

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-62-82

Сюжет и герои «Дон Жуана» А. К. Толстого: между классической традицией и модернистскими установками

Любовь Геннадьевна Кихней

Московский университет имени А. С. Грибоедова
Москва, Россия

lgkihney@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0342-7125>

Аннотация

Рассматриваются интертекстуальные стратегии А. К. Толстого в драме «Дон Жуан». Доказывается, что А. К. Толстой, с одной стороны, кристаллизовал в сюжетно-образной структуре своей драмы основные паттерны литературного мифа о Дон Жуане, сложившегося и в русской, и в западноевропейской литературе, а с другой стороны, подспудно наметил вектор развития донжуановского сюжета в интертекстуальной поэтике русского модернизма.

Анализ произведений Серебряного века, объединенных донжуанской темой, показывает, что сюжетно-образные структуры В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, Н. Гумилева, М. Цветаевой, Б. Зайцева, П. Потемкина, Д. Хармса, А. Ахматовой и др. в достаточной мере учитывают ту романтическую и неоплатоническую концепцию донжуанизма, которая была разработана А. К. Толстым.

Однако мотивы и образы драмы Толстого подверглись сложной интертекстуальной обработке: возникают сюжетные реминисценции финальной сцены, переосмысливаются сюжетные функции персонажей и акцентируются новые идеи – имморализма, духовного вампиризма, гностицизма, любовной магии, экзистенциальной игры с судьбой и со смертью, неотвратимости возмездия за грехи и злодеяния.

Ключевые слова

интертекст, романтизм, модернизм, сюжет, герои, Дон Жуан, Донна Анна, А. К. Толстой, литературная традиция

Для цитирования

Кихней Л. Г. Сюжет и герои «Дон Жуана» А. К. Толстого: между классической традицией и модернистскими установками // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 62–82. DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-62-82

© Кихней Л. Г., 2025

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 4. С. 62–82

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 4, pp. 62–82

The Plot and the Characters of A. K. Tolstoy's "Don Juan": Between the Classical Tradition and Modernist Ideas

Liubov G. Kikhney

Griboyedov Moscow State University
Moscow, Russian Federation

lgkikhney@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0342-7125>

Abstract

The article examines A. K. Tolstoy's intertextual strategies in his "Don Juan". It is proved that A.K. Tolstoy, on the one hand, crystallized the main patterns of the Russian and Western European literary myth of Don Juan in the plot and images of his drama. On the other hand, he implicitly outlined the vector of development of the Donzhuan plot in the intertextual poetics of Russian modernism.

The analysis shows that A. K. Tolstoy's romantic and Neoplatonic concept of donjuanism was sufficiently taken into account by the writers of the Silver Age. It influenced the plot and images of works with Don Juan's theme by V. Bryusov, K. Balmont, A. Blok, N. Gumilyov, M. Tsvetaeva, B. Zaitsev, P. Potemkin, D. Kharms and A. Akhmatova, etc.

However, the motifs and images of Tolstoy's drama underwent complex intertextual transformation: its final scene becomes a source of reminiscence, the plot functions of the characters are rethought, and new ideas are emphasized: immoralism, spiritual vampirism, Gnosticism, love magic, existential play with fate and death, and the inevitability of retribution for sins and atrocities.

Keywords

intertext, romanticism, modernism, plot, heroes, Don Juan, Donna Anna, A. K. Tolstoy, literary tradition

For citation

Kikhney L. G. The Plot and the Characters of A. K. Tolstoy's "Don Juan": Between the Classical Tradition and Modernist Ideas. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 4, pp. 62–82. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-4-62-82

Введение

Несмотря на ряд трудов, в которых речь идет о «Дон Жуане» Алексея Константиновича Толстого (см.: [Климова, 2013; Михиенко, 2001, с. 67–75; Дон Жуан..., 2000, с. 5–12; Тверитинова, 2017; Федоров, 2005; 2006; 2017]), эта драматическая поэма до сих пор остается недооцененной. Возможно, это объясняется ее «пространностью и многоречивостью» (А. В. Парин) [Дон Жуан..., 2000, с. 10] или бросающимися в глаза переключками с «Фаустом» Гёте, которые были расценены современниками как подражательность. Но от критиков ускользнул полемический посыл толстовского диалога с предшественниками. Отсюда недооценка литературной ценности этой драматической поэмы, недооценка авторской интертекстуальной стратегии, которая наиболее полное развертывание получит в последующую эпоху.

Значение А. К. Толстого как автора «Дон Жуана» (1862) в интертекстуальном поле русской литературы видится в следующем: он, с одной стороны, кристаллизовал и отразил важнейшие достижения западноевропейской и русской

литературы, а с другой стороны, подспудно наметил вектор развития интертекстуальной поэтики русского модернизма.

На наш взгляд, его драма (или *драматическая поэма*, как уточняется в подзаголовке) – своего рода «точка сборки» европейской (а отчасти и русской) традиции художественного осмысления донжуанизма.

I. «Дон Жуан» А. К. Толстого: диалог с предшественниками

А. К. Толстой посвящает эту драму памяти Моцарта и Гофмана, тем самым указывает на тот интертекстуальный ключ, в каком следует ее воспринимать. Однако парадокс заключается в том, что сюжетные ситуации и главные герои Толстого далеки от персонажей и фабульных коллизий, созданных либреттистом оперы Моцарта Лоренцо да Понте.

I.1. Диалог Толстого с Моцартом и Гофманом

Дон Жуан в либретто – коварный и циничный соблазнитель в духе «севильского озорника» Тирсо де Молины. Так, он, после того как закалывает отца донны Анны, тут же ищет новых любовных приключений, встречается с донной Эльвирой, прежней возлюбленной, пытается соблазнить Церлину, камеристку Эльвиры, и пр.¹ И после этих моральных преступлений, варьирующих сюжетные эпизоды испанской легенды, следует кульминационная сцена на кладбище (повторяющаяся у всех литературных предшественников А. К. Толстого). И далее – развязка: приход статуи и смерть от пожатия его каменной десницы. Иначе говоря, образ Дон Жуана в соответствии с европейской драматической традицией полуфарсовый, полутрагический. То же самое относится к Донне Анне. В либретто она – скорее, пассивная жертва соблазна Дон Жуана, нежели его активный протагонист.

Прежде чем перейти к кардинальным отличиям трактовки этих героев у А. К. Толстого, зададимся вопросом: почему же писатель посвящает свою драму памяти Моцарта? Ответ кроется во втором посвящении – Гофману.

Дело в том, что Э. Т. А. Гофман пишет новеллу «Дон Жуан», как бы комментируя оперу Моцарта, отмечая при этом диссонанс музыки и либретто. Собственно музыкальная тема оперы, с описаниями ее мелодических пассажей и вокальных партий, вплетается в гофмановскую новеллу как центральный нарратив и ядерный семантический компонент.

Мы полагаем, что А. К. Толстой вслед за Гофманом обратил внимание на противоречие между музыкой Моцарта и словесным текстом оперы. И он в своей пьесе вступает в полемический диалог с трактовкой Л. да Понте, который представил Дон Жуана в негативно-комическом освещении, в то время как Моцарт в своих музыкальных решениях дал его как трагическую личность. Гофмановские прозрения, намеченные в его новелле, А. К. Толстой разворачивает в объемное драматическое полотно.

Итак, какие же концептуальные моменты Толстой «позаимствовал» у Гофмана, воплощая образ Дон Жуана в своей драматической поэме?

¹ О сюжете, связанном с именем «Эльвира» в контексте оперы Моцарта либретто Л. да Понте, подробно говорится в последней главе книги: [Жолковский, 1999, с. 289–303].

Во-первых, гофмановской рецепцией представляется мысль о дьявольских силах, «огненных демонах», которые – по Гофману – протягивают к Дон Жуану «свои огненные когти» [Гофман, 1991, с. 83]. Уже в прологе толстовской драмы мы видим конфликт (обозначенный в новелле Гофмана) Дон Жуана «с неизвестными злокозненными силами, которые его окружают, готовя ему гибель» [Там же].

Во-вторых, от Гофмана идет мотив магии соблазна, непреодолимого очарования Дон Жуана, которому не может противостоять Донна Анна. Мы ясно видим это в драматической поэме Толстого, когда Донна Анна – уже после его демонстративной измены и убийства Дон Жуаном ее отца – не может противиться его чарам. Она одновременно испытывает и любовь, и ненависть, и сладостное безумие, но все-таки не выдает возлюбленного пособникам инквизиции, которые за ним охотятся...

В-третьих, Толстой вслед за Гофманом делает Донну Анну спасительницей души Дон Жуана – ценой своей жизни. Ведь именно ее самоубийство, а не призыв статуи Командора к покаянию, открывает Дон Жуану глаза на него самого и на некие вселенские законы. Гофмановский рассказчик вопрошает: «Ну а если само небо избрало Анну, происками дьявола сгубившей его, открыть ему божественную сущность его природы и спасти от безысходности пустых стремлений» [Там же, с. 90]. Толстой подхватывает эту мысль, в кульминации показывает, как глубоко Донна Анна поняла духовную суть Дон Жуана.

И, наконец, в-четвертых, Толстой под влиянием Гофмана оправдывает Дон Жуана. По Толстому, Дон Жуан не развратник, не подлец, не лицемер, каков он в предыдущей литературной традиции – от Тирсо де Молины до Л. да Понте). Он вообще не мелок...

Толстой в апологии героя солидарен с Гофманом (и отчасти с Пушкиным, о чем речь пойдет ниже), но вместе с тем его философская интерпретация модели поведения Дон Жуана отличается от гофмановской. У Гофмана Дон Жуан обладает всеми чертами романтического героя-богоборца. Гофман пишет: «Наслаждаясь женщиной, он теперь нечестиво глумился над природой и творцом... он бросал вызов неведомому вершителю судеб в котором видел злорадное чудовище, ведущее жестокою игрою с жалкими порождениями своей насмешливой прихоти» [Там же, с. 91].

Толстой идет дальше Гофмана: он не просто оправдывает, но дает принципиально новую интерпретацию этому «вечному образу» мировой литературы. В письме к Б. М. Маркевичу от 10 июня 1861 г. он излагает эволюцию главного героя следующим образом:

В ранней молодости он любил по-настоящему, но, постоянно обманываясь в своих чаяниях, он в конце концов перестал верить в идеал и горькое наслаждение стал находить, попирая ногами все то, чему он некогда поклонялся. Я изображаю его в этот второй период. Привыкнув отрицать добро и совершенство, он не верит в них и тогда, когда встречает их в образе донны Анны. Свое чувство он принимает за похотливое желание, а между тем это любовь... Дон Жуан больше не верит в любовь, но наделен воображением столь пылким, что эта вера возвращается к нему всякий раз, как он отдается своему чувству, и в сцене с донной Анной он ему отдался, несмотря на то что раньше намеревался ее соблазнить... Он верил во все, что говорил донне Анне, пока командор... не вернул его к действительности, ко всем его минувшим разочарованиям и к его теперешнему скептицизму, о котором он

на минуту позабыл. Дон Жуан верит, потом озлобляется и становится скептиком; обманываясь столько раз, он больше не верит даже и в очевидность [Толстой, 1964, с. 131–132].

Другими словами, под пером Толстого возникает разуверившийся в идеале герой, ищущий истинную любовь и не находящий ее. Получается, что перед нами гностик, ищущий истину.

Да, он бросает вызов высшим силам, но это вызвано не богоборчеством (как у Гофмана), а с одной стороны, его неоплатоническими устремлениями, а с другой стороны, гностическим разочарованием. Он искал и не находил небесного блаженства на земле, а искал он его в любви как в самом ярком, могучем по силе чувстве, но все оказывалось обманом, оборачивалось пошлостью и тленом. И он стал ненавидеть и презирать этот мир и презирать эту псевдолюбовь.

И здесь Толстой раскрывает серьезный онтологический и экзистенциальный просчет Дон Жуана: из-за многих предшествующих любовных разочарований, он не поверил себе, не поверил в истинную (в платоновском смысле) любовь, когда он ее встретил. И едва ли не насильно заставляет себя – на глазах у Донны Анны, ее отца и жителей Севильи – «изменить» своему, данному Донне Анне слову и спеть серенаду под балконом Нисеты, «потерянной женщины», до которой ему не было дела.

И далее, показывает Толстой, вступает в силу закон причинно-следственных связей. Следствием демонстрации измены стала схватка с отцом Донны Анны и его невольным убийством. Последующие сцены показывают, что Дон Жуан находится в тисках стереотипов, которые сам же себе создал... Его душа тянется к Донне Анне, а он уверяет себя, что причина этого – только неутоленное вожделение.

И даже когда Дон Жуан овладевает бесчувственной возлюбленной, чтобы утлеть, как он думает, похоть, он ощущает, что дело не в этом: он не избавился от наваждения. Все его мысли и чувства устремлены к ней. И только тогда герой Толстого начинает догадываться: а может, это и есть та самая великая любовь – любовь, которую он так долго искал! И он хочет вернуть Донну Анну. Но поздно: приходит статуя Командора....

И здесь А. К. Толстой делает парадоксальный сюжетный ход. Приход inferнальных сил для Дон Жуана есть доказательство мира иного, бытия Божия и существования Сатаны... Когда же Дон Жуан узнает, что его возлюбленная отравилась, как бы пелена спадает с его глаз: Донна Анна – воплощенный идеал, а он своим неверием, цинизмом, преступным нигилизмом ее убил (ср.: [Федотов, 2006, с. 39–40]). И герою остается только неизбывное покаяние и сокрушение об утраченной любви...

1.2. А. К. Толстой в диалоге с И. В. Гёте

В драматической поэме Толстого мы находим – помимо легенды о Дон Жуане и ее литературных интерпретаций, включая Гофмана, – массу иных интертекстуальных переключек, которые автор явно или скрыто вплетает в текст.

Это прежде всего структурно-семантические проекции на «Фауста»: мотив борьбы за душу героя небесных сил и Сатаны в прологе и в финале драмы явно проецируется на гётевскую трагедию (ср.: [Тверитинова, 2017, с. 198]). Гётевские реминисценции некоторые критики, как мы упоминали выше, ошибочно

расценивали как подражание, на что Толстой сетовал в письме к своему издателю в 1862 г. [Толстой, 1986, с. 109].

Однако в представлении Толстого фаустовский «ген» был как бы изначально «вшит» в строй души Дон Жуана. Толстовский Дон Жуан – это человек, взыскующий истины, высшего смысла бытия (сосредоточенного для него в любви), это человек разочарованный в познании. А отсюда неизбежное сближение с гётевским Фаустом, который также в начале трагедии предстает разочаровавшимся в процессе познания и уверовавшим в бесплодность поисков смысла жизни.

Дон Жуан, как и Фауст, – избранник Бога и одновременно лакомая добыча для Сатаны. Его духовно-этическая амбивалентность явно проступает в споре Небесных духов и Сатаны.

Духи:

В безмолвии ночи
Мы с ним говорили,
Мы спящие очи
Его прояснили,
Из тверди небесной
К нему мы вещали
И мир бестелесный
Ему показали.
Он зрел, обновленный,
В чем сердца задача,
И рвался к нам, сонный,
Рыдая и плача...

Сатана:

Я вижу из сего, что путь его двойной,
Сам он, кажется, двоится:
Во сне он ваш, но наяву он мой –
На этом я согласен помириться!

Духи:

В тревоге дум, в разгаре мощных сил
Жуан блуждает, дерзостен и страстен,
Но за черту еще он не ступил
И к правде он еще вернуться властен
[Дон Жуан..., 2000, с. 102–104].

Эту идею Толстой воплощает в композиционной раме своего произведения, а именно во вступлении, когда идет спор между небесными духами и Сатаной за душу Дон Жуана, и в финале, когда духи не дают Сатане увести Дон Жуана в ад.

Однако Толстой в интертекстуальном диалоге с Гёте вступает с ним в скрытую полемику. Вспомним, Фауст спасен ангелами в момент наивысшего заблуждения, иллюзии. Он произносит запретную фразу, желая продлить мгновение, именно тогда, когда ему, незрячему, кажется, что заветная цель близка: грандиозное строительство города для «народа свободного» «на земле свободной» близко к завершению [Гёте, 1985, 610]. А в это время лемуры, стуча заступами и лопата-

ми, роют ему могильную яму, о чем «вполголоса» говорит Мефистофель: «На этот раз, насколько разумею, / Тебе могилу роют – не траншею» [Гёте, 1985, 609].

Дон Жуан, напротив, спасен в момент великого прозрения. Он в жгучем раскаянии постиг: есть Бог, стало быть, есть и Сатана; есть некие уравнивающие друг друга силы – преступление и наказание, вина и возмездие. А духи, объясняя свою помощь его душе, говорят, что он спасен, потому что понял, что такое истинная любовь, он ее в себе почувствовал, осознал...

Вместе с тем помимо явного отражения в герое драмы Толстого фаустовского архетипа мы можем угадать в нем глубоко спрятанный мефистофельский архетип. Ведь если у Гёте Фауст и Мефистофель – протагонисты, то у Толстого они почти до развязки драмы слиты воедино – по принципу палимпсеста: сквозь фаустовскую оболочку проступают мефистофельские (или демонические, по Гофману) черты соблазнителя и ловца душ.

1.3. ИмPLICITный диалог Толстого с Лермонтовым и Пушкиным

Демонический комплекс, которым Толстой наделил своего Дон Жуана, вызывает ассоциации с лермонтовскими героями. Это и Демон (с его богоборческими устремлениями), влюбленный в Тамару и губящий ее. Это и Печорин, тоже полудемон, полу-Дон Жуан (правда, погруженный в реалистический хронотоп), соблазняющий и губящий любящих его женщин. Здесь же можно вспомнить и Арбенина, не поверившего Нине, ее чистоте и ее любви.

И конечно, Толстой вступает в диалог с одним из самых значимых произведений русской донжуинаны, с «Каменным гостем» Пушкина. Пушкинские аллюзии в драматической поэме Толстого уже отмечены и прокомментированы (см.: [Михиенко, 2001, с. 68–71; Тверитинова, 2017, с. 199]).

Однако у Толстого образ Донны Анны совсем иной, чем у Пушкина. В «Каменном госте» Донна Анна – в первых сценах не выходит за рамки клишированных поведенческих ролей (вдова, верная праху своего супруга, чтущая его память), а в последних сценах – жертва соблазнения Дон Гуана и мести Командора².

Толстой же поднимает Анну на необычайную духовную высоту. Она глубоко поняла Дон Жуана, она любит и верит в него и поэтому становится спасительницей его души... Правда, ценой собственной жизни.

Есть значительные расхождения с Пушкиным у Толстого в истолковании Командора и самого Дон Жуана. Командор у Пушкина самодостаточен – он воплощает идею возмездия – даже не за посмертную измену Донны Анны [Багно, 2014, с. 95], а за невероятный цинизм Дон Гуана, посмевшего пригласить его встать на часах при любовном свидании с его вдовой. Еще А. Ахматова подчеркивала две вещи: что Командор – не отец (как во всех предыдущих литературных истолкованиях испанской легенды), а муж Донны Анны [Ахматова, 1990, т. 2, с. 116]. Толстой же придерживается канонической версии: Командор – отец Донны Анны.

² Анна Ахматова тонко разделяет отношение героя к Донне Анне и «авторский голос». Она пишет: «Для Дон Гуана – Дона Анна – ангел и спасение, для Пушкина – это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа» [Ахматова, 1990, т. 2, с. 127–128].

Что же касается образа главного героя, то здесь есть любопытное схождение, отличающее интерпретации обоих поэтов от трактовки западноевропейских предшественников: и Дон Гуан Пушкина, и Дон Жуан Толстого – поэты. В отношении героя «Каменного гостя» на это первой обратила внимание Анна Ахматова [Ахматова, 1990, т. 2, с. 114]. Но поэтическим даром наделен и толстовский Дон Жуан: вспомним его знаменитую серенаду «Гаснут дальней Альпухарры...» [Дон Жуан..., 2000, с. 83–84].

Но есть и отличия: Дон Гуан – поэт *par excellence*, он, в отличие от героя Толстого, не столь озабочен онтологическими или теологическими проблемами. Его донжуанство – неотъемлемая черта поэтического дара: чтобы вдохновляться, нужно влюбляться, новая влюбленность рождает вдохновение. В нем нет никакого экзистенциального разочарования, хотя есть элегическая память о прошлых увлечениях... Иначе говоря, Пушкин в образе Дон Гуана раскрывает связь любовного влечения и лирического творчества, отражая в какой-то мере собственный психологический опыт.

Выскажем предположение, что А. К. Толстой усваивает пушкинский опыт, усложняя вслед за Пушкиным характер героя-протагониста, усиливая ту фаустовскую ноту, которая у Пушкина уже намечалась в образе Дон Гуана (см.: [Багно, 2014, с. 95]). Но вместе с тем Толстой скрыто полемизирует с Пушкиным, углубляя образ Донны Анны и, возможно, договаривая то, что у Пушкина дано только в зародыше... Мы имеем в виду последнюю реплику Дон Гуана «Я гибну – конечно – о Донна Анна!» [Пушкин, 1978, с. 350], в которой угадывается подлинное чувство...

Названные выше интертекстуальные отсылки оказываются актуальными именно потому, что Дон Жуан у А. К. Толстого показан в эволюции – на разных духовных стадиях. Кстати, последняя стадия эволюции толстовского Дон Жуана – в первом (журнальном) варианте драматической поэмы (см.: [Миф..., 2000, с. 274–278]) – переключается с финалом новеллы «Души чистилища» Проспера Мериме, когда Дон Жуан уходит в монахи (ср.: [Миф..., 2000, с. 274–278])³.

1.4. «Дон Жуан» А. К. Толстого как перекресток старой и новой литературной мифологии

Парефразируя О. Мандельштама, можно сказать, что указанные интертекстуальные коды Толстого представляют собой своего рода «клавишную прогулку по кругозору» европейской и русской культуры Нового времени. Интертекстуальные принципы писателя, реализованные в рассматриваемой драматической поэме, представляют собой игру на читательских ассоциациях, та или иная конфигурация которых приводила к консонансному звучанию его «образов-клавиш». И не важно, осознавал ли Толстой все эти смысловые параллели, или они подсудно присутствовали в его художественном подсознании. Важнее другое: все

³ В позднем варианте, подготовленном для отдельного издания (1867), Толстой снял «Эпилог» (сцены в монастыре), возможно, чтобы избежать прямых переключений с Мериме. Пьеса заканчивается бунтом Дон Жуана против Неба (ср.: «Клянусь молитву, рай, блаженство, душу – / И как в безверье я не покорялся, / Так, верящий, теперь не покорюсь» [Дон Жуан..., 2000, с. 133]) и его смертью от прикосновения Статуи.

они вписываются в единую архетипическую парадигму, в единый мотивно-семантический кластер.

Процесс смыслообразования, таким образом, происходит у Толстого не путем привнесения в драму значений извне или произвольных аналогий, а путем имитации принципов симфонического мышления, в котором происходит отождествление (разумеется, неполное) разных рецептивных источников и сведение их к общему архетипическому знаменателю. Важно заметить, что, комментируя свою драму, Толстой делает акцент не на синтагме *автор – произведение* («готовой вещи», константной в своем значении), а на парадигме *произведение – читательское восприятие*, учитывая читательские ассоциативные ходы в осмыслении поэмы. Не случайно, в письме к Б. М. Маркевичу А. К. Толстой пишет: «Каждый, впрочем, понимает “Дон Жуана” на свой лад» [Толстой, 1964, с. 133]. Таким образом, автор создает текст, который в нашу компьютерную эпоху назвали бы гипертекстом.

В идейно-философском и сюжетно-образном плане «Дон Жуан» А. К. Толстого – это своего рода средостение между мировой классикой, русской романтической традицией и модернизмом.

Далее мы рассмотрим трансформацию сюжета «Дон Жуана» А. К. Толстого в творчестве поэтов и драматургов русского модернизма. Мы полагаем, что Серебряный век, помимо западноевропейской традиции истолкования этого вечного сюжета, унаследовал и толстовскую концепцию Дон Жуана как философско-романтического *архетипа* искателя идеала, переосмыслив ее в духе новых эстетических устремлений. Речь, разумеется, не идет о том, что поэты Серебряного века подражали Толстому. Но он в своем осмыслении мифа о Дон Жуане открыл сразу несколько интерпретационных порталов, так что авторы, следовавшие за ним, так или иначе попадали в один из этих порталов.

II. «Дон Жуан» в модернистской поэтике Серебряного века

Дон Жуан в художественной идеологии русских модернистов – это философ, размышляющий о власти сторонних, демонических сил над человеком, об имморализме, о границах познания и дерзновения о любви как магии и игре, о разрушительной силе Эроса и о неотвратимости возмездия за грехи и злодеяния.

Все эти смысловые проекции так или иначе содержались в драматической поэме Алексея Константиновича Толстого. Однако мотивы и образы драмы Толстого подвергаются сложной интертекстуальной обработке: возникают сюжетные реминисценции финальной сцены, переосмысливаются сюжетные функции персонажей (особенно Донны Анны) и акцентируются новые идеи – имморализм, духовный вампиризм, демонизм, мистика любовного влечения и т. д.

II.1. Валерий Брюсов:

Дон Жуан – «пью жизни, как вампир...»

Валерий Брюсов одним из первых модернистов обратился к образу Дон Жуана, подчеркнув его демонически-имморалистическую природу. В сонете «Дон Жуан» (1900) герой выступает своего рода «духовным вампиром», жадно впитывающим жизненную энергию любимых женщин ради постижения новых тайн. Брюсовский Дон Жуан цинично сознается: «Да! я гублю! пью жизни, как вам-

пир! / Но каждая душа – то новый мир...» [Брюсов, 1973, с. 158]. Эта провокационная метафора стала ключом к сюжетной функции Дон Жуана у Брюсова: герой-иммориалист превратился в воплощение эстетики «страстного познания» за пределами добра и зла. Его донжуанство – не просто чувственная похоть, а средство проникнуть в «безвестную тайну» каждой человеческой души [Брюсов, 1973, с. 158]. Таким образом, Брюсов трансформирует классический сюжет, придав ему черты декадентского архетипа «проклятого героя» (ср. образ вампира), не знающего раскаяния. Толстовский Дон Жуан – трагически ищущий идеала – у Брюсова еще не получил религиозно-философского измерения, но мотив «пустых стремлений» и экзистенциального пресыщения любовью уже намечен.

Сюжетная реминисценция легенды (финальная кара) у Брюсова намеренно отсутствует: его Дон Жуан *не* показан в момент возмездия, напротив – сонет фиксирует психологический момент самооправдания героя, осознания им своей демонической власти над душами. Тем самым Брюсов задает тон модернистскому осмыслению Дон Жуана как аморального «сверхчеловека» ницшеанского типа.

II.2. Константин Бальмонт: антиномичность образа и поиски идеала

Константин Бальмонт развил тему Дон Жуана в цикле сонетов «Дон Жуан» (1897) и в эссе «Тип Дон-Жуана в мировой литературе» (1904), где стремился осмыслить *архетип* героя в свете романтической философии. В бальмонтовском цикле Дон Жуан предстает внутренне противоречивым, *антиномичным* героем, сочетающим стремление к высшей красоте с демонической жадью разрушения. Поэтическое слово фиксирует сложную трансформацию сюжета: герой оказывается и мучителем, и страдальцем. Так, в финале цикла Бальмонт пишет о Дон Жуане: «Любовь и смерть, блаженство и печаль / Во мне живут красивым сочетаньем... Я весь – огонь, и холод, и обман, / Я – радугой пронизанный туман» [Миф..., 2000, с. 514]. Эти строки прямо указывают на двойственную природу героя, который соединяет взаимоисключающие начала. Антиномичность образа проявляется и в мотивах цикла: Бальмонт изображает Дон Жуана разочарованным идеалистом, мстящим миру за несбыточность мечты. Его Дон Жуан по функции сюжета близок к герою Толстого: это «искатель идеала», отчаявшийся найти небесную любовь на земле. Бальмонт следует толстовскому и гофмановскому мотиву «дьявольских сил» вокруг Дон Жуана: герой словно хранится самим Адом для особого наказания.

В эссе (1904) Бальмонт отмечает, что Дон Жуан – «тип человека, который всю свою жизнь построил на чувстве любви и трагически оттенил это вечное чувство жестокой насмешкой и собственной гибелью» [Дон Жуан..., 2000, с. 513]. Однако в собственной поэзии поэт уходит от финальной гибели, оставляя героя «неуязвимым» (как заявляет Дон Жуан в одном из сонетов, «Забыл, что Дон Жуан неуязвим!.. / Быть может, самым Адом я храним...» [Миф..., 2000, с. 513]). Здесь, как и у Брюсова, тоже нет мотива возмездия, что знаменательно: модернисты зачастую снимают категорический финал легенды, смещая акцент на «вечное стремление» Дон Жуана и его внутренний конфликт.

II.3. Эхо Толстого в «Шагах Командора» А. Блока

Александр Блок в стихотворении «Шаги Командора» (1912) создал поэтический парафраз финальной сцены классического сюжета – с явлением статуи Командора – но *воспринял ее через толстовскую оптику*. Блоковский Дон Жуан показан *после совершенных злодеяний*, в час неминуемого возмездия, причем лейтмотивом становится призрачное присутствие Донны Анны. Стихотворение представляет собой монолог-видение: Дон Жуан в пустой спальне слышит в предрассветной тишине шаги каменного гостя и зовет погибшую возлюбленную. У Блока Донна Анна уже мертва (как у А. К. Толстого в момент прозрения Дон Жуана) и выступает в роли «Девы Света», ангела-хранителя. Лирический герой вопрошает: «Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, <...> / Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?» [Блок, 1960, с. 80]. Эти строки отсылают к финалу толстовской драмы, где Дон Жуан постигает величие жертвы Донны Анны. Блок проводит прямую сюжетную реминисценцию: его герой исполнен тоски и отчаяния, «страх познавший Дон-Жуан» [Там же] находится на грани бытия и небытия. В финале слышны шаги Командора и роковой вопрос: «Ты звал меня на ужин. Я пришел. А ты готов?..» [Там же, с. 81], – но ответом становится мертвая тишина.

Важнейшая интертекстуальная деталь – образ Донны Анны как сияющего духа (Блок называет ее «Девой Света»: «Дева Света! Где ты, донна Анна?» [Там же]) – восходит к произведению Толстого, где душа Донны Анны спасает героя.

Сюжетная функция Донны Анны у Блока трансформирована: из пассивной жертвы (как в опере Моцарта и у предшественников, включая Пушкина) она превращается в духовный идеал, недостижимый в земной жизни. По сути, Блок соглашается с Толстым в том, что истинное наказание Дон Жуана – не столько адский огонь, сколько невозможность вернуть утраченный идеал любви. Его стихотворение – скорее *психологический эпизод* легенды: герой переживает *безысходное одиночество*, и Командор здесь – лишь олицетворение внутреннего голоса возмездия. Так, Блок вписал толстовскую трактовку донжуановского мифа в символистскую поэтику: мистическая сцена расплаты превратилась у него в экспрессию экзистенциального ужаса и тоски по утраченной *Донне Света*.

II.4. Николай Гумилев: дерзновение и путь к кресту

Обращение Николая Гумилева к донжуановской теме отмечено переключкой с Толстым, особенно в осмыслении дерзания и последующего духовного прозрения героя. Гумилев посвятил Дон Жуану и сонет (1910), и экспериментальную пьесу «Дон Жуан в Египте» (1912) – своеобразный постскрипtum легенды. В сонете «Дон Жуан» поэт сначала рисует своего героя как отважного странника и покорителя женщин («Моя мечта надменна и проста: / Схватить весло, поставить ногу в стремя, / И обмануть медлительное время, / Всегда лобзая новые уста...» [Гумилев, 1988, с. 143]), но затем внезапно вводит религиозный мотив покаяния. Дон Жуан Гумилева мечтает о старости, когда можно будет принять бремя креста: «А в старости принять завет Христа... / И взять на грудь спасающее бремя / Тяжелого железного креста!» [Там же]. Тем самым Гумилевский герой, подобно толстовскому, в глубине души стремится к искуплению грехов. Здесь явно ощущается интертекстуальная связь с финалом драмы Толстого, где прозре-

ние достигается через жертву и религиозный катарсис. Более того, в заключительных строках сонета Гумилев отмечает трагическую неполноту жизни Дон Жуана: тот «не имел от женщины детей / И никогда не звал мужчину братом» [Гумилев, 1988, с. 143], т. е. остался без любви и дружбы. Это признание экзистенциальной опустошенности роднит Гумилевского Дон Жуана с героем Толстого, «разуверившимся в идеале». Что касается пьесы «Дон Жуан в Египте», то она представляет пародийно-гротескную фантазию: Дон Жуан чудесно избегает кары и переносится в современность, где продолжает приключения.

Однако и в этой игре присутствует диалог с Толстым. Дон Жуан Гумилева дерзок и ироничен, но лишен сатанинской серьезности – над ним тяготеет скорее судьба романтического авантюриста. Он не получает *традиционного возмездия*: финал пьесы оставляет героя без наказания, в слегка абсурдной ситуации, что можно понимать как намеренную деконструкцию сюжета. Однако сюжетная функция Дон Жуана как «искусителя судьбы» сохраняется – он все так же бросает вызов сверхъестественным силам (в пьесе герой умудряется перехитрить саму смерть, оказавшись невредимым). Гумилев, таким образом, подтверждает мотив дерзновения Дон Жуана, обозначенный Толстым, но снижает его трагизм, совмещая с авантюрной стихией. В целом же Гумилевский Дон Жуан ближе к неоромантической версии Толстого, нежели к циничному обольстителю прошлой традиции.

II.5. Марина Цветаева: магия страсти и голос Донны Анны

Марина Цветаева в цикле стихотворений «Дон Жуан» (1917) взглянула на легенду сквозь призму женского переживания и магического мироощущения. Ее цикл, состоящий из семи стихотворений, написан в разгар революционных потрясений, что придало мотивам особую остроту: Дон Жуан у Цветаевой – символ беспредельной страсти-стихии и вместе с тем объект женского заклęcia. Поэтесса вводит мотив колдовства любви, перекликающийся с толстовской линией о «непреодолимом чаровании» Дон Жуана. В первом стихотворении цикла лирическая героиня как бы накладывает заклęcie на легендарного обольстителя, предупреждая его: «На заре морозной... Ждите, Дон Жуан!» [Миф..., 2000, с. 550].

Однако кульминацией цикла становится дерзкий пересмотр главного мифа: Цветаева заявляет, что легендарной спасительницы на самом деле не было. В одном из стихотворений звучит откровение: «Не было у Дон Жуана – Донны Анны!» [Там же, с. 552]. Эта неожиданная строка – ключ к цветаевской интерпретации. По сути, Марина Цветаева полемизирует со своим предшественником Толстым: в ее трансформации сюжета Дон Жуан лишается возможности спасения через женскую жертву. Донна Анна у Цветаевой – лишь легенда, «сказка», выдуманная людьми о «прекрасном, несчастном Дон Жуане» [Там же]. Героиня-рассказчица цикла ставит под сомнение саму идею «*чистой любви*», способной искупить грехи Дон Жуана. Вместо этого на первый план выходит всепоглощающая магия страсти. В цикле присутствуют и явные интертекстуальные переклички с Толстым: например, образ странного белого посоха в тумане, с которым лирическая героиня сталкивается в полночь, вызывает ассоциацию с появлением Статуи-Командора. Но у Цветаевой этот мистический встречный – не мститель, а лишь вестник истины: он сообщает, что Дон Жуан не нашел своей Донны Анны.

Сюжетная функция Донны Анны тем самым обнулена – она больше не спасительница, а мираж. Цветаева, конечно, знала толстовскую драму и, возможно, намеренно «расколдовала» ее финал. Ее Дон Жуан обречен бродить по миру без тени Донны Анны, без надежды на искупление любовью – в этом проявилась трагическая интуиция поэта, переживавшего крушение прежних идеалов в эпоху катаклизмов. Тем не менее, сам цикл Цветаевой полон восхищения перед «*демонской игрой любви*»: образ Дон Жуана окружен у нее романтической аурой колдовства, ночных видений, музыкальных переключек. Таким образом, Цветаева продолжила линию Толстого на «мистификацию» сюжета, но сделала шаг дальше, радикально пересмотрев архетипический мотив спасительной женской жертвы.

II.6. Борис Зайцев: «Дон Жуан» – мистическая драма искупления

Борис Зайцев также обратился к теме Дон Жуана, создав драму «Дон Жуан» (написана в 1919 г., опубликована в 1922–1924 гг.). Зайцев – единственный из рассматриваемых авторов, кто, подобно А. К. Толстому, дал развернутую драматическую версию сюжета. Его пьеса выдержана в духе религиозно-символической драмы и непосредственно резонирует с толстовским финалом.

Действие у Зайцева начинается через два года после побега Дон Жуана: герой возвращается к могиле умершей Донны Анны, переживая глубокий духовный перелом. Лепорелло ворчит у ограды кладбища, не понимая причуд барина: «Вдруг, через два года, надо ее навестить... то есть могилу – какой-то монашенки. Все одни фокусы. Впрочем, мы вообще ведь... что называется, маги и чародеи» [Миф..., 2000, с. 557]. Уже из этой реплики слуги видно: Зайцев вводит мотив мистики, «магии и чар», что отсылает к Толстому (вспомним конфликт Дон Жуана с потусторонними силами).

Сам Дон Жуан у Зайцева явно находится под влиянием незримого присутствия Донны Анны. Его первый монолог на могиле фактически продолжает толстовскую кульминацию: «Прежде я тебя не чувствовал. Но теперь нередко ты со мной... Я тебя не вижу, но ты близко» [Там же]. Здесь Дон Жуан признает, что душа Донны Анны стала его неотступной спутницей – прямая сюжетная реминисценция концовки драмы Толстого, где дух Анны спасает героя от отчаяния. Далее Зайцев следует основной идее Толстого: *донжуанство как искупление идеалом*.

Его Дон Жуан – уже не циничный соблазнитель, а раскаивающийся грешник, измученный внутренней пустотой. Он осознает, что все прежние победы – прах: «Нашу светлость осудил король, порицает церковь... Мы кочуем... Скоро станем бродягами», – горько говорит герой своему слуге [Там же, с. 558].

В пьесе звучат мотивы из повести Проспера Мериме «Души чистилища» (Дон Жуан в финале становится монахом) – к ним, как мы отмечали выше, Толстой тоже обращался в первом варианте пьесы. У Зайцева Дон Жуан действительно стремится к монашескому покою: его влечет идея искупления через молитву. В кульминации пьесы статуя Командора все же является (следуя канону), но Зайцев обыгрывает эту сцену скорее символично: Командор благословляет покаяние Дон Жуана вместо того, чтобы утащить его в ад.

Финал драмы – прощение героя и его уход в обитель (прямая отсылка к легенде о Дон Жуане де Маранье, приведенной Бальмонтом в пересказе новеллы «Ду-

ши Чистилища» П. Мериме. Таким образом, Зайцев максимально приблизил сюжет к толстовскому замыслу: сюжетная функция Командора смещена от карающей к направляющей, а Донна Анна окончательно выступает *спасительницей души* Дон Жуана. Драматург Зайцев современники восприняли как религиозно-мистическую: в ней, как верно отмечают Н. И. Соболев и А. В. Храмы, явственно звучит тема «искупления любовью, поиска духовной цельности» [Соболев, Храмы, 2015, с. 531]. Интертекстуально Зайцев опирается не только на Толстого, но и на Пушкина (переключки с «Каменным гостем» очевидны). Однако в **архетипическом** плане его Дон Жуан ближе всего к толстовскому: оба – «гностики, ищущие истину и разочарованные в псевдолюбви». Значение драмы Зайцева в контексте Серебряного века в том, что она завершает линию *серьезного, неиронического* осмысления мифа, начатую Толстым: Дон Жуан остается «*лишним человеком*» романтической эпохи, жаждущим недостижимого Абсолюта.

II.7. Петр Потемкин: Дон Жуан и Донна Смерть – пародийный диалог с традицией

Петр Потемкин (1886–1926), известный поэт и драматург круга журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», вступил в диалог с толстовским Дон Жуаном через гротеск. Он начал с написанного еще до революции стихотворного наброска «Дон-Жуан. Комедия (Отрывок)» [Театральные миниатюры..., 2020, с. 509–520], который был опубликован лишь в 1951 г. в Аргентине [Там же, с. 801], а в 1924 г. (уже в эмиграции) Потемкин в соавторстве с С. Л. Поляковым-Литовцевым создал полноценную пьесу «Дон-Жуан – супруг Смерти» [Там же, с. 465–508], поставленную в Риме [Там же, с. 800–801]. В этой комедии-сказке Потемкин остроумно извратил финал легенды: вместо того чтобы погибнуть от кары Небес, Дон Жуан... женится на самой Смерти. Такая трансформация сюжета прямо заявлена в названии и переключается с идеями, наметившимися ранее у Б. Зайцева (у последнего тоже один из персонажей – Смерть). Интертекстуальный диалог с Толстым прослеживается в ключевых сценах пьесы. Появляется женский персонаж – Донна Смерть, величественная и роковая дама, которая приходит за душой Дон Жуана. В авторских ремарках о ней говорится: «...величественно выплывает из комнаты» [Там же, с. 493], «Величественна, строга, прекрасна и страшна». Она описана как «величественная фигура» с «властным, холодным голосом» [Там же, с. 508]. Дон Жуан поначалу принимает ее за... Донну Анну, и влюбляется в нее. В таком сюжетном повороте можно усмотреть намек на толстовскую идею Дон Жуана как искателя запредельной идеальной любви, хотя, конечно, Потемкин здесь обыгрывает и культивирование русским модернизмом смерти и любовной страсти как неких взаимосвязанных субстратов. Когда герой видит величие Смерти, схожее с ликом Донны Анны, в нем вспыхивает роковое чувство – любовь к самой Смерти. Он понимает, что воплотить эту любовь можно лишь ценой гибели, и в этом пункте пародийная пьеса неожиданно приобретает философские коннотации. Потемкин, однако, не развивает дальше серьезную коллизию: превалируют буффонада и сатира на современность.

Тем не менее, «Дон-Жуан – супруг Смерти» интересен именно как пародийный диалог с Толстым. Писатель словно говорит: вот к чему могла бы привести «неоплатоническая» концепция Дон Жуана – к союзу Эроса и Танатоса. Сняв табу с финального возмездия, Потемкин подчеркивает имморализм модернистской

эпохи: Дон Жуан у него, по сути, не несет наказания, а становится трикстером, обманувшим и дьявола, и смерть.

II.8. Даниил Хармс: Дон Жуан без возмездия – сатанинская фантасмагория

Совершенно иную перспективу предлагает Даниил Хармс, обратившийся к донжуановскому мифу на излете Серебряного века. В 1932 г. Хармс пишет абсурдистскую драму «Дон Жуан» (не окончена [Хармс, 1997, с. 319–322, 425]), которая стала, по сути, контрверзой толстовской драме [Сухотин, 1999] и вообще классическому взгляду на сюжет. Хармс деконструирует легенду, вводя элементы гротеска, парадокса и философской игры. Уже Пролог его пьесы населяют аллегорические фигуры (Духи, Облака, Цветы, Журавли и т. д.), а в самом его конце появляется персонаж по имени Сатана [Хармс, 1997, с. 322]. Сатана командует началом истории: «Вселенная стой!» [Там же] – провозглашает он, останавливая время и давая тем самым начало действию «Части I». Таким образом, автор сразу заявляет о сатанинской доминанте: судьбой Дон Жуана отныне верховодит не Бог (как в каноне), а дьявол. В числе действующих лиц у Хармса весь трибунал инквизиции, призванный судить Дон Жуана, однако тон пьесы иронично-фарсовый. Инквизитор на сцене Хармса скорее карикатурен; между ним и Фискалом разворачивается нелепый диалог о каких-то списках и бабочках [Там же] вместо решающего суда над грешником.

Сам Дон Жуан появляется далеко не сразу, причем в окружении огромного множества персонажей – от Лепорелло до «пролетающих жуков». Такая «театрализация абсурда» размывает привычный сюжетный стержень. Главным новшеством Хармса становится полное отсутствие моральной санкции. Возмездие не наступает вовсе. Хотя в списке персонажей значатся и Командор, и Статуя [Там же, с. 319], их роль «обнуляется» в водовороте бессмысленных событий. По свидетельству исследователей, пьеса обрывается прежде, чем Дон Жуан понес наказание, – видимо, автор и не планировал воспроизводить финал легенды. Такая сюжетная трансформация логична в контексте поэтики Хармса: он деконструирует миф, избавляя его от *серьезного* элемента (возмездия) и оставляя только абсурдную игру форм. При этом в интертекстуальном плане Хармс как бы полемизирует с Толстым: если у Толстого Дон Жуан – «избранник Бога и добыча Сатаны», разрываемый между Небом и адом, то у Хармса небесные силы изгнаны со сцены, их место окончательно занимает фарсовый Сатана.

Можно сказать, что Хармс довел до предела модернистскую тенденцию к имморализму: сюжетная функция Командора (карата) устранена, и Дон Жуан остается безнаказанным. Его дальнейшая судьба неважна – миф растворен в абсурдной бесконечности. Это был прощальный жест авангарда Серебряного века: *деструкция* канона как такового. Хармс, конечно, опирался почти на весь предшествующий ряд персонажей, заданный Толстым, но итогом стало полное обрушение традиционного нарратива. Тем не менее, даже в этой деконструкции угадывается тень Толстого: ведь само обилие мистических символов и фигура Сатаны отсылают к романтической метафизике, чьим носителем в русской драме был именно А. К. Толстой.

**П. 9. «Поэма без героя» Анны Ахматовой:
«донжуановский комплекс» Серебряного века
и трагедия исторического возмездия**

Анна Ахматова напрямую не пересказывала сюжет Дон Жуана, однако в ее поздней модернистской поэме «Поэма без героя» (1940–1965) раздается целый хор аллюзий на донжуановский миф. Эта поэма-триптих, посвященная памяти Серебряного века, насыщена скрытыми цитатами и масками персонажей прошлого. В знаменитом маскараде «теней из тринадцатого года», описанном у Ахматовой, среди гостей появляются вечные образы мировой культуры: «Этот Фаустом, тот Дон Жуаном, / Дапертутто, Иоканааном...» [Ахматова, 1990, т. 1, с. 323]. Как видно, Дон Жуан назван Ахматовой прямо – автор подчеркивает его узнаваемость. За маской Дон Жуана проступают одновременно и Моцарт с да Понте (Ахматова в эпиграфе цитирует на итальянском либретто моцартовской оперы, указывая на источник: «Don Giovanni» [Там же, с. 322]).

В поэме есть целый ряд интертекстов: фигуры Командора и Донны Анны являются не напрямую, но через цепочку намеков. Так, финал «Поэмы без героя» («Эпилог») перекликается с темой прихода «каменного гостя»: героиня ощущает присутствие рокового Гостя на своем «балу воспоминаний».

Кроме того, по Ахматовой (как и по А. К. Толстому), Дон Жуан – поэт: таков он, по убеждению поэтессы, и в маленькой трагедии Пушкина [Там же, т. 2, с. 322], таков он и в ее поэме. Ведь, в сущности, герой ахматовской поэмы – поэт Серебряного века. И одна из его ипостасей явно спроецирована на донжуановский архетип. Так, обращают на себя внимание строки о «новогодних сорванцах» – героях петербургской декадентской элиты, иронически названных именами героев, которым был, по мнению Ахматовой, присущ донжуановский комплекс (Фауст, Дон Жуан, «северный Глан», «убийца Дориан»). Примечательно, что эти герои-маски показаны в сюжетной ситуации соблазнения как некоего привычного любовного ритуала. Ср.: «И все шепчут своим дианам / Твердо выученный урок...») [Там же, т. 1, с. 323]. Причем в имени соблазняемых угадывается фоновое семантическое эхо имени Донны Анны.

Знаменательно, что в *Главе второй* «Девятьсот тринадцатого года» (*Части первой* поэмы) возникает образ Поэта, построенный на портретных ассоциациях с Блоком (ср.: «Плоть, почти что ставшая духом, / И античный локон за ухом» [Там же, с. 330]) и реминисценциях из его «Шагов Командора» (ср.: «С мертвым сердцем и мертвым взором / Он ли встретился с Командором» [Там же]).

Почему донжуановская модель поведения современного поэта ассоциируется у Ахматовой с Блоком? Думается, потому что именно Блок в «Шагах Командора» ярко воплотил идею возмездия – не за сластолюбие, не за вероломство и лицемерие Дон Жуана (как это было у западных предшественников), а за измену идеалу, кажущемуся ему недостижимым. Отсюда омертвление души героя... Но ведь именно эти мотивы воплотил до Ахматовой и Блока Толстой в своей драматической поэме...

Примечательно, что в прозаической ремарке к *Главе второй* появляется «портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим – Донна Анна (из «Шагов Командора»)» [Там же, с. 328]. Этот двоящийся образ соотносится с женской ипостасью Дон Жуана («путаницей», «Козлоногой», демонической Коломбиной Серебряного века), и с героиней стихотворения Блока. Очевидно, что с по-

следней ипостасью – Донной Анной как *Девой Света* Ахматова (как «автор» и «героиня – участница событий») ассоциирует и себя, в том числе и по совпадению имен. В лирико-философском плане ее роль аналогична роли Донны Анны в драме А. К. Толстого: она, как и толстовская героиня, понимает смысл происходящего, любовь открывает ей внутреннее зрение, и она готова восстановить истину даже путем собственной гибели.

Наконец, Ахматова вплетает в ткань поэмы упоминания об Э. Т. А. Гофмане и Проспере Мериме [Ахматова, 1990, т. 1, с. 323, 325, 341], чьи версии донжуановского мифа также перекликаются с замыслом Толстого.

Таким образом, «Поэма без героя» стала своеобразным *палимпсестом* Серебряного века, где сквозь аллюзии на Моцарта, Гофмана, Пушкина, Блока проступают и смысловые коннотации толстовского Дон Жуана. Ахматова кристаллизует важную для всех предшественников тему – *тему возмездия* [Там же, т. 2, с. 114]. В «Поэме без героя» эта мировая тема становится смысловым и композиционным стержнем.

Тень *возмездия* (прихода *Командора*) как бы витает над карнавальной, фривольной, «пряной» атмосферой предвоенного Петербурга, воплощенной в Части первой поэмы («Девятьсот тринадцатый год»). Ср.: «Бледен лоб и глаза открыты... / Значит хрупки могильные плиты, / Значит мягче воска гранит... <...> Что ты манишь меня рукою?!» или: «До смешного близка развязка...» [Там же, т. 1, с. 327, 329].

Но само *возмездие* в художественной логике поэмы настигает ахматовское поколение в настоящем. Оно отражено во второй («Решке») и третьей («Эпилоге») частях поэмы – в трагических видениях войны, блокадного и лагерного быта. Ср.: «А за проволокой колючей / В самом сердце тайги дремучей / Я не знаю, который год, / Ставший горстью лагерной пыли, / Ставший сказкой из страшной были, / Мой двойник на допрос идет» [Там же, с. 342].

В своей поэме как в гипертексте [Кихней, 2024] Ахматова отразила трагическую иронию века: Дон Жуан стал лишь одной из множества масок культуры, а его судьба – предостережением. Тем не менее, сама парадигма сюжета, включающая грех, страсть и возмездие, вошла в структуру поэмы как скрытый каркас, и тем подтверждается – пусть и «по умолчанию» – магистральное влияние толстовского замысла.

Заключение

Рассмотренный материал позволяет сделать вывод, что Алексей Константинович Толстой наметил основные пути развития донжуановского сюжета в русской модернистской литературе. Своей драмой он придал мифу о Дон Жуане *неоромантическую* и *неоплатоническую парадигму*, объединив мотивы Любви-Идеала, демонической игры сил, духовного прозрения и неизбежного возмездия. Поэты и драматурги Серебряного века не столько подражали Толстому, сколько *шли по дорогам, открытым им*.

Валерий Брюсов развил мотив имморализма и «*духовного вампиризма*» Дон Жуана, заострив его архетипическую демоничность.

Константин Бальмонт усмотрел в образе антиномию света и тьмы, обратив Дон Жуана в разочарованного искателя идеала, чья душа разрывается между стремлением к небесной красоте и «*пленающим развратом*».

Александр Блок, идя вслед за Толстым, сделал центром сюжета Донну Анну как «*Деву Света*», чье призрачное присутствие оттенило трагедию героя на пороге гибели.

Николай Гумилев увидел в Дон Жуане дерзновенного путника, которого ждет *крест покаяния*, тем самым введя акмеистически ясную ноту религиозного искупления, отозвавшуюся на толстовский финал.

Марина Цветаева перевернула мотив Донны Анны, объявив, что ее Дон Жуан обречен блуждать в магическом лабиринте страсти без надежды на спасение, под черкнув тем самым модернистскую утрату идеала.

Петр Потемкин остроумно сочетал толстовскую мистику с пародией – его Дон Жуан вступил в союз со Смертью, символически обнажив идею «*союза Эроса и Танатоса*» и в то же время отринув моральный финал.

Борис Зайцев, напротив, развил толстовскую идею до полного религиозного катарсиса: его драма стала эхом толстовской поэмы, подтверждая жизненность «*сюжетной функции искупления любовью*».

Даниил Хармс деконструировал миф, устранив Возмездие и превратив Дон Жуана в фигуру абсурда, но и он отталкивался от парадигмы, заданной Толстым (через мотивы сатанизма и игрового мироустройства). Наконец, Анна Ахматова вплела образы Дон Жуана, Командора и связанную с ними историософски осмысленную идею греха и возмездия в интертекстуальную ткань своей «Поэмы без героя», тем самым признав за мифом особое место в культурной памяти.

Итак, А. К. Толстой сыграл ключевую роль в формировании сюжетной парадигмы модернизма, связанной с мифом о Дон Жуане. Его интерпретация – глубоко синтетическая, соединившая европейские романтические мотивы с русской духовной традицией, – стала отправной точкой, от которой отталкивались авторы Серебряного века. В их произведениях прослеживается своеобразное «развертывание» толстовских идей: от серьезного философского осмысления (Зайцев, Блок, Гумилев) до ироничной деконструкции (Потемкин, Хармс), от воспевания демонической свободы (Брюсов, ранний Бальмонт) до утверждения трагического идеала любви (поздний Бальмонт, отчасти Ахматова). Каждый из них привносил новое звучание, однако *архетипический сюжет* Дон Жуана, очищенный и углубленный Толстым, оставался сквозной канвой. Тем самым *донжуановский миф* доказал свою универсальность, а интертекстуальная стратегия Толстого – свое влияние на поколения вперед. Серебряный век, с его тягой к «*вечным образам*» и сюжетам, принял толстовского Дон Жуана как одну из ключевых фигур – и превратил его историю в многоголосый хор, в котором слышны и музыка Моцарта, и шепот символистских духов, и шаги Командора, и голос Донны Анны.

Список литературы

Ахматова А. Соч.: В 2 т. / Сост. М. М. Кралина. М.: Правда; Огонек, 1990. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 432 с.

Багно В. Е. «Каменный гость» Пушкина как перекресток древнейших легенд и мифов // Багно В. Е. Миф – образ – мотив (Русская литература в контексте мировой). СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. С. 93–99.

- Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. Т. 3: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. 715 с.
- Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. 672 с.
- Гёте И. В. Избранные произведения: В 2 т. М.: Правда, 1985. Т. 2. С. 125–628.
- Гофман Э. Т. А. Дон Жуан // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 82–93.
- Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. 632 с.
- Дон Жуан русский: Антология / Сост., предисл. и примеч. А. В. Парина. М.: Аграф, 2000. 572 с. (Библиотека мировой литературы)
- Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Языки русской культуры, 1999. 391 с.
- Кихней Л. Г. «Поэма без Героя» Анны Ахматовой: к механизмам создания гипертекста // Русская литература. 2024. № 3. С. 174–190.
- Климова С. Б. Байрон, Пушкин и русские дон жуаны. Жанровая судьба вечного образа // Вопросы литературы. 2013. № 1. С. 388–418.
- Миф о Дон Жуане. Новеллы, стихи, пьесы / Сост. Вс. Багно. СПб.: Terra Fantastica; Corvus, 2000. 619 с. (Библиотека мировой литературы)
- Михиенко С. А. Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX–XX веков: Дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2001. 182 с.
- Пушкин А. С. Каменный гость // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / Подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. Л.: Наука, 1978. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 316–350.
- Соболев Н. И., Храмых А. В. Пьесы Б. К. Зайцева в русской драматургии начала XX века // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13 (1). С. 527–536.
- Сухотин М. Два Дон Жуана // Русский журнал. 1999. 3 авг. URL: https://www.russ.ru/krug/19990803_s.html (дата обращения 04.08.2025).
- Тверитинова Т. И. Интертекстуальность в драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» // Текст. Язык. Человек: Сб. науч. тр.: В 2 ч. Мозырь: МГПУ им. И. П. Шамякина, 2017. Ч. 1. С. 196–200.
- Театральные миниатюры Серебряного века / Сост., подгот. текста, вступ. ст., биогр. очерки и примеч. Н. Букс. М.: ОГИ, 2020. 816 с.
- Толстой А. К. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1986. 335 с.
- Толстой А. К. Письмо Б. М. Маркевичу // Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 4. С. 130–135.
- Федоров А. В. Философская проблематика драматической поэмы А. К. Толстого «Дон Жуан» // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании: Сб. ст. / [Отв. ред. И. Д. Михайлова]. М.: МГПУ, 2005. Вып. 4. С. 131–134.
- Федоров А. В. Идеал как искушение (Драма А. К. Толстого «Дон Жуан») // Літературознавчі обрії: праці молодих учених. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2006. Вып. 10. С. 39–41.
- Федоров А. В. Алексей Константинович Толстой и русская литература его времени. М.: Русское слово, 2017. 752 с.
- Хармс Д. Дон Жуан // Хармс Д. И. Полн. собр. соч.: [В 4 т.] / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. Т. 1: Стихотворения. С. 319–322.

References

- Akhmatova A. Sochineniya [Works]. In 2 vols. Comp. by M. M. Kralina. Moscow, Pravda, Ogonek Publ., 1990, vol. 1, 448 p.; vol. 2, 432 p. (in Russ.)
- Bagno V. E. “Kamennyi gost” Pushkina kak perekrestok drevneishikh legend i mifov [Pushkin’s “Stone Guest” as a Crossroads of Ancient Legends and Myths]. In: Bagno V. E. Mif – obraz – motiv (Russkaya literatura v kontekste mirovoi) [Myth – Image – Motif (Russian Literature in the Context of the World)]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom, Vita Nova Publ., 2014, pp. 93–99. (in Russ.)
- Bagno Vs. (comp.). Mif o Don Zhuane. Novelly, stikhi, p’esy [The Myth of Don Juan. Novellas, Poems, Plays]. St. Petersburg, Terra Fantastica, Corvus Publ., 2000, 619 p. (in Russ.)
- Blok A. Sobr. soch. [Collected Works]. In 8 vols. Moscow, Leningrad, GIKhL Publ., 1960, vol. 3, 715 p. (in Russ.)
- Bryusov V. Sobr. soch. [Collected Works]. In 8 vols. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1973, vol. 3, 672 p. (in Russ.)
- Buks N. (comp.). Teatral’nye miniatyury Serebryanogo veka [Theatre Miniatures of the Silver Age]. Moscow, OGI, 2020, 816 p. (in Russ.)
- Don Zhuan russkii: Antologiya [Russian Don Juan, Anthology]. Comp., intr., commnt. by A. V. Parin. Moscow, Agraf Publ., 2000, 572 p. (in Russ.)
- Fedorov A. V. Aleksey Konstantinovich Tolstoy i russkaya literatura ego vremeni [Aleksey Konstantinovich Tolstoy and Russian Literature of His Time]. Moscow, Russkoe slovo Publ., 2017, 752 p. (in Russ.)
- Fedorov A. V. Filosofskaya problematika dramaticheskoi poemy A. K. Tolstogo “Don Zhuan” [The philosophical issues in A. K. Tolstoy’s dramatic poem “Don Juan”]. In: Mikhailova I. D. (ed.). Filologicheskie traditsii v sovremennom literaturnom i lingvisticheskom obrazovanii [Philological Traditions in Modern Literary and Linguistic Education]. Moscow, MSPI Press, 2005, iss. 4, pp. 131–134. (in Russ.)
- Fedorov A. V. Ideal kak iskushenie (Drama A. K. Tolstogo “Don Zhuan”) [The Ideal as a Temptation (A. K. Tolstoy’s Drama “Don Juan”)]. In: Literaturonnavchi obrri, praci molodih uchenih [Literary studies, works of young scientists]. Kiev, Institut literaturi im. T. G. Shevchenka NAN Ukraini Publ., 2006, iss. 10, pp. 39–41. (in Russ.)
- Goethe I. V. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. In 2 vols. Moscow, Pravda Publ., 1985, vol. 2, pp. 125–628. (in Russ.)
- Gumilev N. Stikhotvoreniya i poemy [Poems]. Leningrad, Sovetskii pisatel’ Publ., 1988, 632 p. (in Russ.)
- Harms D. Don Zhuan [Don Juan]. In: Harms D. I. Poln. sobr. soch. [Complete Works]. In 4 vols. Intr., prep., comment. by V. N. Sazhin. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1997, vol. 1, pp. 319–322. (in Russ.)
- Hoffman E. T. A. Don Zhuan [Don Juan]. In: Hoffman E. T. A. Sobr. soch. [Collected Works]. In 6 vols. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1991, vol. 1, pp. 82–93. (in Russ.)
- Kikhney L. G. “Poema bez Geroya” Anny Akhmatovoi: k mekhanizmam sozdaniya giperteksta. *Russkaya literatura* [Russian Literature], 2024, no. 3, pp. 174–190. (in Russ.)
- Klimova S. B. Bairon, Pushkin i russkie don zhuany. Zhanrovaya sud’ba vechnogo obraza [Byron, Pushkin, and Russian Don Juan. The Genre Fate of an Eternal Image]. *Voprosy literatury* [Literature Questions], 2013, no. 1, pp. 388–418. (in Russ.)

Mikhienko S. A. Evolyutsiya obraza Don Zhuana v russkoi literature XIX–XX vekov [Evolution of the Image of Don Juan in Russian Literature of the 19th – 20th Centuries]. Cand. Philol. Sci. Diss. Pyatigorsk, 2001, 182 p. (in Russ.)

Pushkin A. S. Kamennyi gost' [The Stone Guest]. In: Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. [Complete Works]. In 10 vols. Prep. and comment. by B. V. Tomashevsky. Leningrad, Nauka, 1978, vol. 5, pp. 316–350. (in Russ.)

Sobolev N. I., Khramykh A. V. P'esy B. K. Zaitseva v russkoi dramaturgii nachala XX veka [B. K. Zaitsev's Plays in Russian Drama of the Early 20th Century]. *Problemy istoricheskoi poetiki* [Problems of historical poetics], 2015, no. 13 (1), pp. 527–536. (in Russ.)

Sukhotin M. Dva Don Zhuana [The Two Don Juans]. *Russkii zhurnal* [Russian Journal], 1999, August 3. (in Russ.) URL: https://www.russ.ru/krug/19990803_s.html (accessed: 04.08.2025).

Tolstoy A. K. O literature i iskusstve [On Literature and Arts]. Moscow, Sovremennik Publ., 1986, 335 p. (in Russ.)

Tolstoy A. K. Pis'mo B. M. Markevichu [Letter to B. M. Markevich]. In: Tolstoy A. K. Sobr. soch. [Collected works]. In 4 vols. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1964, vol. 4, pp. 130–135. (in Russ.)

Tveritinova T. I. Intertekstual'nost' v dramaticheskoi poeme A. K. Tolstogo "Don Zhuan" [Intertextuality in A. K. Tolstoy's Dramatic Poem "Don Juan"]. In: *Tekst. Yazyk. Chelovek* [Text. Language. Man]. Collection of scientific papers. In 2 parts. Mozyr, ShamyakinMSPU Publ., 2017, part 1, pp. 196–200. (in Russ.)

Zholkovsky A. K. Mikhail Zoshchenko: poetika nedoveriya [Mikhail Zoshchenko: the poetics of mistrust]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1999, 391 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Любовь Геннадьевна Кихней, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории журналистики и литературы факультета журналистики Московского университета имени А. С. Грибоедова (Москва, Россия)

Information about the Author

Lyubov G. Kikhney, Doctor of Sciences (Philology), Professor, Head of the Department of Journalism History and Literature at the Faculty of Journalism, Moscow University named after A. S. Griboyedov (Moscow, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 15.08.2025;
одобрена после рецензирования 07.09.2025; принята к публикации 07.09.2025
The article was submitted on 15.08.2025;
approved after reviewing on 07.09.2025; accepted for publication on 07.09.2025*