точно известно, что это место «покоя».

Дон Гуан

⟨...⟩ Меня он (король. — *В. В.*) удалил, меня ж любя,  
Чтобы меня оставила в покое  
Семья убитого...

Лепорелло

Ну то-то же!

Сидели б вы себе спокойно там.

Лепорелло не договаривает разумеющееся продолжение: и не высовывали *носа* (который герой все-таки высунул)<sup>9</sup>.

Дон Гуан

Слуга покорный. Я едва-едва  
Не умер там со скуки. Что за люди,  
Что за земля! А небо?.. точный дым.  
А женщины? ⟨...⟩

---

<sup>8</sup> Мотив самовольного возвращения героя из ссылки вопреки приказу короля не раз повторяется в комедии Тирсо, и только у него. См.: [Тирсо де Молина, с. 270–271, 302, 305–306, 317 и др.].

<sup>9</sup> Автобиографическая подоплека этих слов указана А. Ахматовой. См.: [Ахматова 1977а, с. 528].

Они сначала нравились мне  
Глазами синими, да белизною,  
Да скромностью — а пуще новизною;  
Да, слава Богу, скоро догадался —  
Увидел я, что с ними грех и знаясь, —  
В них жизни нет, всё куклы восковые...

(с. 136)

Как отмечалось, слова о небе, которое «точный дым», заимствованы Пушкиным у Байрона. Сквозь «дым тумана» Дон Жуан видит «белый берег Альбиона». В клубах дыма пред ним встает Лондон:

Выбрасывал он в небо тучи дыма,  
Как потухающий вулкан.  
Казалось, это ад неукротимый  
Из серных недр выбрасывал фонтан <...>

Туман и грязь на много миль вокруг <...>  
На небе — дым и копоть, как недуг,  
И купол, что повис огромной тенью  
Дурацкой шапки на челе шута, —  
Вот Лондон! Вот родимые места!

(Песнь десятая, октавы 64, 81, 82) [Байрон, с. 352, 356]

Внимание Пушкина остановили не столько «дым» и «тучи дыма» над Лондоном сами по себе и не сам Лондон, сколько сравнение города с адом, сделанное Байроном вскользь, без всякой эмфазы, в одном ряду с «дурацкой шапкой на челе шута». Однако у Пушкина речь идет не просто о городе, а о месте ссылки и наказания. В этом смысле любое место вынужденного изгнания, где бы оно ни находилось<sup>10</sup>, более или менее оправданно может быть уподоблено иному свету, т. е. преисподней, как обители смерти, безжизненному, мрачному царству теней.

Это уподобление поддержано впечатлением Дон Гуана о женщинах, которых он встретил в навязанном ему «покое». Их главное достоинство в «новизне», но «с ними грех и знаясь, — В них жизни нет...». Выходит, будучи живыми, они ничем не отличаются от мертвых (они насельницы «покоя», т. е. «покойницы»). И хуже: они «всё куклы восковые». Но восковые куклы, изначально связанные с древними погребальными обрядами (Египта, Греции, Рима), в позднее время либо куклы паноптикума, либо куклы, которых

---

<sup>10</sup> См. предположения комментаторов на этот счет: [Пушкин 2009, с. 849].

использовали в ритуалах черной магии. Однако те и другие, согласно традиционным верованиям, связаны с нечистой силой<sup>11</sup>.

Названные мотивы прямо (с помощью Байрона) и косвенно (без него) сближают место ссылки Дон Гуана если не с глубинами ада, то с местом где-то вверху, в начале спуска в «бездну». Именно там Данте и Вергилия ненадолго останавливает туман и мрак преисподней:

Мы были возле пропасти, у края,  
И страшный срыв гудел у наших ног,  
Бесчисленные крики извергая.

Он был так темен, смутен и глубок,  
Что я над ним склонился по-пустому  
И ничего в нем различить не мог.

(«Ад», песнь четвертая, ст. 7–12) [Данте, с. 18]

И именно там, вблизи края, но только снизу, с другой стороны, в круге втором, обретаются грешники, одержимые тем же недугом, что и Дон Гуан, — сладострастием. (Первый круг, лимб, можно считать, скорее, преддверием ада: его занимают некрещенные младенцы и добродетельные нехристиане, к которым принадлежит Вергилий, вожатый Данте). В своих вынужденных странствиях, сам того не сознавая, Дон Гуан по воле автора заехал туда, куда вряд ли хотел бы заехать герой Мольера, мечтавший ради любовных побед побывать везде и всюду, даже в «других мирах»: «Нет ничего, что могло бы остановить неистовство моих желаний. Сердце мое, я чувствую, способно любить всю землю, и я, подобно Александру Македонскому, желал бы, чтобы существовали еще и другие миры, где бы мне можно было продолжить мои любовные победы» [Мольер, с. 201]. Эти «другие миры» — просто новые земли, но никак не тот единственный мир, в котором каждого нераскаившегося грешника вместо наслаждения ожидают лишь муки и который заключен в преисподней земли (*тот свет* в противоположность *этому свету*).

Начиная с комедии Тирсо де Молины, мотив странствий героя, сопряженный с мотивом новых побед, — один из постоянных в разных версиях мифа о Дон Жуане. У Моцарта — Л. Да Понте, говоря о «подвигах» хозяина, Лепорелло называет города, веси, целые страны (Италия, Германия, Франция,

<sup>11</sup> Поскольку Лондон, благодаря отсылке к Байрону, остается где-то на заднем плане возможного места изгнания Дон Гуана, то слова героя о женщинах в его «покое», помимо прочего, передают, как думается, насмешливую реакцию Пушкина на нелестные отзывы английского поэта о русских мужчинах в его незаконченной поэме. Аргумент «сам съешь», как известно, Пушкину был не чужд. При этом русский поэт обращался не столько к Байрону, которого уже не было в живых, сколько к читателю художественных творений, которые не умирают.

Турция, Испания), где сотни женщин были обмануты любвеобильным героем (д. I, явл. V) [Дон Жуан, с. 9–10]. В обширной поэме Байрона (которая, по его словам, в написанной части — лишь подступы к теме) [Байрон, с. 394, 402] мотив странствий несет на себе особую нагрузку, выполняя задачу общей организации художественного материала. Взамен единого действия и «плана» он становится чем-то вроде сюжетной нити, связующей в нечто целое амурные приключения героя (с их меняющимся фоном) и одновременно оставляющей поле для пространственных авторских отступлений, острот и сарказмов.

У Пушкина (по-видимому, не без полемического умысла и не без усмешки) дело обстоит как раз наоборот. Несмотря на то что его герой в своих невольных странствиях заехал дальше, чем кто бы то ни было из его литературных собратьев, он мог бы, по сути ничего не теряя, никуда не двигаться вообще: для его «подвигов» достаточно Мадрида и столичной округи (упоминание андалузской крестьянки вызвано тем, что Пушкин или забыл, или не успел привести в соответствие произведенную им замену прежнего места действия — Севилью — на Мадрид)<sup>12</sup>. Не случайно оба приключения Дон Гуана, о которых говорится в драме, — с простой крестьянкой (Инеза) и знатной дамой (Дона Анна) — связаны с одним и тем же местом (кладбище Антоньева монастыря). Неожиданное и противоречивое сочетание мотива дальних странствий с их отсутствием — один из ярких примеров парадоксов, остроумных и оригинальных суждений, которые у Пушкина нередко лежат в основе ситуаций. Так и здесь: в поисках новых побед Дон Гуану не нужно странствовать и по этому свету, достаточно оглядеться. Наверняка вблизи найдутся либо головы, либо пятки, которые для героя мгновенно послужат искусительной приманкой и надеждой на все остальное. Ведь если верить Байрону, тут нет никаких помех:

Согласен я, что можно обожать  
И черные глаза и голубые.  
Все вкусы я способен уважать,  
Притом любовь — могучая стихия,  
И некрасивых женщин вовсе нет  
Для всех мужчин моложе средних лет

(Песнь тринадцатая, октава 3) [Байрон, с. 404]

Реальные путешествия Дон Гуану успешно заменяет безудержный полет воображения. Ведь у Пушкина он поэт<sup>13</sup>, следовательно, одарен обостренной

<sup>12</sup> Отмечено Б. В. Томашевским. См.: [Томашевский, с. 575].

<sup>13</sup> А. Ахматова пишет: «Дон Гуан — поэт. Его стихи, положенные на музыку, поет Лаура, а сам Гуан называет себя „импровизатором любовной песни“. (...) Насколько знаю, никому не приходило в голову делать своего Дон Жуана поэтом» [Ахматова 1977а, с. 527].

восприимчивостью (сообразно с его настроением — прежде всего к женским чарам), но точно так же — и стремительной отзывчивостью на все идущие извне соблазны:

Дон Гуан

Так здесь похоронили командора?

Монах

Здесь; памятник жена ему воздвигла

И приезжает каждый день сюда

За упокой души его молиться.

И плакать.

Дон Гуан

Что за странная вдова?

И недурна?

Монах

Мы красотой женской,

Отшельники, прельщаться не должны,

Но лгать грешно; не может и угодник

В ее красе чудесной не сознаться.

Дон Гуан

Недаром же покойник был ревнив.

Он Дону Анну взаперти держал,

Никто из нас не видывал ее.

Я с нею бы хотел поговорить.

(с. 139)

Но один и тот же грех, да еще в одном и том же месте, да еще в таком, где к прелюбодеянию и блуду добавляется святотатство, не сулит ничего хорошего: «Повадился кувшин по воду ходить, там ему и голову сломить» [Русские пословицы и поговорки, с. 257]. Эта пословица кратко передает самую суть традиционного сюжета о Дон Жуане. У Мольера ее напоминает Сганарель, как всегда тщетно пытающийся вразумить хозяина: «Делайте со мной все, что угодно (...) но я должен выложить все, что есть у меня на душе, и, как верный слуга, высказать вам все, что считаю нужным. Было бы вам известно, сударь: повадился кувшин по воду ходить — там ему и голову сломить...» [Мольер, с. 245]. Такой же смысл мрачного предупреждения выражает у Пушкина первая встреча Дон Гуана и Лепорелло перед въездом в Мадрид: они видят монаха, которого даже на монастырском кладбище в это время могло бы не быть, поскольку и его, одного-единственного, привела сюда из ряда вон выходящая необходимость — проводить на мужнину могилу Дону Анну. Как бы то ни было, «поп (или монах), да девка, да порожние ведра —

дурная встреча» [Русские пословицы и поговорки, с. 415]. Такова народная примета.

Надо заметить, что, в отличие от пословиц и поговорок, которые охотно используют авторы литературных обработок мифа о Дон Жуане, народные приметы и поверья они обходят вниманием. За одним исключением. У Тирсо де Молины Каталинон (слуга Дон Хуана) советует хозяину не справлять свадьбу, назначенную тому приказом короля, в не подходящий для этого день:

Каталинон

Справить лучше б свадьбу эту  
Завтра — нынче день тяжелый.

Дон Хуан  
Что же нынче?

Каталинон

Понедельник.

Дон Хуан

Верит только полоумный  
В эти глупые приметы.  
Для меня нет дней тяжелых,  
Неудачных и зловещих,  
Кроме тех, когда в кармане  
У меня иссякли деньги.

[Тирсо де Молина, с. 366]

Герой не считается с «глупой приметой». И напрасно: по дороге на свадебное торжество он погибает самым жестоким образом от мертвой руки убитого командора [Там же, с. 368 и след.].

Недобрая примета в начале пушкинской драмы тоже знаменует недобрый конец. Греховным побуждениям Дон Гуана содействуют к тому же злые силы. Ведь сбежавший из ссылки герой не избавился от «лукавого». Судя по всему, тот вообще не собирался его отпускать до самого финала и окончательной развязки. Напротив, взял на себя опеку и дружеское сопровождение, заодно освободив короля от заботы возвращать беглеца обратно. Ср.:

Дон Гуан

Что за беда, хоть и узнают. Только б  
Не встретился мне сам король. А впрочем,  
Я никого в Мадрите не боюсь.

Лепорелло

А завтра же до короля дойдет,  
Что Дон Гуан из ссылки самовольно  
В Мадрит явился, — что тогда, скажите,

Он с вами сделает?

Дон Гуан

Пошлет назад.

Уж верно головы мне не отрубят.

Ведь я не государственный преступник.

(с. 135—136)

Слова о том, что, кроме короля, он никого в Мадриде не боится, — некоторая бравада и преувеличение. Об этом говорят мотивы, заключающие сцену I:

Дон Гуан

Однако уж и смерклось.

Пока луна над нами не взошла

И в светлый сумрак тьмы не обратила,

Взойдем в Мадрит.

(Лепорелло)

Исп(анский) гранд, как вор,

Ждет ночи и луны боится — Боже!

Проклятое житье. Да долго ль будет

Мне с ним возиться? Право, сил уж нет.

(с. 140)

Дон Гуан боится даже лунного света, предпочитая тьму. Напоминание о свете и тьме двусмысленно и намекает на более важное предпочтение; известно: «Тьма свету не любит, злой доброго не терпит» [Русские пословицы и поговорки, с. 305].

Восклицание Лепорелло «Боже!» — с одной стороны, а с другой — безрадостная характеристика своего существования: «Проклятое житье», — отсылают к евангельским и восходящим к Евангелию текстам. Христос сказал окружавшему Его народу: «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8: 12), и ранее: «...свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы...» (Ин. 3: 19) и др. Там, где тьма и нет света, там нет и Бога. Там может быть только «проклятое житье», ибо «что общего у света с тьмою?»; «...какое общение праведности с беззаконием?» и «Какое согласие между Христом и Велиаром?» (2 Кор. 6: 14—15). Предпочитая беззаконие и тьму, Дон Гуан отказывается от Бога и отдает себя во власть дьявола. Тот по свойственной ему злобе может послать его не назад (ср.: «Пошлет назад»), а гораздо дальше и, главное, гораздо глубже, чем это мог бы сделать любой король. Враг рода человеческого позаботится и о том, чтобы его подопечный не свернул по дороге куда-нибудь в сторону. Любимая Пушкиным кольцевая композиция

общими мотивами соединяет первую сцену и последнюю, начало и конец маленькой драмы. В данном случае такая переключка представляет собой сложную вариацию грубовато-прямолинейно соотносенных мотивов начала и конца «Дон Жуана» Мольера. Так, в первом явлении первого действия Сганарель говорит слуге доньи Эльвиры, жены Дон Жуана: «...мой господин дон Жуан — это величайший из всех злодеев, каких когда-либо носила земля <...> Словом, кара небесная когда-нибудь непременно его постигнет <...> мне приходится видеть столько мерзостей, что я бы рад был, если б он сквозь землю провалился» [Мольер, с. 198–199]. И в конце комедии (действие пятое, явление шестое):

«Статуя. Дайте мне руку.

Дон Жуан. Вот моя рука.

Статуя. Дон Жуан! Кто закоснел в грехе, того ожидает страшная смерть; кто отверг небесное милосердие, над тем разразятся громы небесные.

Дон Жуан. О небо! Что со мной? Меня сжигает незримый пламень <...> Ах!

*Сильный удар грома; яркие молнии падают на Дон Жуана. Земля разверзается и поглощает его, а из того места, куда он исчез, вырываются языки пламени»* [Мольер, с. 248].

Желание Сганареля, как видим, осуществилось: за все свои мерзости и злодейства Дон Жуан наконец провалился сквозь землю. И даже с молниями и громким треском.

## Литература

- Андреев — Андреев В. Самый обаятельный, привлекательный и... проклинаемый // Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 5–30.
- Ахматова 1977a — Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. Стихи и проза. Л.: Лениздат, 1977. С. 523–543.
- Ахматова 1977b — Ахматова А. К статье «„Каменный гость“ Пушкина»: Дополнения 1958–1959 гг. // Ахматова А. Стихи и проза. Л.: Лениздат, 1977. С. 543–550.
- Байрон — Байрон Дж. Г. Дон Жуан: Поэма / Пер. с англ. Т. Гнедич. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2020. 576 с.
- Ветловская — Ветловская В. Е. Из комментария к драме Пушкина «Каменный гость» («Мой Лепорелло, завтра — приготовь...») // Круги времен: В память Елены Константиновны Ромодановской: Исследования. Посвящения и воспоминания. М.: Индрик, 2015. Т. 2. С. 554–564.
- Гораций — Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Дмитриева // Гораций. Собр. соч. СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1993. С. 343–354. (Библиотека античной поэзии).
- Данте — Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.: Моск. рабочий, 1986. 575 с.

- Дон Жуан — Don Giovanni. Дон Жуан: Опера буффа в двух действиях / Музыка Моцарта. Слова [Л. да Понте] в пер. П. Калашникова. СПб.: Тип. Ф. Стелловского, [б. г.]. 62 с.
- Крылатые латинские изречения — Крылатые латинские изречения. СПб.: Анима, 2001. 320 с.
- Мольер — *Мольер Ж.-Б.* Дон Жуан, или Каменный гость: Комедия в пяти действиях / Пер. А. Федорова // Мольер Ж.-Б. Комедии. М.: Искусство, 1954. С. 193–230.
- Пушкин 1978 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. 4-е изд. Л.: Наука, 1978. Т. 7: Критика и публицистика. 544 с.
- Пушкин 2009 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Наука, 2009. Т. 7: Драматические произведения. 1070 с.
- Русские пословицы и поговорки — Русские пословицы и поговорки. М.: Худож. лит., 1988. 431 с. (Классики и современники. Русская классическая литература).
- Русский демонологический словарь — Русский демонологический словарь / Авт.-сост. Т. А. Новичкова. СПб.: Петербургский писатель, 1995. 640 с.
- Севильский обольститель — Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2009. 352 с.
- Тирсо де Молина — *Тирсо де Молина.* Севильский озорник, или Каменный гость / Пер. Ю. Корнеева // Испанский театр. М.: Худож. лит., 1969. С. 263–375. (Б-ка всемирной лит.).
- Томашевский — *Томашевский Б. В.* «Каменный гость»: Комментарий // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 547–578.
- Byron — *Byron.* Don Juan. London: Printed by Thomas Davison, Whitefriars, 1819. 492 p.

## References

- Akhmatova, A. (1977). *Stikhi i proza*. Leningrad: Lenizdat, 616 p.
- Andreev, V. (2009). 'Samyi obayatel'nyi, privilekatel'nyi i... proklinaemyi', in: *Sevil'skii obol'stitel'. Don Zhuan v ispanskoi literature*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 5–30.
- Byron (1819). *Don Juan*. London: Printed by Thomas Davison, Whitefriars, 492 p.
- Byron, G. G. (2020). *Don Zhuan. Poema*, transl. T. Gnedich. Saint Petersburg: Azbuka-Attikus, 576 p.
- Dante Alighieri (1986). *Bozhestvennaya komediya*, transl. M. Lozinskii. Moscow: Moskovskii rabochii, 575 p.
- Don Giovanni* [s. a.]. *Opera bufa v dvukh deistviyakh*. Mozart, [L. da Ponte], transl. P. Kalashnikov. Saint Petersburg: Tipografiya F. Stellovskogo, 62 p.
- Horatius (1993). 'Nauka poezii', transl. M. Dmitriev, in: Horatius. *Sobranie sochinenii*. Saint Petersburg: Biograficheskii institut «Studia Biografika», 346 p.
- Krylatye latinskie izrecheniya* (2001). Saint Petersburg: Anima, 320 p.
- Molière (1954). 'Don Zhuan, ili Kamennyi gost'. *Komediya v pyati deistviyakh*, transl. A. Fedorov, in: *Komedi*. Moscow: Iskusstvo, 193–230.
- Novichkova, T. A., ed. (1995). *Russkii demonologicheskii slovar'*. Saint Petersburg: Peterburgskii pisatel', 640 p.
- Pushkin, A. S. (1978). *Polnoe sobranie sochinenii*. 10 vols., ed. B. V. Tomashevskii. 4<sup>th</sup> ed. Leningrad: Nauka. Vol. 7. Kritika i publitsistika, 544 p.

- Pushkin, A. S. (2009). *Polnoe sobranie sochinenii*. 20 vols. Saint Petersburg: Nauka. Vol. 7. Dramaticheskie proizvedeniya, 1088 p.
- Russkie posloviцы i pogovorki* (1988). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 431 p. (Klassiki i sovremenniki. Russkaya klassicheskaya literatura).
- Sevil'skii obol'stitel'. Don Zhuan v ispanskoi literature* (2009). Saint Petersburg: Azbukaklassika, 352 p.
- Tirso de Molina (1969). 'Sevil'skii ozornik, ili Kamennyi gost', transl. Yu. Korneev, in: *Ispanskii teatr. Moscow: Khudozhestvennaya literatura*, 263–375. (Biblioteka vsemirnoi literatury).
- Tomashevskii, B. V. (1935). '«Kamennyi gost'». Kommentarii', in: Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenii*. Moscow, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. 7. Dramaticheskie proizvedeniya, 547–578.
- Vetlovskaya, V. E. (2015). 'Iz kommentariya k drame Pushkina «Kamennyi gost'» («Moi Leporello, zavtra — prigotov'...»)', in: *Krugi vremen. V pamyat' Eleny Konstantinovny Romodanovskoi. Issledovaniya. Posvyashcheniya i vospominaniya*. Moscow: Indrik. Vol. 2, 554–564.