

Я.В. Погребная

доктор филологических наук,

профессор кафедры литературы и методики её преподавания

Ставропольского государственного педагогического института

maknab@bk.ru

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ДОН ЖУАНА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ И ОБУЧАЮЩЕЙ «ИСТОРИИ» АЛЕССАНДРО БАРИККО «ДОН ЖУАН»

В статье анализируется новая интерпретация образа Дон Жуана, предпринятая в 2010 году, в рамках обучающего культурологического проекта "Save the story", А Барикко. Новое прочтение образа Дон Жуана, созданное А. Барикко, анализируется в статье в контексте истории «вечного образа» в искусстве и литературе, в аспекте типологии образа и основных путей его интерпретации. Автор статьи подчеркивает, что Барикко предлагает собственную оригинальную версию образа, полемически противопоставленную большинству интерпретаций Дон-Жуана в искусстве XX века, которые релевантны в отношении морали. В статье делается вывод о художественном своеобразии произведения А. Барикко, построенного как сумма интерпретаций, в котором синтезируются художественное, исследовательское и обучающее начала.

The article analyzes a new interpretation of Don Juan, undertaken in 2010, within the frame work of the educational cultural project "Save the story", A Barikko. A new reading of the image of Don Juan, created by A. Barikko, is analyzed in the article in the context of the history of the interpretations of Don Juan in art and literature, in terms of the typology and the main ways of its interpretation of Don Juan. The author of the article emphasizes that Barikko offers his own original version of the image polemically opposed to the majority of interpretations of Don Juan in the art of the twentieth century, which are relevant to morality. The article concludes the artistic originality of the work of A. Barikko, built as a sum of interpretations, in which artistic, research and teaching begin to be synthesized.

Ключевые слова: интерпретация, Дон-Жуан, легенда, классицизм, Просвещение, романтизм, модернизм

Keywords: interpretation, Don Juan, legend, classicism, Enlightenment, romanticism, modernism

Образ Дон Жуана принадлежит к числу так называемых «вечных образов», наряду с Тристаном и Изольдой, Фаустом, Гамлетом, Дон Кихотом, Кармен. Образ Дон Жуана, наряду с образами Тристана и Изольды, Фауста, Гамлета, перед тем как быть зафиксированным в литературе в комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (между 1627-1629), существовал как образ фольклорный в легенде о Дон Хуане и Каменном госте и в романсе «Дон Хуан», о юноше, осквернившем прах. Литературная история Дон Жуана насчитывает таким образом четыре столетия и нашла отражение более, чем в шестистах интерпретациях, причем, уже в XVIII веке образ Дон Жуана интерпретируется в опере (В.А. Моцарт пишет оперу на либретто Лоренцо да Понте «Наказанный распутник, или Дон Джованни» (1787), хотя ей предшествовала имевшая меньший резонанс опера А. Мелани «Наказанный развратник» (1669) и ряд других итальянских опер), а в XX веке появляются кинематографические версии: первый фильм о Дон Жуане был снят в Мексике С. Тоскано, фильм назывался «Дон Хуан» (1898) и обращался к судьбе одного из исторических прототипов Дон Жуана – Дона Хуана Тенорио, из последующих далее кинематографических интерпретаций наиболее интересен фильм И. Бергмана «Око дьявола» (1960), а последняя интерпретация образа в кинематографе была предпринята в 2003 году во Франции и представляет собой экранизацию драмы Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость». В начале XX века образ Дон Жуана как психотип, предлагающий определенный способ бытия и отношения к жизни,

© Погребная Я.В., 2018

вызывает интерес у философов прежде всего протоэкзистенциалистской и экзистенциалистской ориентации и интерпретируется как онтологический феномен в философском дневнике С. Кьеркегора «Дневник соблазителя» (1843) и в «Мифе о Сизифе» (1943) А. Камю. Наиболее полно собрание интерпретаций образа Дон Жуана в художественной литературе представлено в антологии «Миф о Дон Жуане», составленной В. Багно [Миф о Дон Жуане, 2000]. Новые версии образа Дон Жуана появляются в мировой литературе на рубеже XX-XXI веков в пьесах португальского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе 1998 года Ж. Сарاماго и произведении А. Барикко «Дон Жуан», которое автор идентифицирует как пересказ и историю.

Литературные интерпретации легенды о Дон-Жуане образуют парадигматическое единство, пронизывающее массив мировой культуры по вертикали. Внутри «дон-жуановской парадигмы» складываются определенные традиции интерпретации образа и соответствующие им закономерности воспроизведения сюжетных эпизодов легенды как исходного материала, прототекста. Таким образом, сложились два способа воплощения исходных сюжетных эпизодов легенды о Дон-Жуане в последующих литературных интерпретациях, которые можно признать основными:

1. Полностью восстанавливается персонажный состав легенды, связи между персонажами тщательно разрабатываются, поступки аналитически мотивируются их характером или предшествующим поведением (комедия Т. де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (между 1627-1629), драма Ж.-Б. Мольера «Дон-Жуан, или Каменный гость» (1665), либретто Л. да Понте к опере Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787), написанная под впечатлением оперы Моцарта, новелла Э.-Т.-А. Гофмана «Дон Жуан (1814), в которой дано романтическое «прочтение» персонажей, драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан» (1860), показ персонажей как портретов, взятых вне сюжета, в стихотворении Ш. Бодлера «Дон Жуан в аду» (1846), написанном под впечатлением картины Э. Делакруа «Ладья Дон Жуана» (1825)).

2. Сюжет легенды подвергается полной или частичной редукции:

а) традиционные персонажи легенды заменяются новыми, хотя расстановка действующих лиц при этом остается прежней, неизменным остается и сам протагонист Дон Жуан (поэма Д.Г. Байрона «Дон Жуан» (1823), драма Х.-Д. фон Граббе «Дон Жуан и Фауст» (1828), поэма А. де Мюссе «Намуна» (песнь вторая, 1832), новелла П. Мериме «Души чистилища» (1834), драма А.Н. Маслова (А.Н.Бежецкого) «Севильский оболститель» (1896), драматическая трилогия С. Рафаловича «Отвергнутый Дон-Жуан» (1907), апокриф К. Чапека «Исповедь дон Хуана» (1938));

б) воспроизводится только финал легенды с действующими в нем персонажами (статуя Командора, донна Анна, Дон Жуан). Действие разворачивается уже после убийства Командора на поединке, предшествующие события восстанавливаются внетекстуально через легенду и более подробные литературные версии: трагедия А.С. Пушкина «Каменный гость» (1830), баллада А.Блока «Шаги Командора» (1912);

в) сведение традиционного легендарного сюжета к одному имени Дон Жуана (сонетный цикл К. Бальмонта «Дон Жуан» (1895), сонет «Дон Жуан» В. Брюсова (1900), сонет «Дон Жуан» Н. Гумилева (1910), стихотворный цикл М. Цветаевой «Дон Жуан» (1917), ответ З. Гиппиус Г. Адамовичу «Ответ Дон-Жуана» (1926), упоминания в стихотворении А. Ахматовой «Новоселье» (1943) и в «Поэме без героя» (1965)).

Легенда о Дон Жуане, выступающая как прототекст для литературных интерпретаций образа протагониста, в соответствии с жанровым каноном легенды имела внеэстетическую, «прикладную» цель – установку на поучение, на извлечение морали. На эту же особенность указывал в уже упомянутых «Эстетических фрагментах» Г.Г. Шпет: «... такие, например, сюжеты, как Дон-Жуан, Прометей, Фауст, не вызывают, по крайней мере, на первом плане, интереса эстетического» [Шпет, 1989, с. 45]. Так, в первых литературных версиях сюжета о Дон Жуане на первый план выдвигалась этическая, а не эстетическая оценка образа.

Этическая оценка образа требовала соотнесенности с конкретными аксиологическими

Я.В. Погребная *Особенности интерпретации образа Дон Жуан в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»*

ориентирами автора в соответствии с контекстом исторической эпохи и ментальностью определенного сословия. Субъективная индивидуальность Дон Жуана из легенды приобретала объективно историческую, социальную мотивированность только в контексте взаимоотношений героя со средой и эпохой. Авторы, идущие этим путем, воспроизводят персонажный состав легенды, придавая героям статус социально-исторически обусловленных характеров или заменяя традиционных персонажей новыми – героями-современниками.

Образ служит выразителем нравов высшей аристократии в ренессансной комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1627-29), которая критикуется в комедии с позиций христианства и католицизма, а в драме Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) герой, выражающий нравы феодальной верхушки, осуждается с позиции высоконравственного буржуа. Таким же образом интерпретируется образ Дон Жуана в комедии Карло Гольдони «Дон Джованни Тенорио, или Распутник» (вариант перевода «Дон Джованни, или Наказание Распутника», 1730). В цепочке подобных интерпретаций Дон Жуан передается как эмблема определенного типа поведения (высшей знати в конкретный исторический период). В комедии Тирсо де Молина Дон Жуан – плод эпохи, переходной от Средневековья к Ренессансу, в драме Мольера Дон Жуан – дитя эпохи, переходной от феодализма к капитализму, когда праздность и нравственная растленность аристократии воспринимались с позиций третьего сословия как отрицательные бытовые явления. Дон Жуан становился героем переходной эпохи закономерно: когда ломалась прежняя нравственная система, и только вырабатывалась новая, требовались образцы добродетели и порока, и соответственно требовалась переоценка «вечных» образов.

Придавая герою черты конкретного социального типа, обусловленного исторически, художники вновь вычитывали сюжет из имени Дон Жуана, а само имя концептуально интерпретировали как эмблему конкретного сословия в конкретную историческую эпоху. Образ Дон Жуана перед тем, как стать конкретным социально-историческим типом, продуктом определенной социальной среды в определенную эпоху, приобретал статус эмблемы, персонификации в одном герое пороков целого сословия в определенную историческую эпоху. Эта схема наполнялась конкретно-историческим, объективным содержанием через взаимоотношения с другими героями, представителями разных сословий (крестьянами, буржуа, монахами), живущими в тех исторических обстоятельствах.

Но и либретто Лоренцо да Понте к опере Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787) воспроизводит неизменных участников легендарного сюжета. Тем же путем идет А.К. Толстой в драматической поэме «Дон Жуан» (1860). В новелле «Дон Жуан» (1812), написанной по мотивам оперы Моцарта, Э.Т.А. Гофман пересказывает либретто оперы в своей интерпретации. Концепция этих художников состоит в стремлении реабилитировать Дон Жуана, изобразив его как романтика, который ищет на земле идеал высшей любви и красоты. Этот Дон Жуан – тип романтический, он возвышается над толпой, противопоставлен ей. С тем, чтобы воссоздать традиционную романтическую антиномию художник – филистер, писатели, предлагающие реабилитировать Дон Жуана, воспроизводят персонажный состав легенды. Романтическому Дон Жуану необходим контраст с миром глупцов и бюргеров, герой противопоставляется его традиционному окружению. Это же окружение как галерею портретов воспроизводит Ш. Бодлер в стихотворении «Дон Жуан в аду» (1846).

Путь имени Дон Жуана к типу включает, таким образом, ступень персонификации: для комедии Ренессанса и драмы Просвещения герой воплощает растленные нравы высшей аристократии, для романтических произведений – тоску по недостижимому идеалу. Собственно просветительское осуждение и романтическая реабилитация обозначили два основных направления интерпретаций образа Дон Жуана: постромантические интерпретации образа, включающие и модернизм XX века и посмодернизм рубежа XX-XXI вв., парадоксальные прочтения образа, предлагаемые А. Камю («Миф о Сизифе. Эссе об абсурде», 1943) или К. Чапеком («Исповедь Дона Жуана», 1938) или же в лирических версиях русских поэтов «серебряного века» стали возможны, благодаря романтическому

переосмыслению просветительского нравственного канона с позиций романтического индивидуализма и эстетизма. Поднимая в «Эстетических фрагментах» вопрос о возможности эстетического отношения к смыслу, а точнее – присутствия эстетической атмосферы в самом акте понимания сюжета, Г.Г. Шпет делает интересное наблюдение: «Хотя каждый сюжет может быть сформулирован в виде общего положения, сентенции, афоризма, поговорки, однако, эта общность не есть общность понятия, а общность типическая, не определяемая, а характеризующаяся. Вследствие этого всякое ударное воплощение сюжета индивидуализируется и крепко связывается с каким-либо собственным именем. Получается возможность легко и кратко обозначить сюжет одним всего именем «Дон-Жуан», «Чайльд Гарольд», «Дафнис и Хлоя», «Манон Леско» и т.п.» [Шпет, 1989, с. 456-457]. Именно таким образом традиционный сюжет индивидуализируется и обозначается собственным именем – Дон Жуан, способном снова развернуться в сюжет, конденсирующем его в себе. Имя героя, в первую очередь, сворачивает воедино цепь эпизодов, связанных с двумя центральными эпизодами сюжета: «соблазнение» и «кощунство и наказание». В.Е. Багно так характеризует генезис легенды о Дон Жуане: «Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп или каменное изваяние, и преданий о севильском обольстителе. Эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для формирования мифа...» [Багно, 2000, с. 6]. Мифологему – имя героя – дает постепенное сведение сюжета легенды о Дон Жуане к одному персонажу – Дон Жуану. Мифологема обращена одновременно к своим генетическим истокам (мифу и ритуалу) и к будущим литературным обработкам – интерпретациям легенды о Дон Жуане в полном или редуцированном виде в зависимости от концепции автора.

Слово в мифе К. Леви-Стросс обозначает как «мифему», то есть «слово слов». Исследователь убежден в том, что у архаических народов были мифы, состоящие из одного единственного слова-мифемы, концентрирующей в себе весь смысл мифа. «...мифемы возникают в результате комбинирования бинарных и тринарных оппозиций», – развивает свою мысль исследователь, – «...» мифемы – это слова слов, одновременно функционирующие в двух планах – и в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть лишь из соединения этих элементов» [Леви-Стросс, 2001, с. 427]. В истории изучения мифа таким же статусом «наделяет имя (причем, не только собственное, а вообще название предмета) В.Ф. Миллер, считая, что первоначально сами названия вещей заключали в себе их «историю, которая и являлась мифом» [Погребная, 2013, с. 152], а позже истинный смысл названий был забыт, и тогда возникли мифологические новеллы этимологического и этиологического характера. Так, имя Дон Жуана сохраняет свое прямое значение, называя героя (это значение можно отождествить с лексическим), и приобретает вторичный, мифологический смысл, конденсируя в себе весь сюжет как традиционный сюжет легенды, так и «сюжет» последующих интерпретаций «вечного образа» в истории культуры. Этот смысл можно отождествить со значением мифемы как компонента метаязыка. Таким образом, «материальная история образа внешнего мира или человека (героя-персонажа) дополняется его художественной историей» [Погребная, 2013, с. 151].

В зависимости от концепции автора имя Дон Жуана, идентифицирующее героя, выявляет ту или иную грань смысла, тот или иной аспект значения. В итоговой для русской философии начала века работе «Философия имени» А.Ф. Лосев в главе «Пять форм эйдетической предметности имени: схема, топос, эйдос, в узком смысле, символ и миф» дает парадигму выявления смысла имени, разные формы его проявленности «или что то же, разную степень затемненности бытия» [Лосев, 2009, с. 92]. Различные концептуальные формы бытия имени Дон Жуан можно расценить как разные его смысловые грани.

Формы литературного бытия Дон Жуана, возникшие в соответствии с концепцией автора, соответствуют различным смысловым аспектам образа, идентифицируемого через имя. Сворачивание, сжатие сюжета в имя – мифологему (мифему) – Дон Жуан, сообщает ему схематичность темы, потенциальную морфологичность типа, богатство единичной индивидуальности, противоречивость и многосмысленность символа или полноту архетипа.

Я.В. Погребная *Особенности интерпретации образа Дон Жуан в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»*

Называние героя Дон Жуаном не только включает новую версию образа в парадигму уже существующих в мировой культуре интерпретаций образа, включая испанскую легенду о Доне Хуане, сложившуюся в XIV веке и прикрепленную к конкретному историческому лицу (а точнее, двум лицам – Дону Хуану де Тенорио и Дону Мигелю де Манара – по-разному завершившим жизненный путь: один умер, как нераскаявшийся грешник, другой раскаялся и замаливал грехи в основанном им же странноприимном доме), а также ранний испанский романс о юноше, осквернившем прах, выступающий генетическим источником легенды. Таким образом, каждая новая интерпретация содержит интертекстуальный отсыл к предшествующим, обретая смысловую многозначность.

В начале XXI века, причем, не только в контексте постмодернизма, концепция мимесиса приобретает очевидную двойственность: искусство не только отражает действительность, но и отражает собственно искусство, актуализированное не только в синхроническом, но и диахроническом аспектах. Интертекстуальность перерастает статус художественного приема, становясь неотъемлемым смысловым компонентом нового художественного произведения. Эти обстоятельства приводят к актуализации «вечных образов», в том числе и образа Дон Жуана, интертекстуальных по своей природе, наделенных памятью многочисленных художественных контекстов, в которых они ранее функционировали. Одна из последних интерпретаций образа Дон Жуана вполне закономерно осуществлена современным итальянским писателем А. Барикко в 2010 (русский перевод – 2013) в рамках художественно-просветительского проекта “Save the Story”.

Творческая и одновременно просветительская инициатива Алессандро Барикко (р. 1958) – основанный в 2012 году проект в “Save the Story” (дословный перевод «Спаси историю», но нам, скорее, будет понятен такой: «Спаси книгу») преследует цель популяризации классики, побуждения молодежи к чтению, сам проект выступает продолжением концепции преподавания речемыслительных дисциплин в основанной писателем в 1994 году Школе Холдена (школа названа по имени персонажа знаменитого романа Дж. Селинджера (1919-2010) «Над пропастью во ржи» (1951), в которой герой-рассказчик предлагает оригинальные интерпретации произведений Ч. Диккенса, Э. Диккинсон, Э. Хемингуэя, Ф.С. Фицджеральда и даже библейских персонажей). Началом проекта стал пересказ «Илиады» Гомера, осуществленный Барикко в 2004 году по принципу модернистского переключения точек зрения: каждая песнь в его пересказе передается от лица того или иного персонажа – участника битвы за святой Илион. Разумеется, точка зрения Агамемнона не может совпадать с точкой зрения Ахиллеса или Одиссея, таким образом, «Илиада» в пересказе Барикко становится полифоническим романом, открытой трибуной, дающей каждому из героев колоссального эпоса возможность высказать свои суждения о вождях и героях, о подвигах и бессмертной славе, о войне и мире, о жизни и смерти. Книга Барикко, несмотря на экстравагантную форму, вызвала у читателей большой интерес. Многие признавались в том, что если бы не пересказ Барикко, они едва ли бы открыли для себя настоящего Гомера, что книга Барикко побудила их к чтению первоисточника. А Барикко пришел к выводу, что его замысловатый пересказ достиг цели – его современники стали читать Гомера, и выступил инициатором проекта создания современных пересказов классических произведений.

Идею Барикко подхватили перуанский писатель, лауреат Нобелевской премии 2010 года Марио Варгас Льюса (р.1936), итальянский писатель, философ, критик и литературовед знаменитый Умберто Эко (1932-2016), английский писатель и поэт Питер Акройд (р.1949), и отечественный писатель и общественный деятель Дмитрий Быков (р.1965). В 2012 году Дмитрий Быков адаптировал для детей дошкольного возраста роман Джека Лондона (1876-1916) «Белый клык» (1906). Умберто Эко в 2013 году пересказал классический итальянский роман Алессандро Мандзони (1785-1873) «Обрученные» – первый итальянский исторический роман, изданный впервые в 1822 году; в том же году итальянский писатель-сатирик Стефано Бенни (р. 1947) представил пересказ в форме романа романтической пьесы Эдмона Ростана (1868-1918) «Сирано де Бержерак» (1897). В 2015 году Питер Акройд предложил читателю роман «Король Артур и рыцари круглого стола» – несколько

сокращенную и динамизированную версию знаменитого рыцарского романа – компендия всех артуровских легенд – романа Томаса Мэлори (1405-1471) «Смерть Артура» (первое посмертное издание 1485 г.).

Интерпретация образа Дон Жуана в версии А. Барикко подчеркнута ориентирована не на первоисточники, к которым генетически всходят все версии образа – романс и ассимилировавшую его легенду, а на литературные обработки фольклорного материала. В дополнении «От издателя», которым завершается интерпретация А. Барикко, автор предлагает литературный гид по художественным интерпретациям образа Дон Жуана, вспоминая и легенду о Доне Хуане – придворном кастильского короля Педро Жестокого (годы правления:1350-1369), комедию Тирсо де Молина, и комедии Карло Гольдони и Жана Батиста Мольера, и оперу Вольфганга Амадея Моцарта, и «Дневник оболыстителя» (1843) датского философа Сьерена Кьеркегора (1813-1855) и фильм Роже Валима с участием Бриджит Бардо – «Дон Жуан в юбке», 1973). Барикко вспоминает, что во время представления пьесы Гольдони разворачиваемый Лепорелло донжуановский список соблазненных женщин был такой длины, что тот накрывал зрителей. Барикко приглашает читателей к диалогу, называя самые известные и оригинальные версии образа Дон Жуана, и предполагает, что новые читательские интерпретации последует за его «Дон Жуаном», который пробудит в читателях вдохновение и побудит их к созданию новых интерпретаций «вечного образа». «Надеемся, что и этот «Дон Жуан», которого вы держите в руках, будет далеко не последним», – так завершает свою книгу Алессандро Барикко [Барикко, 2013, с. 100].

В своем пересказе, предназначенном для читателей-подростков, прекрасно проиллюстрированном современным итальянским художником Алессандро Маира Накаротом, Алессандро Барикко суммирует самые известные версии легенды о Дон Жуане, предлагая своеобразный путеводитель по парадигме интерпретаций вечного образа в мировой литературе. Барикко отказывается от безоговорочного осуждения героя, принятого в литературе классицизма и Просвещения, отказывается и от принципа романтической реабилитации героя, введенного в мировую литературу Гофманом, который, по-своему интерпретировав оперу Моцарта-Да Понте, увидел в Дон Жуане романтического героя, ищущего на земле, в течение земной жизни недостижимый небесный идеал, и, конечно, обреченного на вечные разочарования, поскольку идеал пребывает в мире мечты и не может быть достигнут на земле. Барикко показывает героя-философа, который любит идею женщины, женщину вообще, причем, «так, что не способен век любить одну из них» [Барикко, 2013, с. 29]. Герой Барикко влюблен в женственность, которая присуща в разных формах каждой женщине, он влюблен во всех женщин сразу. Таким образом, Барикко сообщает объекту поисков героя статус абстракции, идеи, тем самым, подчеркивая, стремление обладать идеей во множестве ее материальных воплощений, конкретных персонификаций в образах конкретных женщин, никогда не может достичь полноты и исчерпанности. Лепорелло, разворачивая перед Донной Эльвирой список своего хозяина, цитирует арию Лепорелло из оперы Моцарта, называя число тысяча и три. При этом список будет пополняться, пока Дон Жуан жив. Герой Барикко лишен романтической тоски по недостижимому идеалу, ему неведомо разочарование, стремление обладать женственностью как таковой во множестве ее разнообразных проявлений – это способ его экзистенции, это онтология Дон Жуана, прочитанная в самом пересказе вне морали.

Барикко сохраняет в своем пересказе традиционных участников донжуановского сюжета: это прекрасная Донна Анна, ее суровый отец Командор, оскорбленный жених Дон Оттавио, веселый слуга Дон Жуана – Лепорелло, это безнадежно влюбленная в Дон Жуана Эльвира, неотвязно преследующая его, впрочем, Дон Жуана преследуют и братья Донны Эльвиры, и жених Донны Анны, и разбойники, и полиция. И в донжуановском списке в пересказе Барикко, о котором поет в знаменитой арии Лепорелло в опере Моцарта, есть и чужие невесты, и жены, и знатные сеньоры и простые служанки. И все же Дон Жуан Барикко совсем особенный, он не похож ни на одного из

Я.В. Погребная *Особенности интерпретации образа Дон Жуан в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»*

своих предшественников. И если сюжет «Дон Жуана» Барикко сопоставим с драмой Мольера или оперой Моцарта, то главный герой в этой короткой истории из девяти частей другой. У Дон Жуана, по версии Барикко, есть один самый существенный и важный дар, сообщающий ему неотразимость. Его Дон Жуан – не поэт, «импровизатор любовной песни», как герой Пушкина, не романтический искатель, как у Гофмана или А.К. Толстого, не хладнокровный безбожник, как в новелле П. Мериме. Своим рационализмом и логичностью он чем-то напоминает Дон Жуана Мольера, который на вопрос Лепорелло о том, верит ли он в Бога и Провиденье, отвечает: «Я верю, друг мой Лепорелло, что дважды два четыре, а дважды четыре восемь» [Мольер, 1999, с. 85]. Но Дон Жуан Барикко не обличает общественное лицемерие, нарядившись в монашескую сутану и прикинувшись праведником, как герой Мольера. Самый главный его талант – это уйти неожиданно, внезапно раствориться в пространстве, без объяснений и обещаний. «Это у него получалось отменно – уходить. Тут ему равных не было», – пишет Барикко о своем герое [Барикко, 2013, с. 26]. И оказывается, что именно это приводит женщин, которые хотят строить и развивать отношения, которые всегда смотрят в будущее, в недоумение, именно это их настолько поражает и удивляет, что заставляет искать с Дон Жуаном новых встреч, требовать объяснений. Дон Жуана и плененные им сеньоры и сеньорины, служанки и пастушки, крестьянки и графини, всего две тысячи и шесть десятков с половиной, как сообщает список дотошного Лепорелло, живут в разных временных измерениях. Дон Жуан живет только настоящим моментом, по версии Барикко, он даже свою смерть откладывает всего на сутки, когда приглашает братьев оставленной им Доны Эльвиры, полицию, донна Оттавио – обманутого жениха Донны Анны, который должен бы отомстить за смерть будущего тестя – Командора, но слишком труслив и нерешителен, для того, чтобы это сделать, и даже статую Командора к себе во дворец одновременно, чтобы испытать судьбу, проверить так ли неизбежна его смерть, если все вокруг ее желают. А вот плененные Дон Жуаном дамы живут в прошлом, вспоминая те дни, когда непостоянный возлюбленный был с ними, или в будущем, надеясь завтра его вернуть и привязать к себе навсегда. С женщинами Дон Жуан может встретиться в пространстве, но не во времени. Но вот с мигмом смерти может. Приглашенная им статуя Командора приходит в назначенный час и своим каменным пожатием увлекает героя, никогда не знавшего страха и не испытывавшего его даже в миг встречи с призраком убитого им Командора, в миг, когда он посмотрел в глаза собственной смерти, в саму преисподнюю. Дон Жуан, впрочем, однажды признался Лепорелло, что боится только одного – скуки.

После смерти Дон Жуана скука воцарилась в мире. Так утверждает Барикко в эпилоге к своей истории: Донна Анна, обманом соблазненная Дон Жуаном, который пришел к ней в маске, выдав себя за ее жениха (с этого начинается история), так и не стала женой Оттавио. Она бесконечно откладывала свадьбу, и дон Оттавио прождал всю жизнь, впрочем, он не страдал, потому что умел только это – ждать. Лепорелло попытался найти себе нового хозяина, но не сумел: со всеми ему было скучно. Тогда он удалился в деревню и стал бесконечно перечитывать список женщин, сраженных обаянием Дон Жуана, произнося их имена, «как названия дальних стран, в которых хочется побывать», но без Дон Жуана Лепорелло сделался домоседом.

Барикко показал героя имморального, лишённого рефлексии, героя, живущего только настоящим моментом. При этом, витализм Дон Жуана в самом пересказе А. Барикко представлен без моральной оценки его действий. Моральные сентенции автор вынес за скобки своей интерпретации в «Эпилог». Мораль в истории Барикко особая: писатель посвящает свою версию истории о великом соблазнителе сыну Самуэлю, и последние слова в повести звучат, как вопросы, обращенные к читателю и дающие ответ на вопрос, почему уже шесть столетий в мире, в жизни, в искусстве и в литературе не угасает интерес к образу Дон Жуана: «Наверное, потому что в похождениях Дон Жуана кроется дорогой нашему сердцу вопрос, о котором мы не хотим забывать. А вопрос такой: виноваты ли мы в том, что наши желания причиняют боль другим людям? Или наши желания всегда безобидны, и мы вправе их исполнить? Вопрос непростой. Можно прожить всю жизнь и напрасно искать на него ответ» [Барикко, 2013, с. 94].

Пересказ наиболее известных интерпретаций образа Дон Жуана, основанный на воссоздании их полного персонажного состава, предпринятый А. Барикко, основан на максимальном лишении героя каких-либо индивидуализирующих образ черт. Дон Жуан Барикко это и не характер, поскольку он лишен всякой социальной детерминированности. Барикко представляет образ как феноменологически очищенный, как идею самого желания, как и объект поисков самого Дон Жуана – это сама идея женственности. Таким образом, в пересказе Барикко действуют не герои, а абстракции, поэтому и сам Дон Жуан ничего не говорит о себе, его историю пересказывает Лепорелло. Конфликт в пересказе Барикко представлен как общий абстрактный конфликт между желанием человека осуществить свое желание, и теми ограничениями, которые мораль и нравственность ставят на пути осуществления желания.

Барикко максимально обобщил образ Дон Жуана, представив его как человека хотящего, и максимально обобщил образы всех соблазненных Дон Жуаном женщин, сведя все имена и судьбы в бесконечном донжуановском списке к одной идее – Женщине вообще. Но воплощаясь в конкретных образах героинь: Эльвиры, Доны Анны, идея женственности персонифицируется, обретает конкретность, то есть именно то, что новому Дон Жуану не интересно, поэтому диалог для него невозможен, а мораль не существует, и жизнь теряет смысл (Дон Жуан говорит о скуке), когда желания нельзя осуществить. Дон Жуан в интерпретации Барикко – это не человек, которому присуще хоть что-то человеческое, поэтому он и не боится смерти. Мораль в пересказе Барикко гораздо глубже и философичнее, чем просветительское осуждение развратника, ведущего несправедный образ жизни. Барикко показал героя, который аморален потому, что воплощает одно желание обладания, и эта подчиненность жизни желанию лишает героя всего человеческого. Интерпретация Барикко глубоко дидактична, но ее дидактичность реализуется не в прямом осуждении, не в открытом морализаторстве, а в обращенности к подросткам, современной молодежи общества потребления, которое возводит в абсолют желание потреблять, нивелируя моральную сторону такого образа жизни.

Новое прочтение образа Дон Жуана, предпринятое А. Барикко, таким образом, суммирует просветительские, романтические и постромантические интерпретации образа Дон Жуана, с одной стороны, сообщая главному герою статус философской абстракции, с другой, давая даже такому максимально обобщенному и абстрактному прочтению образа собственно этическую оценку, утверждая необходимость моральной оценки героя, отчасти дезавуированной романтиками и их последователями.

История, одновременно выступает и оригинальной версией Дон Жуана и пересказом уже существующих в истории мировой литературы интерпретаций. Поэтому Барикко определяет жанр своего произведения в подзаголовке как пересказ, а в послесловии – как историю. А. Барикко, предлагает не только новую интерпретацию «вечного образа», но новое прочтение актуальных для автора более ранних версий Дон Жуана, приведенных в послесловии под названием «Откуда взялась эта история?» [Барикко, 2013, с. 97-100], в котором упоминаются фольклорные источники образа (история о Доне Луисе, умевшем вызывать дьявола, интермедии в кукольном народном театре), комедии Тирсо де Молина, Карло Гольдони, драма Ж.-Б. Мольера, итальянские оперы, в том числе первая – А. Мелани, опера Моцарта, «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора, пьесы Ж. Сарاماго («Ночь», 1979), а также фильмы, среди которых особо выделен «Дон Жуан в юбке» (1973, реж. Р. Вадим, в главной роли – Бриджит Бардо). А Барикко одновременно создает и новую назидательную новеллу и воспроизводит историю образа, поэтому остроумно выносит название «история» в послесловие. Поскольку новая версия «вечного образа» придерживается варианта полного воссоздания сюжетно-персонажного состава донжуановского мира, то актуальными для Барикко выступают, в первую очередь, комедия Т. де Молина, драма Мольера и опера Моцарта, а также, принимая во внимание этический пафос новой интерпретации, комедия К. Гольдони. Приводя далекие от канвы испанской легенды, версии С. Кьеркегора, Ж. Сарاماго, Р. Вадима, Барикко расширяет культурное поле, в котором следует воспринимать и понимать его версию «вечного

Я.В. Погребная *Особенности интерпретации образа Дон Жуан в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»* образа», указывая на возможность принципиально оригинальных и парадоксальных его прочтений. Создавая свою версию Дон Жуана, Барикко, таким образом, выступает и как исследователь, и комментатор, соединяя в своем прочтении образа его художественную интерпретацию и литературоведческий аналитический комментарий, вынесенный в послесловие. Но собственно исследовательская трактовка образа не теряет актуальности и в художественном поле рассказанной Барикко «истории», поскольку в самой повествовательной канве содержатся конкретные указания на более ранние, преимущественно драматургические интерпретации образа. Актуализируя ренессансные и просветительские версии образа Дон Жуана, в первую очередь, Тирсо де Молина и Мольера, Барикко обосновывает дидактический и воспитательный пафос своей «истории», предназначенной для учащихся-подростков и созданной в рамках культурно-просветительского проекта “Save the Story” для Школы Холдена.

ИСТОЧНИКИ

1. Барикко А. Дон Жуан. – Москва: «Астрель; Corpus», 2013.
2. Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. – Санкт-Петербург: Terra Fantastica, Corvus, 2000.
3. Мольер Ж.Б. Дон Жуан, или Каменный гость // Мольер Ж.-Б. Дон Жуан и другие пьесы. – Москва: Азбука классика, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багно В.Е. Расплата за своеволие или воля к жизни // Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. – Санкт-Петербург: Terra Fantastica, Corvus, 2000. – С. 5-22.
2. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – Москва: «Эксмо-Пресс», 2001.
3. Лосев А.Ф. Философия имени. – Москва: «Академический проект», 2009.
4. Погребная Я.В. О компонентах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (22). Ч. I. С. 150-154.
5. Шпет Г.Г. Сочинения. – Санкт-Петербург: «Правда», 1989.

SOURCES

1. Barikko A. *Don Zhuan* [Don Juan]. Moscow, “Astrel; Corpus”, 2013.
2. *Mif o Don Zhuane* [The myth of Don Juan], Sost. V. Bagno. Saint Petersburg, Terra Fantastica, Corvus, 2000.
3. Moler Zh.B. *Don Zhuan, ili Kamennyj gost'* [Don Juan, or Stone Guest]. In Mol'er Zh.-B. *Don Zhuan i drugie p'esy* [Don Juan and other plays]. Moscow, Azbuka klassika, 1999.

REFERENCES

1. Bagno V.Ye. *Rasplata za svoevolie ili volja k zhizni* [Payment for self-will or will to live]. In *Mif o Don Zhuane* [The myth of Don Juan]. Sost. V. Bagno. Saint Petersburg, Terra Fantastica, Corvus, 2000. Pp. 5-22.
2. Levi-Stross K. *Strukturmaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, “Eksmo-Press”, 2001.
3. Losev A.F. *Filosofiya imeni* [The Philosophy of Name]. Moscow, “Akademicheskij proekt”, 2009.
4. PogrebnaYa Ya.V. *O komponentakh mifopoeticheskogo i nekotorykh printsipakh ikh identifikatsii* [On the components of the mythopoetic and some principles of their identification]. In *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological science. Questions of theory and practice]. Tambov, Gramota, 2013. № 4 (22). Ch. I. Pp. 150-154.
5. Shpet G.G. *Sochineniya* [The works]. Saint Petersburg, “Pravda”, 1989.