

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М. В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Киктёва Ксения Дмитриевна

Миф о Дон Хуане в литературе испанского романтизма

10.01.03 литература народов стран зарубежья

(европейская и американская литература)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель

кандидат филологических наук,

ведущий научный сотрудник

Огнева Елена Владимировна

Москва – 2018

Содержание.

Введение

Глава I. Миф о Дон Хуане: история зарождения, основные компоненты, краткий обзор основных этапов развития.

Глава II. Испанский романтизм. Культурный и исторический контекст.

Глава III. Миф о Дон Хуане в произведениях испанских романтиков.

Заключение

Библиография

Введение.

Миф о Дон Хуане на протяжении многих веков неизменно привлекает внимание писателей и литературоведов. Испанский писатель-постмодернист Гонсало Торренте Бальестер в своем романе «Дон Хуан» писал, что в душе любой женщины имеются зачатки чувств и поступков, которые раскрывает встреча с обольстителем. Так и каждая эпоха, каждое литературное направление открывает в известном образе насмешника и соблазнителя новые черты, привносит в сюжет ранее не поднимавшиеся темы и проблемы. Литература испанского романтизма стала плодотворным периодом в истории трансформаций мифа, позволив проявиться скрытым до тех пор его возможностям и ракурсам. Присущее литературе романтизма восхищение героем-бунтарем, культ личной свободы и романтическая идея недостижимости идеала и гармонии окажут существенное воздействие на фигуру Дон Хуана, придадут новое измерение образу, что мы и постараемся продемонстрировать в данном исследовании.

Объект, предмет, цель и методология исследования

Объектом исследования является миф о Дон Хуане¹; предметом анализа выступают трансформации, претерпеваемые мифом в литературе испанского романтизма (в произведениях четырёх представителей этого литературного направления: романе Телесфоро Труэбы и Косио «Гомес Ариас или мавры Альпухарры» (1828), поэме «Саламанкский студент» Хосе де Эспронседы (1837-1840), религиозно-фантастической драме Хосе Соррильи «Дон Хуан Тенорьо» (1844), новелле «Поцелуй» Густаво Адольфо

¹ В исследовании используется испанский вариант передачи имени.

Беккера (1863). Цель работы, показав зарождение образа Дон Хуана и описав основные вехи его существования с XVII века до 60-х годов XIX века, - определить специфику и новаторство его трактовки испанскими романтиками по сравнению с более ранними интерпретациями мифа, проанализировать влияние западноевропейской литературы на переосмысление мифа в Испании, а также выявить его границы и основные составляющие (что входит в понятие «миф о Дон Хуане?»). Для осуществления данной цели мы проанализируем ряд интерпретаций, сопоставляя их друг с другом и с более ранними обращениями к образу.

В основе методологии диссертации лежат историко-литературный и сравнительно-типологический подходы (мы ориентируемся на труды И.А.Тертерян, Р.Наваса Руиса, В.Льоренса, А.И.Ангуло; последний же метод представлен в исследовании работами В.Е. Багно). Автор также опирается на некоторые положения школы неогерменевтики - в частности, на утверждение, что для понимания смысла текста необходим как внутритекстовый анализ, так и интуитивное постижение авторской интенции, основанное на изучении биографии писателя, литературного и историко-культурного контекстов (эти положения отражены, например, в исследовании Х.Сарандоны, к которому мы обращались при анализе источников драмы Х.Соррильи).

О трактовке понятия «миф» в контексте работы.

Прежде чем обратиться к истории зарождения мифа о насмешнике и соблазнителе, следует определить, каким смыслом в данном исследовании наделяется понятие «миф».

«Миф» является одним из самых широких концептов в литературоведении. Он может пониматься как сюжетная схема из дохристианской традиции (миф о Геракле, миф о Прометее), созданная для осмысления и объяснения действительности или несущая в себе модель правильного (или обратный пример – неправильного и, следовательно,

наказуемого) поведения, как психоаналитический термин (З.Фрейд, К.Г.Юнг), как элемент идеологии, внедряемый в сознание масс и порой являющийся симулякром («Мифологии» Р.Барта), etc.

Понимание мифа, предложенное в данной работе, во многом синонимично понятию «вечный (или мировой) образ», встречающемуся в работах И.М.Нусинова, Л.Е.Пинского. В своей работе «Гамлет: вечный образ и его хронотоп» Луков В.А. так обобщает содержание словосочетания «вечный образ», введенного его предшественниками: «... содержательная емкость, неисчерпаемость смыслов, ... способность преодолевать границы эпох и национальных культур, общепонятность, непреходящая актуальность; поливалентность – повышенная способность соединяться с другими системами образов, не теряя свою идентичность; переводимость на языки других искусств, а также языки философии, науки и.д.; широкая распространенность»². Как видно из вышесказанного, севильский озорник, кочующий из века в век, из произведения в произведение, попадает под это определение. Однако мы выбрали для характеристики этого героя термин «миф», поскольку это понятие шире и позволяет указать на дополнительные смыслы, которые не вмещает в себя концепт «вечный образ».

Наше понимание мифа во многом совпадает с тем, что украинский литературовед А.Е.Нямцу называет традиционной структурой (образом) (опять же – параллель с вечным образом), – то есть психологический тип или поведенческая модель, «отражающая сущностные стороны индивидуального или коллективного бытия»³. Для подобных структур характерен высокий уровень семантической универсализации, эти образы превращаются в читательском сознании в символы, причем со временем содержание объема

² Луков В.А. Гамлет: вечный образ и его хронотоп// Человек./ Ред. Б.Г. Юдин. №3 май-июнь 2007.– С.44.

³ Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература. (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: Рута, 2007. – С.19

персонажа (сюжетной схемы) расширяется и обогащается. Миф о Дон Хуане содержит в себе как образ самого насмешника, так и основные вехи сюжета, с которым он обычно появляется, стандартный набор ассоциаций, которые он порождает.

Миф отражает сложившийся, устойчивый комплекс представлений о мире и нормах существования в нем, обращается к изначально волнующим человека проблемам и вопросам: например, в мифе о Дон Хуане это проблема «грех-наказание». Миф обязан своим появлением определенной культурной среде, в которой этот вопрос стоял остро; он продолжает активно эксплуатироваться и вызывать отклик, пока сохраняются хотя бы остатки интереса к дилемме или описанный в нем тип поведения героев, который может служить как примером, так и антипримером. И.М. Нусинов, рассуждая о вечных образах, высказывал сходную мысль об их жизненном цикле⁴.

Одна из задач мифа – помогать человеку справляться с хаосом жизни, показать нарушение и переживание нарушения гармонии и восстановление ее. Грешник множит хаос, однако в конце истории будет наказан, а прежний порядок восстановлен, так что слушатель/читатель испытывает подобие катарсиса: нарушитель традиций получает кару или же раскаивается, становясь частью нормативной культуры. Наше понимание мифа не синонимично предложенному Е.М.Мелетинским, однако мы полностью согласны с его выводом о сути мифа, изложенном в одной из статей: главной целью мифа является отнюдь не познание, а «поддержание гармонии личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка».⁵

История вопроса.

⁴ Нусинов И.М. Вековые образы. – М.: Художественная литература, 1937. – С.8.

⁵ Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век. // Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Российск.гос.гуманит.ун-т, 1998. – С.419.

Можно выделить несколько направлений исследования мифа о Дон Хуане: 1) исследование истории зарождения мифа (возможен как анализ романсов о насмешнике и различных их версий, так и обращение к истории в поиске возможных реальных прототипов образа соблазнителя); 2) анализ трактовки мифа в конкретном произведении; 3) рассмотрение различий в интерпретациях мифа на примере нескольких произведений (например, анализ интерпретаций мифа в контексте одной эпохи, писателями конкретной школы или литературного направления); 4) сравнительный анализ нескольких культурных и литературных мифов (это может быть составление общей истории культурных мифов конкретной страны, сопоставление нескольких культурных мифов общечеловеческой значимости (например, Фауста, Гамлета, Дон Кихота), etc); 5) отображение контактов литератур разных стран, изучение рецепции мифа в литературе, которая была создана не в стране его происхождения (например, анализ того, как приживался испанский миф о Дон Хуане на русской почве); 6) осмысление мифа с нелитературоведческих позиций (например, с точки зрения психологии или философии).

«Исторический подход» в исследовании (анализ условий формирования образа)

Говоря об исследователях, занимавшихся изучением истоков мифа о Дон Хуане, нельзя не упомянуть известного испанского историка, фольклориста и филолога Рамона Менедеса Пидалья, который одним из первых обратился к изучению истоков мифа (в частности – к анализу романсов о насмешнике) в своей работе «Об источниках «Каменного гостя» («Sobre los orígenes de «El convidado de piedra», 1902)⁶. Галисийский филолог, журналист и литературовед Виктор Саид Арместо в своей книге

⁶ Об источниках «Каменного гостя» // Менедес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература Средних веков и Возрождения. – М.: Издательство Иностранная литература, 1961. – С.742-762.

«Легенда о Дон Хуане: поэтические истоки «Севильского озорника, или каменного гостя»» («La leyenda de don Juan: Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y convidado de piedra», 1900)⁷ также исследует легенду о Дон Хуане. Особое внимание автор уделяет народным романсам, и, исследуя огромное количество фактического материала, показывает, что сама традиция романса о насмешнике, из которой, по мнению исследователя, во многом вырастает образ Дон Хуана, не может быть названа традицией только испанской. Арместо приводит в пример схожие по структуре французские, португальские и галисийские романсы, обнаруживая в них тот же образ святотатца и богохульника, презирающего общественные устои. Кроме того, необходимо упомянуть небольшую работу российского исследователя А.В.Веселовского «Легенда о Доне Жуане» (1887)⁸, где также исследуется происхождение легенды и влияние на нее фольклора.

Миф о Дон Хуане в психоанализе. Грегорио Мараньон и «биологический» анализ мифа

Помимо литературоведческих исследований, фигура Дон Хуана становилась объектом рассмотрения психоанализа. Зигмунд Фрейд использовал фигуру Дон Хуана как пример для описания фаллической стадии психосексуального развития. Более подробного рассмотрения удостоился образ Дон Хуана в трудах Карла Густава Юнга. Имя испанского дворянина упоминается исследователем в его теории архетипов (то есть неотделимой части сознания, «не оформленных мифов, а «мифологических компонентов, которые ввиду их типической природы мы можем называть

⁷ *Armesto, V. S.* La leyenda de don Juan: Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y convidado de piedra». - Madrid, 1908.

⁸ *Веселовский А.В.* Легенда о Доне-Жуане // Этюды и характеристики. - М., 1912. Т.1. – С.46-77.

«мотивами», «первообразами», «типами»⁹). Юнг делает Дон Хуана символом архетипа «Анимус», обозначающего мужское в бессознательном женщины.

Следует также упомянуть книгу испанского врача, писателя и историка Грегорио Мараньона «Дон Хуан: эссе об истоках легенды» («Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda», 1940)¹⁰. Эссе Мараньона находятся на пересечении указанных выше возможных типов работ о мифе, поскольку в них (эссе) представлены как анализ возможных путей возникновения мифа (что важно для нашей работы, поскольку необходимо для определения неизменных компонентов образа и сюжета), так и собственно авторская концепция мифа, которую А.И.Ангуло¹¹ характеризует как «биологическую». В «... Эссе об истоках легенды» нет такого количества фактического материала, как, например, в книге Виктора Саида Арместо, однако присутствует достаточно подробный анализ линии соблазнителя и легенд о нем. Исследователь приводит различные (хоть и спорные) версии о возможных прототипах героя, помимо Хуана Тенорьо из старинной легенды¹².

В своей книге Мараньон, помимо обращения к возможным истокам мифа, создает весьма необычную концепцию образа насмешника и соблазнителя, рассматривая поступки и характер героя с позиций биологии.

Дон Хуан, согласно Мараньону, отнюдь не является воплощением мужественности, напротив, этот вечный образ имеет женские черты.

⁹ Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – С.88.

¹⁰ *Marañon, G.* Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda. – Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

¹¹ Don Juan. Evolución dramática del mito. Edición por Don Amando C.Isasi Angulo. – Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1972.

¹² *Marañon, G.* Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda. – С.34

Выделяя две разновидности сексуальной активности и реализации сексуальности (внутреннюю – в рамках сексуального акта, материнства, и внешнюю, состоящую в самоутверждении в социуме), автор показывает, что Дон Хуан реализует себя лишь в рамках внутренней сексуальности, что обычно свойственно женщинам. Более того, ложь – прием, к которому соблазнитель зачастую прибегает в сложных ситуациях, – Мараньон называет типом защиты, изначально присущим слабому полу, который менее способен к прямому, физическому отпору. Подобная трактовка образа приводит исследователя к заключению о возможной гомосексуальности Дона Хуана (в частности, Мараньон находит примеры гомосексуального поведения некоторых прототипов героя).

Следует отметить, что концепция Мараньона, будучи, несомненно, самобытной, весьма спорна, и работа представляет интерес скорее как литературное или философское произведение, вольное размышление о мифе и его возможном будущем, чем как литературоведческий анализ, хотя и стоит к нему ближе, чем упомянутые выше работы З.Фрейда и К.Г.Юнга.

Исследования мифа в рамках одного произведения/ комплексный анализ (в рамках нескольких произведений)

Литературоведческих работ, посвященных анализу того или иного произведения, достаточно много, но лишь немногие из них сосредоточены именно на изучении специфики интерпретации мифа конкретным автором. Чаще всего форма таких исследований – небольшие заметки или статьи. Поэтому особо стоит отметить американского литературоведа Фриду Хильду Блэкуэлл, посвятившую большую главу в своей книге «Литература как игра: демифологизация и пародия в романах Гонсало Торренте Бальестера» («The Game of literature: demythification and parody in novels of

Gonzalo Torrente Ballester», 1985¹³) образу насмешника и соблазнителя в постмодернистском романе «Дон Хуан». В своем исследовании Ф.Х.Блэквелл подробно показывает, в чем заключается новаторство испанского писателя-постмодерниста в трактовке мифа о Дон Хуане и как в романе «Дон Хуан» происходит демифологизация знаменитого образа.

Из крупных исследований упомянем также Джерома Макганна, который посвятил свою книгу «Дон Жуан в контексте» («Don Juan in context», 1976¹⁴) анализу поэмы лорда Байрона «Дон Жуан». Необходимо назвать и статью Анны Ахматовой «Каменный гость Пушкина» (1958)¹⁵, в которой исследуется специфика пушкинской интерпретации мифа.

Исследованию трансформаций интерпретаций мифа о Дон Хуане в творчестве сразу нескольких писателей посвящен ряд крупных работ. Особо следует выделить книгу американского литературоведа Лео Уайнстайна «Метаморфозы Дон Хуана» («The metamorphoses of Don Juan», 1959¹⁶), в которой представлено сразу несколько направлений исследования, связанных с мифом, от анализа его происхождения до сопоставления трактовок в литературе разных эпох. Об эрудиции автора и полноте его исследования свидетельствует приведенный в конце книги длинный перечень произведений, в которых встречается образ Дон Хуана (этот список насчитывает двенадцать листов). Лео Уайнстайн подробно рассматривает, как видели миф представители разных литературных направлений (достаточно взглянуть на названия глав: Дон Хуан в

¹³ *Blackwell F. H.* The Game of literature: demythification and parody in novels of Gonzalo Torrente Ballester. – Valencia: Albatros, 1985.

¹⁴ *McGann J.J.* Don Juan in context. – Chicago: University of Chicago Press, 1976.

¹⁵ *Ахматова А.А.* «Каменный гость» Пушкина // Дон Жуан русский. Антология. М.: Аграф, 2000. – С. 546-562.

¹⁶ *Weinstein L.* The Metamorphoses of Don Juan. – Stanford: Stanford University Press, 1959.

литературе романтизма, Дон Хуан в литературе XVIII столетия, Современный Дон Хуан, etc), и показывает, что каждое новое прочтение обусловлено личными качествами читающего, его биографией и эпохой, в которой он живет. В свою очередь это прочтение влияет на последующие интерпретации.

Главным достоинством работы Уайнстайна, помимо привлечения большого количества материала для анализа - в круг исследования попадают не только авторы Западной Европы, но и литература Европы Восточной, например, Литвы, России (в частности, упоминается поэма А.С.Пушкина «Каменный гость») - является внимание к культурному контексту, в котором существует каждый из авторов, взаимовлиянию произведений и связям, которые их объединяют.

Разумеется, упоминание образа Дон Хуана встречается в работах многих литературоведов (например, в сборнике «Следы, лабиринты, новые пути» («Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La Guerra Civil», 1988¹⁷), где образ Дон Хуана рассматривается в контексте творчества Мигеля де Унамуно и Рамона дель Валье-Инклана), но собственно работ, посвященных анализу мифа о насмешнике и соблазнителе (или хотя бы подробно исследующих миф на примере произведений конкретного писателя), как уже было сказано, не так уж много.

Отдельного упоминания заслуживает сборник «Дон Хуан: драматическая эволюция мифа» («Don Juan: evolución dramática del mito», 1972¹⁸), составленный литературоведом Амандо Исаси Ангуло и

¹⁷ Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La Guerra Civil. Coord. Loureiro A.G.– Barcelona, 1988.

¹⁸ Don Juan. Evolución dramática del mito. Edición por Don Amando C.Isasi Angulo. – Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1972.

предваряемый несколькими статьями этого автора. А.Исаси Ангуло в своих статьях вкратце обрисовывает историю формирования мифа, упоминая о «предшественниках» Дон Хуана в пьесах испанских драматургов (в частности, о более ранней пьесе Тирсо де Молины, схожей по тематике с «Севильским озорником или каменным гостем», которая, очевидно, была пробой пера перед созданием знаменитой истории о насмешнике и соблазнителе). Автор также предлагает собственное культурологическое объяснение того, что первое произведение о Дон Хуане появилось именно в XVII веке, связывая возникновение образа насмешника и соблазнителя с общим упадком нравов и утратой идеалов в эту эпоху. Однако основной заслугой А.Исаси Ангуло, без сомнения, является сопоставление целого ряда произведений, посвященных Дон Хуану, от «Севильского озорника или каменного гостя» Тирсо де Молины (1630) до «Дон Хуана Тенорьо» Хосе Соррильи (1844). Читателю предлагается как краткий пересказ содержания произведений, общие сведения об авторах и реакции читателей на публикацию, так и подробный литературоведческий анализ каждой пьесы с выявлением новаторского и традиционного в сюжете, композиции и характерах персонажей в сопоставлении с предыдущей традицией.

Необходимо отметить, что А.Исаси Ангуло, помимо собственного краткого анализа литературной традиции, связанной с мифом о Дон Хуане, также называет и вкратце излагает исследования других авторов, предлагающих иной взгляд на образ насмешника и соблазнителя (например, биологический подход Грегорио Мараньона).

Отслеживанию трансформаций образа и выявлению основных этапов его развития посвящены монография испанского литературоведа Бесерры Суарес «Миф и литература. Сравнительный анализ Дон Хуана» («Mito y literatura. Estudio comparado de Don Juan», 1997¹⁹) и работа французского

¹⁹ *Becerra Suárez C.* Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan). – Vigo: Universidad de Vigo, 1997.

исследователя Ж.Массина «Дон Жуан»: литературный и музыкальный миф» («Don Juan, Mythe littéraire et musical», 1979²⁰). Вычленив и описать ключевые компоненты мифа ставил своей задачей швейцарский исследователь Ж. Руссе («Миф о Дон Жуане» («Le Mythe de Don Juan», 1978²¹)). Эти работы будут более подробно рассмотрены в первой главе, где мы, опираясь на открытия зарубежных литературоведов, представим собственную теорию структуры мифа.

В России из современных исследователей анализом мифа о Дон Жуане на материале испанского театра после XVII века занимается А.А.Багдасарова («Способы травестирования образа Дон Жуана в испанском театре второй половины XIX века»; «Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVII – первой половины XX в.»²², «Романтические мотивы в пьесе Х. Соррилья «Дон Хуан Тенорио»²³). Отметим, что диссертация А.А.Багдасаровой отчасти пересекается с нашим исследованием, поскольку в ней также анализируются изменения, происходившие в сюжете о насмешнике и соблазнителе, и рассматривается ряд упоминаемых в нашей работе авторов (Тирсо де Молина, Антонио Самора, Хосе Соррилья). Однако в центре работы исследовательницы находится мотивная структура, изменения в сюжете о севильском

²⁰ Massin J. Don Juan. – Paris: Éditions Complexe, 1993.

²¹ Rousset J. Le Mythe de Don Juan. – Armand Colin, 2012.

²² Багдасарова А.А. Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVII – первой половины XX вв. Автореферат канд. дис. – Ростов-на-Дону, 2012.

²³ Багдасарова А.А. Романтические мотивы в пьесе Х. Соррилья «Дон Хуан Тенорио» // Международная научно-практическая интернет-конференция «Испания и Россия: диалог культур в свете современной цивилизационной парадигмы», сборник материалов. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://conf.sfu-kras.ru/spru/participant/1213> (дата обращения - 17.05 18).

озорнике, в то время как мы обращаемся к более широкому концепту – мифу, уделяя внимание не только сюжету, но и образу Дон Хуана.

Кроме того, А.А.Багдасарова анализирует сюжет о Дон Хуане исключительно на материале драмы, без обращения к прозе и новеллистике. В фокусе внимания литературоведа находится достаточно обширный период (с XVII по XX вв.). Естественно, что при таких временных границах внимание автора сосредоточено на наиболее знаковых произведениях каждого века, в то время как целью нашего исследования является подробный анализ эволюции мифа в рамках конкретного литературного направления.

В 2016 году вышла статья Я.В.Погребной²⁴, где, привлекая обширное количество интерпретаций образа из литератур разных стран и веков, автор аргументированно представляет «мифему» «Дон Жуан» как тип, символ, тему, архетип. Подробного анализа произведений литературовед не предоставляет, поскольку цель работы – скорее поиск наиболее точного термина для литературного явления. Определение его сути, выбранное Я.В.Погребной в статье «Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «Истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан» в целом нам близко: слово-мифема по К.Леви-Строссу может концентрировать в себе весь смысл мифа - «имя Дон Жуана сохраняет свое прямое значение, называя героя ... и приобретает вторичный, мифологический смысл, конденсируя в себе весь сюжет как традиционный сюжет легенды, так и «сюжет» последующих

²⁴ *Погребная Я.В.* Типология интерпретаций образа Дон Жуана. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. № 9(63): в 3-х ч. Ч. 1. – С. 41-45.

интерпретаций «вечного образа» в истории культуры»²⁵. Тем не менее для нашего исследования подобная привязка образа и сюжета исключительно к имени не является столь же логичной, поскольку мы рассматриваем и произведения, в которых главного героя зовут иначе, но при этом его характер и перипетии сюжета соответствуют формуле мифа, которая будет приведена ниже.

Я.В.Погребная в своей научной деятельности и прежде обращалась к образу насмешника и соблазнителя: ее диссертация «О закономерностях возникновения и специфике литературных интерпретаций мифемы Дон Жуан»²⁶, защищенная в 1996 году, посвящена исследованию общих закономерностей функционирования мифемы «Дон Жуан» в мировой литературе и представляет собой комплексное исследование, которое, в отличие от нашей работы, не фокусируется на трактовках образа в конкретную историческую эпоху.

Если мы рассматриваем примеры осмысления образа Дон Хуана в контексте творчества Тирсо де Молины, то следует особо отметить работы об испанском театре литературоведов Силюнаса В.Ю. («Испанский театр XVI-XVII вв.»)²⁷ «Женщины в маньеристском театре Тирсо де Молины»²⁸, «Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко)»²⁹) и А.Л.

²⁵ Погребная Я.В. Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан». – ArtCult. Артикульт, 2018. № 29. – С. 128-136.

²⁶ Погребная Я.В. О закономерностях возникновения и о специфике литературных интерпретаций мифемы Дон-Жуан: Диссертация канд. филологич. наук. – М., 1996.

²⁷ Силюнас В.Ю. Испанский театр XVI-XVII вв. От истоков до вершин. – М.: Культура, 1995.

²⁸ Силюнас В.Ю.. Женщины в маньеристском театре Тирсо де Молины // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 1. – М.: Наука, 2005. – С.294-305.

²⁹ Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). – СПб, Дмитрий Буланин, 2000.

Штейна («Литература испанского барокко»)³⁰. Назовем также работу российской исследовательницы О.К.Ранкс «"Благочестивый плут" М. де Сервантеса и "Севильский озорник" Тирсо де Молина»³¹, обращавшейся к сюжету о насмешнике и соблазнителе (отметим, что у О.К.Ранкс есть ряд работ, посвященных театру Мигеля де Унамуно, в которых освещается интерпретация мифа в творчестве этого испанского автора).

Говоря об истории исследования образа насмешника и соблазнителя в российском литературоведении, прежде всего необходимо назвать сборник «Севильский обольститель. Дон Жуан в испанской литературе»³², содержащий большую подборку произведений испанских писателей, поэтов и драматургов, посвященных насмешнику и соблазнителю. Текст произведений в данном сборнике предваряет вступительная статья В.Н.Андреева, представляющая в сжатом виде историю трансформации мифа³³. Так же важно упомянуть, что одним из составителей сборника является крупнейший российский испанист В.Е.Багно, которому принадлежит ряд работ о севильском озорнике (например, статьи «Миф о Доне Жуане», «Дон Жуан» (в последней³⁴ литературовед обращается к пушкинской версии мифа). Отдельные работы В.Багно посвящены русской литературе и адаптации в ней мифа о севильском озорнике.

³⁰ Штейн А.Л. Литература испанского барокко. – М.: Наука, 1983.

³¹ Ранкс О.К. "Благочестивый плут" М. де Сервантеса и "Севильский озорник" Тирсо де Молина // Вопросы иберо-романистики: Сборник статей: Выпуск 16 / Сост. М.С. Снеткова. Под ред. Ю.Л. Оболенской. – М.: МАКС Пресс, 2017. – С.25-38.

³² Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе. - СПб.: Азбука-классика, 2009.

³³ Андреев В. Самый обаятельный, привлекательный и. проклинаемый// Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 5-30.

³⁴ Багно В. Е. Дон Жуан. Расплата за своеволие или воля к жизни// Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. – Санкт-Петербург: Terra Fantastica, Corvus, 2000. – С.5-22.

Миф о Дон Хуане в общей парадигме культурных мифов (история исследования)

Одним из немногих исследований, вписывающих миф о Дон Хуане в общую парадигму культурных мифов, является книга испанского литературоведа, специалиста по испанской литературе XVIII – XIX вв., Альберто Гонсалеса Трояно «Дон Хуан, Фигаро, Кармен» («Don Juan, Figaro, Carmen», 2007³⁵), в которой мало информации о зарождении мифа, но подробно исследуется его трансформация в разные века. В своей работе Трояно сопоставляет фигуру Дон Хуана с Дон Кихотом, Фаустом, Фигаро, Кармен, Гамлетом, помещая «вечный образ» в общий европейский контекст. В книге Лео Уайнстайна также есть небольшая глава, посвященная взаимодействию образов Фауста и Дон Хуана в литературе и выявлению параллелей между двумя героями. Нужно назвать также книгу Яна Уатта «Мифы современного индивидуализма» («Myths of modern individualism», 1996³⁶), посвященную анализу основных культурных мифов, в которой есть, в том числе, и небольшая глава о Дон Хуане.

Рецепция мифа о Дон Хуане в работах философов, писателей и эссеистов

Миф о Дон Хуане вызывал (и вызывает) интерес не только у литературоведов, но и у писателей, философов, эссеистов. Естественно, что наибольшее внимание изучению мифа уделялось в стране его зарождения – Испании. Особый интерес к образу Дон Хуана проявили писатели и драматурги поколения 98 года. Проигрыш в испано-американской войне (1898 г.) и осознание этого проигрыша как национального позора провоцируют переосмысление места Испании в мире, ее пути и в целом

³⁵ Troyano A.G. Don Juan, Figaro, Carmen. – Sevilla, 2007.

³⁶ Watt I. Myths of modern individualism». – Cambridge University Press, 1996.

сути национального как такового. Естественно, что осмысление национального не могло обойтись без обращения к исконно испанским образам, в том числе – к образу насмешника и соблазнителя.

Исследованию образа Дон Хуана посвящены многочисленные работы испанских писателей, философов и эссеистов, в частности, статьи и эссе, принадлежащие деятелям поколения 98 года (Рамиро де Маэсту «Дон Хуан, или власть», Антонио Мачадо «Логика Дон Хуана», «Испанская суть всех Дон Хуанов...», «Дон Хуан»). Хосе Ортега - и - Гассет также часто обращался в своих статьях («Этюды о любви», «Увертюра к Дон Жуану», «Смерть и воскресение», «Размышление о рамке») к фигуре насмешника и соблазнителя.

Одной из наиболее значимых работ, посвященных Дон Хуану в испанской эссеистике, является «Увертюра к Дон Жуану» Хосе Ортеги-и-Гассета³⁷ (1921). Для нашего исследования важность эссе философа заключается в том, что он подчеркивает географическую обусловленность образа, его неразрывную связь с испанской культурой и конкретным городом Испании – Севильей (так, в Толедо, городе, отличающемся по «характеру» от Севильи, подобный герой не смог бы возникнуть). Ортега-и-Гассет также подчеркивают значимую для нашего работы тенденцию изменения восприятия образа в зависимости от эпохи. Дон Жуан видится современникам автора и ему самому уже не легкомысленным вертопрахом, а идеалистом, который не может обрести искомое, вечно разочаровываясь в иллюзиях.

Более того, история Дон Жуана в эссе выходит на новый, надлитературный уровень, сопоставляясь с общим механизмом развития истории человечества в целом («История на всем своем необозримом

³⁷ Ортега-и-Гассет Х. Увертюра к Дон Жуану // Камень и небо. – М.: Грантъ, 2000. – С.38-49.

пространстве представляет скитания рода человеческого от идеала к идеалу и убеждает, что все они в равной мере увлекали и не утоляли. Не правда ли, если к истории приглядеться, в ней обнаружится что-то донжуановское?»³⁸). К работе Ортеги-и-Гассета мы еще обратимся при описании выведенной нами формулы мифа и характеристике его трансформаций.

За пределами Испании к мифу обращаются К.Д.Бальмонт (в лекции «Тип дон Жуана в мировой литературе»³⁹; кстати, именно К.Д.Бальмонту принадлежит перевод на русский язык «Севильского озорника, или каменного гостя» Тирсо де Молины и Ф.Стендаль (трактат «О любви», глава LIX «Вертер и Дон Жуан»⁴⁰).

Фигура Дон Хуана продолжает оставаться объектом внимания и современных авторов. Пример тому - исследование французского писателя и эссеиста Федерика Тристана («Don Juan, le révolté: un mythe contemporain» (2009)⁴¹).

Свой анализ мифа автор называет романом (хотя произведение отвечает формальным особенностям жанра эссе), и подчеркивает, что ограничится лишь некоторыми размышлениями на тему известного образа, не стремясь к его всеохватывающему анализу⁴². Главная цель эссе – рассказать через миф историю формирования современного человека, поскольку фигура Дон Хуана воплощает в себе идеи лучших представителей каждой эпохи.

³⁸ *Ортега-и-Гассет Х.* Увертюра к Дон Жуану // Камень и небо. – С.48.

³⁹ Бальмонт К.Д. Тип дон Жуана в мировой литературе. // Иностранная литература, 1999. №2. – С.181-183.

⁴⁰ *Стендаль Ф.* Вертер и Дон Жуан// О любви / Пер.М.Левберг и П.Губера. – М.: Правда, 1978. – С.73-82.

⁴¹ *Tristan F.* Don Juan, le révolté. Un mythe contemporain. – Paris: Écriture, 2009.

⁴² *Tristan F.* Don Juan, le révolté. Un mythe contemporain.– С. 13.

В основе эссе Тристана идея о том, что специфика каждой эпохи влияет на людей этого времени, произведения этого периода и персонажей в них, однако во всех выдающихся личностях любого времени есть постоянная черта – склонность к вызову, несогласие с установившимся порядком. Именно в бунте как части человеческой природы, причем в бунте созидательном, проявляется своеобразие каждой эпохи. Как и «Увертюра к Дон Жуану» Ортеги-и-Гассета, работа Тристана (значительно бóльшая по объему) выводит образ за рамки литературы и делает его меркой для оценки истории человечества.

Черты Дон Хуана Тристан обнаруживает в известных исторических личностях и в таких литературных героях, как Фауст и Дон Кихот; следовательно, Дон Хуан – собирательный, предельно обобщенный образ, включающий в себя каждого человека. Дон Хуан одновременно определяет существующую реальность и формирует реальность художественную, т.е. он идея, которая способна порождать текст.

Эссе Федерика Тристана, основанное на особом, авторском понимании истории, представляет собой, без сомнения, значимую трактовку мифа, в которой Дон Хуан выходит за рамки литературного и культурного образа, воплощаясь в исторических личностях и известных героях книг, и превращается в не просто в показатель мировоззрения каждой эпохи, но и двигатель ее развития.

В XIX и XX вв. фигура Дон Хуана попадает в поле пристального внимания не только писателей и литературоведов, но и философов.

Свою интерпретацию образа насмешника и соблазнителя предложил датский философ и писатель XIX века Серен Кьеркегор в трактате «Или-или»⁴³ (тот факт, что авторству Кьеркегора также принадлежит «Дневник соблазнителя», делает его трактовку мифа еще более значимой). Мы

⁴³ Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни / Пер. с дат. Н.Исаевой, С.Исаева. – СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора, 2011.

подробно рассмотрим концепцию образа, предложенную этим философом, во второй главе исследования. К вечному образу также обращался Альбер Камю, описывая на примере Дон Жуана архетип абсурдного сознания («Миф о Сизифе» («Донжуанство»⁴⁴)). Как и испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет, Камю видит в Дон Жуане фигуру трагическую, несводимую к легкомысленному распутнику Тирсо и олицетворяющую тип определенный тип развития человеческой мысли и воли.

Работы философов и эссеистов о Дон Хуане представляют для нас интерес, если относятся к той же или более ранней эпохе, что и отобранный нами материал (поскольку позволяют проследить трансформацию восприятия образа), или же обращаются к тем же произведениям или темам, которые мы выбрали для анализа. Тем не менее, излагая историю исследования и рецепции образа, нельзя не упомянуть данный тип работ, поскольку они внесли важный вклад в историю восприятия и популяризации мифа.

Научная новизна

Из указанных выше возможных направлений исследования мифа мы выбрали третье, иначе говоря, - сопоставление и анализ образа Дон Хуана в нескольких произведениях, принадлежащих одной эпохе, стране, литературному направлению.

Изучение мифа о насмешнике и соблазнителе, основанное на анализе более трех произведений с учетом предшествующей традиции, - явление в литературоведении достаточно нечастое. И если зарубежная наука предоставляет нам ряд примеров таких работ (например, обширнейшее исследование Л.Уайнстайна), то отечественными литературоведами это направление исследования еще не слишком разработано (из недавних

⁴⁴ Камю А. Миф о Сизифе// Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С.22-318.

обращений к мифу упомянем работы В.Е.Багно и А.А.Багдасаровой, Я.В.Погребной), при наличии большого количества книг и статей, посвященных анализу конкретного или одного-двух произведений. Впрочем, и в работах зарубежных литературоведов, с учетом большого количества исследований, посвященных драме Соррильи и поэме Эспронседы, мало внимания уделено общим трансформациям мифа в рамках испанского романтизма.

Литература испанского романтизма в отечественном литературоведении еще недостаточно исследована. Кроме того, некоторые авторы из упомянутых в диссертации (Т.Труэба, Х.Мора) вовсе не известны российскому читателю и не переведены на русский язык, либо переведены лишь отдельные тексты; имена их встречаются в основном в работах о литературе испанской эмиграции в Лондоне. Между тем произведения этих авторов отражают важную веху в развитии литературы XIX века, показывая степень взаимовлияния двух культур – испанской и английской.

Таким образом, исследование призвано заполнить упомянутые выше лакуны, обращаясь к анализу малоизученного периода существования образа, который, тем не менее, очень важен для понимания общих законов функционирования мифа.

На защиту выносятся следующие положения исследования:

- миф о Дон Хуане может быть описан следующей формулой: черты насмешника и соблазнителя в характере героя, обязательное присутствие в сюжете тем любви, смерти, наказания.
- в литературе испанского романтизма возрастает интерес к образу насмешника и соблазнителя
- в своих интерпретациях образа севильского озорника испанские романтики активно перерабатывают опыт европейских романтизма

- испанские романтики расширяют границы мифа, существенно видоизменяя прочтение образа, сюжет и систему персонажей, вводя новые темы, ранее не ассоциировавшиеся с мифом

- составляющая насмешника в характере Дон Хуана в литературе испанского романтизма (во многом под влиянием творчества Байрона) усиливается, герой приобретает черты бунтаря, осознанно и открыто противостоящего не только общественным устоям, но и самому Богу.

- в произведениях испанских романтиков становится меньше число женских образов, но при этом героини начинают играть более значимую роль, чем в предыдущих интерпретациях мифа.

- расширение границ образа и сюжета, начало которому положил испанский романтизм, является показателем переходной стадии развития мифа, которая подготавливает еще более вольное обращение с его компонентами, пародии на него в творчестве испанских авторов XX века.

Апробация работы

Материалы диссертационного исследования были использованы при проведении практических занятий и лекций для студентов-филологов в рамках общих курсов по западноевропейской литературе XIX в. на филологическом факультете МГУ. Основные положения диссертационного исследования были представлены в виде докладов на международных научных конференциях (на конгрессе «José Zorrilla y la cultura hispánica» в Вальядолиде, Испания (2017 г.), на конференции «Язык, миф, фольклор, литература: пересекаем границы» в Риге, Латвия (2017), на конференции «Reescrituras de leyendas y mitos históricos españoles en la literatura del siglo XIX» в Генте, Бельгия (2016)).

Также положения работы были представлены в виде докладов на российских конференциях (на конференции «Судьба культурного наследия Ибероамерики в эпоху глобализации» в Институте Латинской Америки РАН) (2017), на заседаниях секции «Филология» ежегодной конференции молодых ученых «Ломоносов» (2015, 2017), на конференции «Иберо-романистика в современном мире» (2016) и XIV Андреевских чтениях («Литература XX-XXI вв.: итоги и перспективы изучения», 2016).

Основное содержание работы представлено в ряде публикаций в различных периодических научно-исследовательских журналах, четыре из них - в журналах, входящих в перечень рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК.

Структура работы

Основная часть исследования поделена на три главы. Первая глава включает в себя экскурс в историю зарождения мифа и посвящена определению сущности мифа, выявлению его основных компонентов.

Вторая глава работы посвящена анализу культурного и исторического контекста, в который вписаны произведения испанских романтиков. Ключевыми задачами этой главы являются выявление причин возрождения интереса к мифу в Испании XIX века; рассмотрение проблемы самостоятельности трактовок образа испанскими романтиками и взаимодействия испанской традиции интерпретации образа с общеевропейской.

В третьей главе диссертации проводится сопоставление образа Дон Хуана, сформировавшегося в испанском барокко, с трактовками мифа, предлагаемыми испанскими романтиками.

В заключении диссертационной работы представлены выводы исследования; сформулированы компоненты, составляющие основу мифа; определена степень взаимовлияния европейских и испанских прочтений

образа Дон Хуана в литературе романтизма, а также специфика трактовки мифа испанскими романтиками по сравнению как со сложившейся местной традицией, так и с интерпретациями образа, предложенными в европейской романтической литературе.

Глава I.

Миф о Дон Хуане: история зарождения, основные компоненты, краткий обзор этапов развития.

*Yo quiero poner mi engaño
por obra, el amor me guía
a mi inclinación, de quien
no hay hombre que se resista⁴⁵.*

1.1. История зарождения образа Дон Хуана.

А). Традиция, связанная с образом ожившей статуи.

Одним из основных компонентов сюжета, связанного с образом соблазнителя, является тема воздаяния, отпущения за грехи. В роли сверхъестественного вершителя правосудия обычно выступает статуя Командора, убитого героем отца одной из дам. Известно, что традиция, связанная с образом ожившей статуи, восходит еще к античности. Российский литературовед В.Багно так описывает историю «прототипов Командора»: «С античных времен существовали легенды об оживших статуях, упомянутые в сочинениях Аристотеля, Плутарха, Диона Хризостома; множество таких преданий рождалось в Малой Азии в эпоху борьбы ранних христиан с языческим идолопоклонством. Во II в. н. э. возник так называемый Книдский миф — легенда о статуе Афродиты (Венеры) работы древнегреческого скульптора Праксителя (IV в. до н. э.) в храме богини на п-ове Книд, мстящей своему осквернителю, которого постигает безумие и гибель (рассказы Лукиана из Самосаты «Панфея, или Статуи» и «Две любви»). В процессе эволюции этого мифа и образования множества его разновидностей в Европе получила с XI—XII вв. распространение

⁴⁵ *Tirso de Molina G.J.* El burlador de Sevilla: [Teatro]. – San Fernando de Henares: PML Ediciones, 1995. - P.104

легенда о статуе Венеры (в более поздних вариантах — Девы Марии), не позволившей снять у себя с пальца надетое на него юношей (рыцарем) кольцо, а позднее явившейся разъединить молодоженов, требуя соблюдения данного таким образом брачного обещания.⁴⁶»

Без сомнения, современному читателю придет на память еще миф о Пигмалионе и Галатее, но, в противовес этой истории любви, большая часть преданий об оживших статуях повествует об изваяниях, выступающих в роли блюстителей клятв и обещаний или в роли мстителей за то или иное оскорбление норм морали или святынь. У французского писателя Проспера Мериме, обращавшегося в своем творчестве к одному из инвариантов Дона Хуана («Души чистилища»), также есть небольшая новелла «Венера Илльская», в которой античная статуя является носителем злых сверхъестественных сил и, не желая отпускать себя юношу, чье кольцо оказалось у нее на пальце, мстит всем, кто мешает осуществиться предначертанному.

В). Традиция романсов о насмешнике.

Задолго до выхода в свет комедии Тирсо де Молины (первого произведения о Дон Хуане, 1630) в Испании и других романских странах (Франции, Португалии) существовал тип романа, который мы обозначим как «романс о насмешнике». Обыкновенно героем этого романа становился молодой дворянин, повеса, который тем или иным образом оскорблял нормы религии и морали (пинал лежащий на его пути череп, насмехался над надгробием, etc). Завершались данные романы наказанием героя сверхъестественными силами или же вынесением ему предупреждения.

Примеры произведений народной традиции, относящихся к указанному выше типу, приводят в своих работах ряд испанских исследователей. Прежде всего назовем уже упоминавшегося во введении Рамона Менендеса Пидалья и

⁴⁶ Багно В. Дон Жуан. [Электронный ресурс]. URL: www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=294.

его работу «Об источниках «Каменного гостя»⁴⁷ («Sobre los orígenes de «El convidado de piedra», 1902). Большое внимание уделяет романсам о насмешнике галисийский филолог, журналист и литературовед Виктор Саид Арместо в своей книге «Легенда о Доне Хуане: поэтические истоки «Севильского озорника, или каменного гостя»» («La leyenda de don Juan: Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y convidado de piedra»⁴⁸, 1900).

Итак, рассматриваемый нами сюжет об оскорблении мертвых и религии оказывается бродячим, распространенным в народной традиции не только Испании, но и в целом в фольклоре романских народов Европы. Иными словами, исходный материал для возникновения образа существовал в соседних с королевством странах (и, возможно, поэтому Дон Хуан легко прижился и так быстро обрел популярность в Италии и Франции), но своим появлением известный герой обязан все-таки именно испанскому автору.

Чтобы проиллюстрировать традицию, о которой мы говорили выше, приведем в пример романс, обнаруженный Рамоном Менедесом Пидалем: герой этого романса, молодой человек, направляется в церковь на мессу, пинает лежащий на дороге череп и насмешливо приглашает его на ужин («Calavera, yo te brindo – esta noche a mi fiesta»). Череп же неожиданно отвечает на приглашение и, явившись на ужин, предлагает герою пойти в полночь в церковь и отведать пищи в открытой могиле. Кончается рассматриваемый романс (в отличие от некоторых других романсов со сходным сюжетом) хорошо: отказываясь от ужина со страшным гостем, насмешник упоминает имя Господа, череп прощает герою его прегрешение и просит впредь относиться к покойникам с уважением и христианским смирением. Структура большинства романсов о насмешнике обычно имеет в

⁴⁷ Менендес Пидаль Р. Об источниках «Каменного гостя» // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература Средних веков и Возрождения. - С.742-762.

⁴⁸ Armesto V.S. La leyenda de don Juan: Orígenes poéticos de el burlador de Sevilla y convidado de piedra.

основе четкую схему: показное пренебрежение моралью и правилами христианского вероучения и наказание, следующее за этим пренебрежением.

Подобные образцы народного творчества вполне могли послужить основой для образа статуи Командора, который в «Севильском озорнике или каменном госте» Тирсо де Молины приходит мстить Дон Хуану за поруганную честь семьи и насмешки над мертвыми. Эта составляющая образа Дон Хуана – линия насмешника – становится неизменным компонентом последующей традиции, связанной с именем героя. Пренебрежение нормами морали, в ранней традиции связанное скорее с беззаботностью и легкомыслием героя, в более поздних произведениях о севильском озорнике постепенно превращается в осознанное отвержение святого и общепринятого, доходящее даже до кощунства (вспомним, герой Мольера просит нищего побогохульствовать, обещая подать ему за это милостыню).

Как отмечает в своей работе «Особенности интерпретации образов Дон Жуана и Казановы в литературе рубежа XIX-XX веков»⁴⁹ В.В.Онорин, истоки образа Дона Хуана-насмешника «безусловно, глубже, восходят к мифологическому трикстеру». Таким образом, насмешник встраивается, помимо испанской традиции романсов, в целую галерею образов культуры, в том числе и приобретает сходство с пикаро – еще одним испанским литературным типом героя. Разница заключается в том, что изначально для пикаро насмешка и обман – способ выжить во враждебной ему действительности, Дон Хуан же и его прототипы из народной традиции – все-таки чаще всего представители благородного сословия, и их поведение –

⁴⁹ Онорин В.В. Особенности интерпретации образов Дон Жуана и Казановы в литературе рубежа XIX–XX веков // Вестник Пермского университета. – 2010. Российская и зарубежная филология. вып.6 (12).

проявление органически присущего им характера, а не стратегия приспособления, хотя в более поздней традиции, связанной с образом (Мольер), встречаются и исключения из этого утверждения.

С). Легенды о соблазнителе.

Однако Тирсо де Молина, помимо интереса к испанскому фольклору, вероятно, руководствовался при создании образа своего героя и несколькими версиями легенды о Хуане Тенорьо, преданиями о соблазпителях, которым удавалось уйти безнаказанными, а возможно, и слухами о похождениях некоторых своих современников («Появление фигуры дон Хуана Тенорьо могло быть вдохновлено многими историческими прототипами, среди которых, например, ... дон Хуан Тельес Хирон, второй герцог Осуна, дон Педро Тельес Хирон, третий герцог Осуна, дон Луис Колумб, последние снискали славу своими любовными похождениями в Санто Доминго примерно в 1606 году, граф Вильямедиана...»⁵⁰). В частности, Грегорио Мараньон в своем исследовании «Дон Хуан: Эссе об истоках легенды»⁵¹ упоминает о нескольких знаменитых ловеласах XVII века, пересуды о которых теоретически могли повлиять на Тирсо де Молину при создании образа Дон Хуана.

Известно, что у Дон Хуана в испанской традиции существовало несколько прототипов, инвариантов, в частности, такая фигура, как Мигель де Маньяра Висентело де Лека, севильский дворянин XVII века (1627-1679). По преданию, этот человек вел безнравственную жизнь, однако раскаялся, когда ему привиделись собственные похороны. Как очевидно из приведенных выше дат жизни дворянина, он не мог быть вдохновителем первого произведения о Дон Хуане (пьеса Тирсо де Молины относится к 1630 году), однако его фигура имела большое значение для последующего

⁵⁰ *Arellano I.* El teatro español del siglo XVII. – Madrid, 2005. – С.344.

⁵¹ *Marañon G.* Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda.

формирования мифа. Дон Мигель де Маньяра и история его раскаяния становятся важной частью традиции, связанной с образом насмешника и соблазнителя. Так, Хосе Соррилья в своей драме 1844 года скрестит предания о двух донжуанах, и в его произведении герой и столкнется со статуей Командора, и будет потрясен видением собственных похорон.

Что же касается легенды, которая легла в основу произведения Тирсо, - она, согласно российскому литературоведу В.Багно, заключалась в следующем: Дон Хуан Тенорьо обольстил дочь командора ордена францисканцев, а когда разгневанный отец решил вступить за честь семьи, соблазнитель убил его на дуэли; монахи ордена убили Дон Хуана, объявив, что он погиб от руки статуи их погибшего главы, придав таким образом смерти молодого дворянина сверхъестественное объяснение.

Как видно из выше сказанного, в данной версии легенды также присутствует «каменный гость» - аналог надгробия или черепа из романсов, однако основной акцент делается все же не на богохульство, а на не столь выраженную в романсах любовную линию, связанную с соблазнением девушки. Однако нельзя не упомянуть, что и в народной традиции, несмотря на то, что в центре повествования - конфликт героя с потусторонними силами из-за нежелания соблюдать нормы христианской морали, почти всегда затрагивается тема любви.

В большинстве романсов насмешник направляется в церковь, чтобы поглядеть на присутствующих на мессе дам («Pa misa diba un galán – caminito de la iglesia, no diba por oír misa – ni pa estar atento á ella, que diba por verlas damas – las que van guapas y frescas.»⁵²; «Caminaba Don Galán – para a misa de Cuaresma, non por devoción da misa – nin por outra que tuviera; iba por mirar las damas – que salían de la iglesia.»⁵³); порой собирается жениться и в шутку

⁵² Armesto V.S. La leyenda de Don Juan. - С.32

⁵³ Ibid – С.34

приглашает череп на свадьбу, порой упоминается, что герой влюблен. Таким образом, уже в характерах персонажей народной традиции наряду с линией насмешника мы видим черты образа повесы, соблазнителя. «Обратите внимание на то, как черты дерзкого мальчишки, беспечного насмешника сочетаются с образом (пусть еще с едва намеченным и не сильно выраженным) сладострастника, слава о похождениях которого будет греметь во всех театрах Испании. Черты обходительного соблазнителя намечены уже в самых первых строках версии романса из Медулы: «Iba mais por ver las damas – que non por lo que habia'n ella (прим. – iglesia)»⁵⁴.

Как следует из приведенных выше примеров, слияние народной традиции с легендой о севильском оболъстителе (которое мы видим в пьесе Тирсо де Молины) лишь усилило уже намеченную в романсах составляющую образа будущего Дон Хуана – линию соблазнителя.

Итак, в пьесе Тирсо де Молины, первом в мировой литературе произведении о Дон Хуане, органично соединились элементы народной традиции романсов о насмешнике и испанские легенды о соблазнителях. Перекрещение этих двух линий так описывает в своей работе «Дон Жуан» В.Багно: «Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп, и преданий о севильском оболъстителе. Эта встреча Святотатца и Оболъстителя имела решающее значение для формирования и развития мифа о Насмешнике, истоки которого находятся в глубокой древности»⁵⁵.

1.2. Основные составляющие мифа.

Прежде чем обратиться к истории формирования мифа, необходимо рассмотреть ряд теорий, целью которых являлось выявление основных компонентов мифа и этапов его развития.

⁵⁴Armesto V.S. La leyenda de Don Juan. С.37

⁵⁵ Багно В. Е. Дон Жуан. Расплата за своеволие или воля к жизни// Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. – С.6

Французский исследователь Ж.Руссе в своей работе «Миф о Дон Жуане» (1978), описывая сюжет о насмешнике и соблазнителе, выделил его обязательные и вариативные составляющие. К первым были отнесены герой, женские образы, образ Смерти (показанной, например, через фигуру Командора). В целом, такое членение выглядит вполне оправданным, действительно, любое произведение о Дон Хуане обязательно содержит в себе темы любви (Руссе говорит о женских образах, а тема любви в рассматриваемом мифе неотделима от них) и смерти. Неотделимость темы смерти от образа Дон Хуана отмечал также испанский философ Хосе Ортега –и-Гассет: «Это лучшая из его побед, самая преданная подруга, не отстающая ни на шаг. Так луна, мертвый мир, звездный скелет, шаг за шагом сопровождает ночного путника, и плечо ощущает ее бескровную ласку.»⁵⁶. Возможно, именно эта неизменно присутствующая в мифе слитость Эроса и Танатоса и делает Дон Хуана столь привлекательным для писателей и драматургов на протяжении вот уже пяти веков.

Отметим, что речь идет именно о теме смерти (не только об образе), поскольку смерть является герою не только через его встречу со статуей Командора и сверхъестественными силами, но в пьесе Тирсо постоянно напоминает о себе грозными предупреждениями и знаками, от которых Дон Хуан отмахивается («Largo plazo me fiáis»). Кроме того, в большинстве трактовок сюжета соблазнитель, двигаясь навстречу смерти и наказанию, и сам сеет смерть: гибнут на дуэлях его противники, от безответной любви угасают оставленные им женщины, как это произошло, например, с Эльвирой в «Саламанкском студенте» Хосе де Эспронседы. С темой смерти в традиции, связанной с именем Дон Хуана, непременно соединен мотив наказания, воздаяния за грехи.

⁵⁶ Ортега-и-Гассет Х. Увертюра к Дон Жуану // Камень и небо. – С.48.

Говоря о мотиве наказания, необходимо упомянуть, что датский философ Серён Кьеркегор в своем трактате «Или-или» называл фигуру севильского озорника порождением христианской культуры, поскольку Дон Хуан есть воплощенная чувственность, а само понятие «чувственность» и осознание чувственности как греховности возникает лишь с появлением христианства⁵⁷. Миф о Дон Хуане не мог бы зародиться в культуре, где внебрачная связь с женщиной (скорее даже со множеством женщин) не является запретной (поэтому, отмечает С.Кьеркегор, например, подобный сюжет не мог бы появиться в античности, ведь Юпитер и иные божества, так или иначе являющиеся моделью поведения, обольщают девушек, и главной их карой является недовольство супруги). Создателем первой пьесы о герое был монах Габриэль Тельес (псевдоним – Тирсо де Молина), драматург испанского ренессансного театра, уже привносящий в свои пьесы черты барокко, поэтому именно скрещение важной для литературы этого направления темы смерти, христианского понимания греха и идеи воздаяния за грехи стало основой сюжета «Севильского озорника или каменного гостя».

Миф о Дон Хуане – часть христианской культуры, в нем отражены глубоко укорененные в европейской ментальности представления о морали, о верном и неправильном поведении. В более поздних трактовках мифа автор может, помимо греховности героя, видеть в нем яркую индивидуальность, восхищаться масштабом его личности (это мы увидим в главе о романтических интерпретациях образа), схема «грех-наказание» может быть сильно смягчена (ведь меняются и нравы общества, и строгость обычаев). Однако именно заложенная в нашем типе культуры идея о неправильности поведения героя обеспечивает мифу актуальность и по сей день. И неправильность эта заключается не только в связи со множеством женщин, но и в так или иначе присутствующем в почти в любой интерпретации

⁵⁷ Кьеркегор С. Непосредственные стадии эротического или Музыкально-эротическое. // Или-или. – С.118.

сюжета мотиве насмешки или даже кощунства (Дон Хуан зачастую прибегает к обману, чтобы заполучить понравившуюся даму, порой открыто насмехается над установленными в обществе порядками и нормами морали (в работе будет приведено много примеров подобного поведения героя)).

Итак, обобщая сказанное, можно заключить, что любая интерпретация рассматриваемого нами мифа обыкновенно затрагивает темы любви и смерти, причем тема смерти связана с мотивом наказания за грехи. Грех представлен не только (и не всегда) как соблазнение, но и как обман, насмешка над нормами морали или даже богохульство.

Как следует из сказанного выше, к XIX веку история мифа насчитывала почти несколько столетий и неудивительно, что за это время образ Дон Хуана и сама легенда, связанная с ним, претерпели изменения. Прежде чем перейти к основной части работы – анализу трансформаций, произошедших с мифом в испанской литературе романтизма, - следует кратко обрисовать предшествующую традицию, связанную с вечным образом, и отметить основные вехи ее развития.

1.3. Первое произведение о Дон Хуане: пьеса Тирсо де Молины «Севильский озорник или каменный гость».

Тирсо де Молина (1571-1648), испанский драматург XVII века, продолжатель традиций школы Лопе де Веги, объединил черты героев романсов с историей Хуана Тенорьо и впервые представил публике на сцене образ сеvilьского озорника.

Говоря о первом произведении, посвященном насмешнику и соблазнителю, необходимо заметить, что некоторые европейские исследователи полагают, что авторство произведения принадлежит отнюдь не Тирсо, а другому человеку, одному из его современников. Так, Альфредо Родригес Лопес-Васкес решительно отрицает авторство Тирсо де Молины и приписывает создание «Севильского озорника...» Андресу де Клараменте, автору комедий, чье имя, не возникни спора о данной пьесе, было бы почти

забыто. («Альфредо Родригес Лопес-Васкес отрицает авторство Тирсо де Молины и приписывает «Севильского озорника...» Андресу де Клараменте, комедиографу, который, не возникни этой дискуссии, остался бы в тени забвения.»⁵⁸).⁵⁹

Пуэрториканская исследовательница Мартинес де Алисеа А.Х. в своей статье «Черты барокко в «Севильском озорнике или каменном госте» Тирсо де Молины»⁶⁰ отмечает барочную сущность пьесы, указывая на необыкновенную динамичность развития действия, подвижность, изменчивость самого образа главного героя, подчеркнутый контраст между высоким социальным положением персонажей и их низкими помыслами, появление фигуры насмешника, острослова, склонность автора произведения к гиперболизации. Исследовательница подробно разбирает сюжет «Севильского озорника или каменного гостя», показывая, что обман и плутовство правят миром этой пьесы начиная с первой сцены первого акта (в которой Дон Хуан обольщает Исабелу, выдавая себя за Октавио). Барочный мир, перевернутый, мир-наоборот, в котором отсутствует привычный порядок, предстает в произведении Тирсо во всей своей полноте и изменчивости.

Сюжет пьесы «Севильский озорник или каменный гость» достаточно прост: зрителю всячески демонстрируют греховность героя, при этом постоянно звучит мотив наказания, которое должно постигнуть Дон Хуана. Фактически пьеса Тирсо де Молины преследует ту же цель, что и романсы о

⁵⁸ Introducción// Tirso de Molina G.J. *El burlador de Sevilla*. – С.8.

⁵⁹ В данной работе вопрос об авторстве пьесы не является принципиальным, поэтому, по уже сложившейся традиции, мы, упоминая о «Севильском озорнике или каменном госте», будем использовать имя Тирсо де Молины.

⁶⁰ *Martínez de Alicea A.H.* Lo barroco en *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.// *Horizontes* 47 (93). oct. 2005. - P. 89-98.

насмешнике: подчеркнуть необходимость соблюдения норм христианской морали и напомнить зрителям о Божьем суде.

Самый первый донжуан, герой пьесы Тирсо де Молины «Севильский озорник или каменный гость» (1630), был создан по мерке барочной пьесы, он прежде всего грешник, не желающий раскаиваться, поскольку до смерти еще далеко:

«En la muerte?

Tan largo me lo fiáis?

De aquí allá hay larga jornada». ⁶¹

Иными словами, изначально Дон Хуан – воплощение наслаждения и радости жизни, которые омрачены печатью «memento mori». Беззаботность (и безнаказанность) героя во многом объясняются его высоким происхождением (отец героя приближен к королю Испании, дядя – посол в Италии). Именно привилегии, дарованные высоким происхождением, составляют, помимо красноречия и храбрости, залог непобедимости соблазнителя. Так, маркиз де ла Мота, едва попав под подозрение в преступлении, сразу оказывается под угрозой смертной казни, наказание же главному герою все откладывается, ведь он сын Дона Дьего, который любим королем, и представитель древнего рода:

«... Rey. Qué pedís?

Octavio. Licencia que en la campaña

Defienda cómo es traidor.

Tenorio. Eso no, su sangre clara

Es tan honrada...» ⁶²

Приговор подобным герою богатым и беззаботно жестоким насмешникам и распутникам выносит крестьянка Аминта:

⁶¹ *Tirso de Molina G.J. El Burlador de Sevilla. Jornada segunda. – С.79*

⁶² *Ibid. - С.134*

«Di, qué caballero es este que de mi esposo me priva?

La desvergüenza en España

Se ha hecho caballería.»⁶³

Дон Хуан, несмотря на очевидное нежелание соблюдать установленные в обществе нормы морали, все же имеет свой кодекс чести дворянина: он храбр и, хоть и не держит обещаний, данных женщинам, придерживается слова, данного Командору и стремится не показывать свой страх.

Однако суть характера главного героя лучше всего описана в названии пьесы – *burlador*, насмешник. Важней всего ему удачный и ловкий обман, трюк (в основном – с целью добиться желанной женщины и устранить соперника):

«Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor.»⁶⁴

Важно понимать, что герой Тирсо де Молины, при всем своем легкомыслии и греховности, - все же христианин, верующий в Бога, ад и рай, но откладывающий раскаяние и заботу о душе. Дон Хуан, ведя беседу с Командором, расспрашивает о том, находится ли душа того в аду или раю, умер ли он во грехе. Перед смертью он просит исповеди и говорит, что Донья Анна чиста, но уже слишком поздно. Обольститель чувствует, как его поглощает пламя; на поглощающий тело и душу огонь жаловалась и его жертва Тисбея, но она говорила так о любви. Красивая метафора становится реальностью, и насмешник ощущает то, что чувствовали несчастные женщины, подтверждая идею о воздаянии, «*burlador burlado*».

⁶³ *Tirso de Molina G.J. El Burlador de Sevilla. Jornada tercera. - С.101*

⁶⁴ *Ibid. Jornada tercera. – С.68*

«Осмеяние насмешника» - один из повторяющихся у Тирсо мотивов. Маркиз де ла Мота хочет сыграть жестокую шутку с некоей Беатрис, но сам становится предметом злого розыгрыша озорника. Дон Хуан насмехается над своими многочисленными жертвами, но в финале пьесы доверчиво пожимает руку командору, который, по сути, обводит его вокруг пальца, становясь орудием мщения сверхъестественных сил.

Итак, для героя Тирсо важнее всего «шалость», насмешка. Главное, чтобы запланированный трюк удался, для достижения цели все средства хороши. Герой не стесняется повторять одни и те же приемы (переодевание), он не способен на составление длительных планов, ведь для него существует лишь одно мгновение – сейчас.

Однако, несмотря на очевидную выраженность в характере героя линии насмешника, основной в творении Тирсо де Молины все же становится линия соблазнителя и повесы (недаром некоторые переводы дают версию «Севильский оболъститель, или каменный гость»). Дон Хуану под силу покорить любую женщину, независимо от ее положения в обществе: жертвами сеvilьского озорника становятся и благородная донья Исабела, и крестьянка Аминта, и рыбачка Тисбея. В стремлении достичь желанной цели герой легко идет на обман: знатных героинь пытается покорить, прибегая к спектаклю с переодеванием (чтобы соблазнить донью Ану и донью Исабелу, Дон Хуан притворяется их возлюбленными), Аминту и Тисбею завоевывает, используя свой дар убеждения. Одержав очередную победу, Дон Хуан Тирсо де Молины забывает о клятвах и словах любви, и готов добиваться благосклонности новой жертвы. Поступки героя безнравственны, но объясняются беззлой насмешливостью, жизнелюбием и эгоистичной привычкой всегда добиваться желаемого.

Итак, герой «Севильского озорника или каменного гостя» - гедонист, живущий по принципу «Carpe diem», наслаждающийся своим хитроумием. И именно из-за жизнелюбия Дон Хуана Тирсо де Молины так ярко звучит в

пьесе тема смерти. Насмешник не видит и не желает видеть смерть и помнить о ней, ведь смерть несет с собой наказание за грехи. На все напоминания о каре, кончине и страшном суде он отвечает отговорками, что до решающего дня еще остается много времени («Largo plazo me fiáis» - любимая присказка севильского озорника). Но смерть (вернее, даже не смерть, а кара, которая последует за ней) не отступает от повесы, напоминания о ней постоянно звучат в предупреждениях других персонажей, во мрачной музыке за ужином со статуей командора, и наконец, воплощаются в ожившем изваянии дон Гонсало), отсылая нас к барочному мотиву быстротечности жизни и бренности бытия, и в конце концов настигает Дон Хуана. Тема разврата, сладострастия сосуществует в пьесе Тирсо де Молины с религиозными мотивами, и в результате этого слияния получается образ души верующей, но потерянной, которая нуждается в неорганизованном вечном движении.

Намечая линию соблазнителя как одну из обязательных составляющих образа Дон Хуана, нельзя не провести сопоставление между обольстителем из пьесы Тирсо де Молины и его итальянским «соперником» - Джакомо Казановой. В сознании человека, не вдающегося в историю мифа, эти два образа выглядят похоже и порой даже идентично. Однако Казанова являлся реальным (и более поздним) историческим персонажем (1725-1798 гг.), оставившим после себя обширные мемуары («История моей жизни») и неугасающую славу. Слава эта была прежде всего славой соблазнителя и авантюриста. Став в обыденном сознании именем нарицательным, осененный роем легенд и остроумных исторических анекдотов, Казанова, тем не менее, не получил в искусстве той популярности, которую обрел образ севильского обольстителя.

Подчеркнем, что мемуары Казановы были опубликованы после его смерти, в 1820 году, как раз в то время, когда миф о Дон Хуане вновь начинает набирать популярность, получая второе рождение в творчестве

европейских романтиков. Сходством с сеvilьским озорником, возможно, отчасти и объяснялся неожиданный успех истории жизни знаменитого итальянца. Однако, если мы рассмотрим историю существования двух образов на протяжении нескольких веков, очевидно, что Дон Хуан опережает своего «последователя» по количеству обращений к имени в литературе и искусстве.

Возможно, дело не только в том, что образ Дон Хуана возник раньше (предположительно 1630), а в том, что в истории Казановы, изложенной им самим, были и любовные похождения, и шутовство, и насмешка над нормами морали, но не было неизменных в пьесах о Дон Хуане тем смерти и возмездия сверхъестественных сил, а именно они сделали пьесы о сеvilьском озорнике столь зрелищными и удобными для постановки на сцене, обеспечили им внимание выросшей в рамках католической религии испанской публики.

Итак, характер первого Дон Хуана содержит в себе две линии – насмешника и соблазнителя; обобщить обе эти доминанты, подвести им итог можно одним словом, важным для Тирсо де Молины как для автора эпохи барокко, как для монаха, коим он являлся (вспомним, настоящее имя автора – брат Габриэль Тельес), – грешник. Вся пьеса построена по схеме «грех-предупреждение – наказание» и, несмотря на несомненное обаяние главного героя, несет в себе морализаторский пафос и является подтверждением идеи о неизбежном божественном правосудии. Смерть героя от руки каменной статуи предсказана им самим еще в середине произведения – соблазнитель, желая обольстить Аминту, дает ей следующую клятву:

« Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía

me dé muerte un hombre muerto»⁶⁵.

Герой не просто соблазняет и обманывает девушку, он нарушает одну из религиозных норм – использует имя Господа всуе, клянясь им, что будет верен той, на которой вовсе не собирался жениться, и предсказывает себе наказание, что его постигнет.

1.4. Трактовки образа Дона Хуана в Испании XVII – XVIII

вв.

Пьеса Тирсо, поставленная в 1630 году, обрела популярность не только в пределах Испании, но и послужила источником вдохновения для европейских авторов. В самой же стране создания образа следующее представляющее интерес для исследователя мифа произведение о Дон Хуане появилось в XVIII веке – пьеса «Нет срока, который бы ни наступил, нет долга, который бы ни оплатился» («No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague») Антонио Саморы (1714). Упомянем также малоизвестную пьесу Алонсо де Кордовы «Мечь в могиле» («La venganza en el sepulchro», 1676), которая интересна тем, что в ней женский персонаж приобретал большую значимость, чем в «Севильском озорнике, или каменном госте»: донья Анна в произведении Кордовы выступала как активный персонаж, желающий отомстить герою за смерть Командора.

Пьесу Саморы по праву можно назвать вторым по популярности в Испании XVII-XVIII вв. (после Тирсо до Молины) произведением, посвященным образу Дон Хуана. Именно ее (а не «Севильского озорника или каменного гостя», как можно было бы предположить) каждый год ставили в театрах Испании в день Всех Святых до того, как увидела свет религиозно-фантастическая драма Хосе Соррильи «Дон Хуан Тенорьо».

В своей пьесе Антонио Самора открыто подчеркивает идею преемственности, связи своего произведения с пьесой 1630 года: уже в

⁶⁵ *Tirso de Molina G.J. El burlador de Sevilla. Jornada tercera. – С.111.*

названии комедии очевидна параллель с «Севильским озорником, или каменным гостем»: первая часть названия комедии Саморы «Нет срока, который бы ни наступил, нет долга, который бы ни оплатился» («No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague») представляет собой прямую цитату из пьесы Тирсо де Молины (эта фраза – часть мрачной песни, которая звучит во время ужина Дон Хуана со статуей дона Гонсало⁶⁶).

Основные вехи сюжета «Севильского озорника, или каменного гостя» также были сохранены Саморой. Однако если в «Севильском озорнике или каменном госте» акцент был сделан на любвеобильности Дон Хуана и его любовных авантюрах, то в комедии Саморы число женских образов (и, соответственно, историй соблазнения) уменьшено до двух, Беатрис и Донья Аны (сравним: в пьесе Тирсо было четыре героини, Исабела, Тисбея, донья Ана, Аминта). И если в пьесе XVII века Дон Хуан прежде всего соблазнитель (и прибегает к обману в основном для того, чтоб добиться желанной женщины), то в комедии века XVIII этот образ приобретает новые черты.

Дон Хуан Саморы – это уже не беспечный герой Тирсо, наслаждающийся жизнью; образ, созданный драматургом XVIII века, намного мрачнее. Именно в «Нет срока, который ни наступил бы, нет долга, который бы ни оплатился» впервые в испанской традиции появляется идея inferнальности образа Дон Хуана, связи героя с потусторонними злыми силами. Как и в «Севильском озорнике, или каменном госте» в произведении присутствует тема контраста между высоким происхождением героя и низостью его натуры, но к ней добавляется характерная скорее для литературы романтизма демонизация насмешника:

«Fresneda. Quién eres que te resistes
tanto?

⁶⁶ *Tirso de Molina G.J. El burlador de Sevilla: [Teatro]. Jornada tercera.* – С.146

Don Juan. El Diablo»⁶⁷).

В главном герое этого произведения гораздо больше жестокости, чем в севильском озорнике Тирсо. Дон Хуан Саморы груб со своим отцом, беспощаден к противникам и полон пренебреженья к соблазненным им женщинам. Этот герой еще способен блеснуть красноречием, когда желает обольстить понравившуюся ему даму

(«Quién puede ser, que no sea,
hermosísima Doña Ana,
quien de tus rayos à cuenta,
mariposa de tus luces,
salamandra de tu hoguera,
viviendo está de los mismos incendios
en que se quema?»⁶⁸),

но в случае отказа он не стыдится прибегнуть к грубости, почти насилию (вспомним попытку соблазнения Доньи Аны). Женщина для него не всегда объект наслаждения, что отличает героя от других донжуанов, она может выступать как средство достижения цели (например, чтобы вызвать недовольство дяди и ускорить свой отъезд в Испанию, соблазнитель почти открыто обольщает даму в Неаполе).

Принципиальный момент, подчеркивающий новизну комедии Саморы, – раскаяние Дон Хуана – будет позаимствован испанским романтиком – Хосе Соррильей. Впрочем, предсмертному обращению к небу Дон Хуана из «Нет срока, который ни наступил бы, нет долга, который бы ни оплатился» не хватает того драматического накала, который есть в произведении Соррильи: после сцены смерти главного героя комедия Саморы, как и пьеса Тирсо, продолжается.

⁶⁷Zamora A. No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague, y convidado de piedra. - Ricardo de Orueta y Duarte. - Jornada primera. - С.6

⁶⁸ Ibid. - С.11

Произведение Антонио Саморы подчинено схеме «грех – наказание», на которой строились еще романсы о насмешнике, оно еще во многом повторяет сюжет и основные мотивы пьесы эпохи барокко. Дон Хуан Саморы, без сомнения, имеет больше сходства с донжуанами эпохи романтизма, чем герой Тирсо, но в нем еще нет психологической глубины, а обвинения, которые он бросает небу, еще не перерастают в бунт против высших сил.

Литературовед Мария Гарсия Гарроса так характеризует героя Саморы: «Персонаж Тирсо создан по мерке барочной пьесы, с теологическим обоснованием и морализаторским посылом, создан, чтобы ему был вынесен приговор как грешнику и преступнику, презиравшему божественное правосудие и человеческие законы... Дон Хуан Саморы ... донжуан не барочный и не романтический... Это характер порой непроработанный... Этот Дон Хуан лишь связующее звено между двумя эпохами.»⁶⁹

Отметим интересную особенность донжуанов, появляющихся в произведениях испанских авторов XVII-XVIII вв.: их особый талант – умение забывать о своих прегрешениях и жить сегодняшним днем. Иными словами, изначально Дон Хуан – гедонист, свободный от мук совести и не склонный к постоянной рефлексии. Потому-то авторам и приходится вводить в произведение мотив Божьей кары – ведь герой не ощущает тяжести своих грехов. Позже, в эпоху романтизма, когда на сцену выйдет «рефлектированный Дон Жуан» (термин Серёна Кьеркегора, который будет подробно раскрыт нами ниже), когда писатели заставят героя почувствовать раскаяние и осознать свою греховность, образ Командора перестанет быть неотъемлемой частью сюжета, хотя темы смерти, греха и наказания

⁶⁹ *García Garrosa M.J.* No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra: La evolución de un mito de Tirso a Zorrilla. [Электронный ресурс]. URL: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136100.pdf

останутся неизменными компонентами произведений о соблазнителе и насмешнике.

1.5. Дон Хуан в европейской литературе: XVII-XVIII вв.

Мы вкратце обрисовали трансформации, которые претерпевал в XVII-XVIII вв. образ в стране своего возникновения, Испании, однако эти два века принесли и другие произведения о Дон Хуане, возникшие в европейских странах. Сюжет о насмешнике и соблазнителе (вероятно, завезенный в страну бродячими испанскими труппами) стал весьма популярен в Италии. В.Е.Багно называет следующие итальянские пьесы, поставленные в XVII веке: ««Каменный гость» («Il convitato di pietra», 1640-е, изд. 1671) Джачинто Андреа Чиконьини (Cicognini, 1606—1660) и не сохранившаяся пьеса с таким же названием (1652) Онофрио Джильберто (Giliberto). До конца XVII в. появились еще две итальянские пьесы на тот же сюжет, и они носили то же название»⁷⁰. Таким образом, история севильского озорника становится органичной частью итальянской «комедии дель арте» (commedia dell'arte), однако «сюжет и его главный персонаж трансформировались в буффонаду и фарс, утрачивая свое первоначальное религиозно-поучительное содержание»⁷¹. «Итальянское прошлое» образа в XVII веке имеет больше значения для поддержания и распространения мифа, чем для его творческой трансформации и обновления.

Вторая половина XVII века принесла и несколько малоизвестных французских пьес о герое (две трагикомедии с одинаковым названием, Доримона и Клода Дешана де Вилье, «Каменный пир, или Преступный сын» («Le Festin de Pierre, ou le Fils criminel» (конец 50-начало 60х годов)). Однако намного большую популярность обрела в мировой литературе трактовка

⁷⁰ Багно В.Е. Дон Жуан // Пушкин: Исследования и материалы. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-1322.htm>

⁷¹ Ibid.

образа, предложенная другим известным французским автором – речь идет о комедии Мольера «Дон Жуан» («Dom Juan ou le Festin de pierre», 1665 год).

В произведении Мольера из двух обозначенных нами важных составляющих образа на первый план выходит линия соблазнителя, хотя линия насмешника в пьесе также присутствует. В основе характера персонажа, как и в других комедиях автора, лежит подрывающее классицистическую гармонию нарушение меры (чрезмерное женолюбие). Необходимо подчеркнуть, что героя Мольера, в отличие от Дон Хуана Тирсо, обращавшего внимание в основном на красоту женщин, интересует не только сама жертва, но и условия, в которых она находится, сложность задачи подогревает азарт. Герой Тирсо зачастую пользовался для достижения своих целей и поиска выхода из неприятностей своим дворянством и знатным происхождением (дядя Дон Хуана в пьесе – испанский посол в Неаполе), Дон Жуан же Мольера больше полагается на изобретательность ума.

Как и севильский озорник, Дон Жуан Мольера необычайно любвеобилен, но свое непостоянство он объясняет культом красоты, которая имеет право очаровывать чуткого к ней: «Постоянство годится только для чудаков; все красавицы имеют право нас очаровывать, и преимущество оказаться первой по счету никак не должно похищать у других справедливых притязаний, которые они все имеют на наши сердца»⁷².

В отличие от героя Тирсо, этот соблазнитель подходит к процессу оболыщения с большей изощренностью, наслаждаясь своим умением манипулировать и процессом преодоления сопротивления: «...шаг за шагом берешь с бою мелкие препятствия, которые она нам противопоставляет, побеждаешь угрызения совести, которыми она гордится, и незаметно приводишь ее туда, куда ты хотел заставить ее придти»⁷³. Манипуляция и

⁷² Мольер Ж.Б. Дон Жуан, или каменный гость. Пер.М.А.Кузьмина // Соб.соч. в четырёх томах под ред. А.А.Смирнова и С.С.Мокульского. Т. II. Academia, 1937. Первое действие, явление II. – С.499

⁷³ Ibid. - Первое действие, явление II. - С.500

ложь для достижения удовольствия – вот основа жизненных принципов насмешника («Нужно пользоваться человеческими слабостями, и так-то мудрый рассудок приспособляется к порокам своего времени»⁷⁴).

Если первый испанский Дон Хуан был беззаботным гедонистом, то Дон Жуан Мольера имеет подобие собственной философии, причем философии атеистической (вспомним его утверждение «Я верю, Сганарель, что дважды два - четыре, а дважды четыре – восемь»), а также рассуждение о лицемерии, которое он приводит в оправдание своих поступков: «Ты не представляешь себе, сколько я знаю таких людей, которые подобными хитростями ловко загладили грехи своей молодости, укрылись за плащом религии, как за щитом, и, облачившись в этот почтенный наряд, добились права быть самыми дурными людьми на свете. Пусть их козни известны, пусть все знают, кто они такие, все равно они не лишаются доверия: стоит им разок-другой склонить голову, сокрушенно вздохнуть или закатить глаза – и вот уже все улажено, что бы они ни натворили. От моих милых привычек я не откажусь, но я буду таиться от света и развлекаться потихоньку.⁷⁵»). Герой способен на рефлексию и, более того, его осознанный атеизм и тяга к изощренному экспериментаторству порой граничит с кощунством (достаточно упомянуть, что насмешник обещает дать нищему денег, если тот согласится побогохульствовать) – добавляя тем самым в комедию новый мотив, который позже появится в творчестве испанских романтиков, писавших о Дон Хуане (Эспронседа, Беккер).

Дон Жуан Мольера, в отличие от первого Дон Хуана, не религиозен, он уже не верующий католик, а скорей предвестник Просвещения с его тягой к интеллектуальности и скепсису. Если севильский озорник просто не желает замечать предупреждений неба, потому что живет лишь сегодняшним днем и

⁷⁴ Мольер Ж.Б. Дон Жуан, или каменный гость. Действие пятое, явление II. – С.578

⁷⁵ Ibid. Действие пятое, явление II. – С.579.

мигомлетным мгновением, то герой французского комедиографа видит и посланный ему призрак женщины, и фигуру Времени, но заявляет: «Если оно (прим.- небо) посылает мне предостережение и хочет, чтобы я его понял, нужно, чтобы оно говорило немного яснее»⁷⁶, пытаюсь проткнуть видение шпагой. Слова Дон Жуана перед смертью не оставляют никакой надежды на возможность покаяния и смирения: «Нет, что бы ни случилось, пусть никто не скажет, что я способен к раскаянию»⁷⁷.

Поскольку жанр произведения заявлен Мольером как комедия, необходимо кратко обозначить, в чем сущность Дон Жуана как комического персонажа. Безусловно, основная комическая «нагрузка» лежит на двойнике героя – его слуге. Однако и сам Дон Жуан вписывается в ряд героев комедий Мольера: он наделен одной гипертрофированной чертой, пороком (женолюбием), за который в финале оказывается наказан. В то же время присутствующие в характере персонажа черты насмешника также способствуют созданию комического эффекта: Дон Жуан чаще не сам смешон, а создает нелепую, смешную ситуацию, выставляет других в невыгодном свете (в качестве примера приведем сцены разговора с кредитором, обольщения одновременно двух женщин).

Интересным образом решена французским комедиографом проблема противопоставления высокого происхождения и низости души, которая была важна для Тирсо. Если в «Севильском озорнике или каменном госте» крестьяне во многом являлись простодушными носителями добродетели, противопоставленными развращенному обманщику-дворянину, то в произведении Мольера контраст между простолюдными и представителем знатного рода также присутствует, но в выгодном свете зачастую предстает уже обольститель. Сганарель, выступая носителем традиционной морали, не

⁷⁶ Мольер Ж.Б. Дон Жуан, или каменный гость. Действие пятое, явление пятое. – С.582

⁷⁷ Ibid. Действие пятое, явление пятое. – С.586

способен достойно отстоять свою точку зрения, а влюбленные крестьяне и вовсе кажутся смешными и нелепыми в своих проявлениях чувств («Нет, когда любят по-настоящему, это сразу видно... Посмотри на толстую Томасу, как она влипла в молодого Робена, - все время вокруг него вертится, все время его задирает, ни на минуту не оставляет в покое; как ни пройдет, то напраказит что-нибудь, то тумака ему даст... Сразу видать, что это любовь; а ты никогда слова мне не скажешь, всегда, как настоящее полено...»). Успех, который приобретает у женщин их сословия красивый и обходительный дворянин, в этих условиях кажется вполне естественным.

Подчеркнем, что, несмотря на неверие и греховность, Дон Жуан Мольера совершает и положительные поступки (так, он все же дает нищему золотой «из любви к людям», мгновенно бросается на выручку незнакомцу, завидев, что силы в схватке неравны). Неудивительно, что Мольер подвергся осуждению за столь многогранный образ, ведь его Дон Жуан намного сложнее и неоднозначнее, чем первый обманщик, идеально вписывавшийся в сюжетную схему «грех-наказание».

Пьеса Мольера, несмотря на несомненно новаторскую в сравнении с предыдущей традицией трактовку образа героя и популярность среди публики (новая комедия выдержала пятнадцать постановок, роль Сганареля исполнял сам Мольер), была опубликована лишь в 1682 году: предполагаемый атеизм Дон Жуана и его насмешка над традиционной моралью навлекли на произведение обвинение в антирелигиозности. В то же время была достаточно популярна пьеса «Каменный гость» («Le Festin de Pierre» (1677)) Тома Корнеля, который переложил комедию своего предшественника стихами, одновременно смягчив все спорные с точки зрения морали и религии сцены.

В XVIII веке интерес в Европе к фигуре насмешника и соблазнителя не угас: итальянский драматург Карло Гольдони пишет комедию «Дон Джованни Тенорьо, или Распутник» («Don Giovanni Tenorio, ossia il

Dissoluto», 1736), которая интересна тем, что каменная статуя там впервые не оживает и не выступает как орудие мщения сверхъестественных сил. Упомянем также фрагмент баллады Шиллера «Дон Жуан». Несмотря на то, что история севильского озорника привлекала драматургов и из Англии, Голландии, Германии, все же наибольший интерес к фигуре героя всегда проявляли авторы из романских стран (Франция, Италия).

Сюжет пьесы Тирсо де Молины изначально динамичен (сцены переодевания, кораблекрушение, многочисленные любовные похождения героя, явление статуи Командора) и имеет большой потенциал для раскрытия и постановки на театральных подмостках. Неудивительно, что миф о Дон Хуане послужил благодатной почвой не только для создания пьес, но и для балетов и опер. Известен балет в трех действиях на музыку К.В. Глюка (либретто Р. Кальцабиджи), поставленный в Вене в 1761 году, а также опера Дж.Гаццаниги «Каменный гость» на либретто Бертати.

Именно на либретто Бертати во многом опирались создатели оперы, которая стала важной вехой в истории трактовки образа Дон Хуана в Европе, - речь идет о «Дон Жуане или наказанном развратнике» (1787) В.А.Моцарта на либретто Л. да Понте (отметим, что на момент создания этой оперы у композитора и либреттиста уже были известные совместные работы – «Женитьба Фигаро» и «Так поступают все»). Сюжеты двух опер во многом схожи (достаточно вспомнить замечательно гиперболизированный эпизод, включающий перечисление всех возлюбленных Дона Жуана), однако в опере Моцарта больший вес приобретает фигура Донны Анны, жаждущей мщения за смерть отца, место Пасквариэлло занимает Лепорелло.

Следует упомянуть и тот факт, что Лоренцо да Понте, известный еврейский либреттист и переводчик своего времени, оставил после себя мемуары, свидетельствующие о том, что герой произведения в своем авантюризме был не так далек от самого автора. Возможно, во время написания оперы композитор и либреттист встречались в Праге с Казановой,

что, будь это правдой, являло бы собой великолепный пример скрещения культурного мифа с судьбой реального исторического персонажа и дало бы материал для анализа пересечений двух образов и переосмысления оперы Моцарта, однако, этот факт не подтвержден документально (известно, впрочем, что «в бумагах ... Казановы, также приезжавшего в конце октября в Прагу, сохранились фрагменты переработки секстета из второго акта «Дон Жуана» «О, как страшно здесь»»⁷⁸). Несмотря на недоказанность встречи Казановы с Моцартом и да Понте, сама возможность пересечения их судеб нашла отражение в литературе: в 2000 году вышла книга немецкого писателя Х.-Й.Ортайля «Ночь Дон Жуана». Образ Дон Жуана, появляющийся в опере, состоит из слияния частей личности его создателей, несет в себе «слова да Понте, мелодии Моцарта, черты характера Казановы.»⁷⁹.

Как и у его предшественников, основной дар этого персонажа – красноречие и умение обманывать и убеждать. Тем не менее намного чаще, чем в других произведениях, зритель может видеть Дон Жуана растерянным или в недоумении (герой жалеет пришедшую к нему Эльвиру, теряется ненадолго, когда сталкивается с женихом намеченной жертвы). Он человечен, подвержен слабостям и больше всего на свете любит веселье, чем отсылает нас к беспечному гедонисту Тирсо. В философии же любви, предлагаемой героем, очевидны параллели с Дон Жуаном Мольера:

«Все для любви лишь!
Кто одной только верен,
Остальных обижает.
Сердце мое,
Полное огня и страсти,

⁷⁸ Саква К. Из истории создания «Дон-Жуана»// Понте Л. Дон-Жуан В.А.Моцарта. - С.18

⁷⁹ Вишель А.В. Способы создания образа Дон Жуана в романе Х.-Й.Ортайля «Ночь Дон Жуана». URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/sposoby-sozdaniya-obraza-don-zhuana-v-romane-h-y-ortaylya-noch-don-zhuana>

Для женщин всех открыто,
А те из них,
Что мало с ним знакомы,
Мой добрый нрав
Изменой называют»⁸⁰.

Бесстрашие и любовь к насмешке не покидают этого Дон Жуана даже в предсмертную минуту (вспомним сцену препирательства с Командором, где герой отвечает «нет» на призыв покаяться и вступает в почти комичный спор с вестником смерти).

«Дон Жуан» Моцарта выдержал множество постановок в Европе и, без сомнения, повлиял на последующее восприятие образа героя. Так, Э.Т.А.Гофман, создавая свою новеллу «Дон Жуан», строит ее на описании музыкальной и театральной стихий, являющихся частью образа, плотью от плоти Дон Жуана и Донны Анны; часть действия происходит во время постановки на сцене известной оперы. Э.Т.А.Гофман видит в опере Моцарта «Дон Жуан» (основываясь на своем восприятии музыки и, очевидно, переживая в момент написания своей новеллы драму в личной жизни) трагическую историю бунта и крушения идеалов Дон Жуана, который слишком поздно встретил Донну Анну, женщину, способную изменить его своей любовью, которую он мог бы полюбить, встретить ее чуть раньше. Подобное прочтение образа Дон Жуана Моцарта, скорее всего, противоречит изначальному замыслу оперы, однако отлично согласовывается с мировоззрением формирующегося нового литературного направления, романтизма, и потому гофмановский Дон Жуан, мрачный, с демоническими чертами во внешности, бросающий вызов общественным устоям,

⁸⁰ Дон Жуан: Комическая опера в 2-х действиях / Либретто Л. да Понте; Новый рус. текст Н. Кончаловской; Музыка В.-А. Моцарта. - Москва: Музгиз, 1959. Действие второе, картина первая. – С.107

разочаровавшийся в любви и более не способный на нее, становится одним из источников вдохновения для романтиков.

Интересна позиция, которую занимает по отношению к опере Моцарта датский философ Серён Кьеркегор. Обращаясь к образу насмешника и соблазнителя, Кьеркегор отмечает, что Дон Хуан по сути своей является не индивидом, а идеей, выражением чувственной любви⁸¹, и эта идея лучше всего может быть выражена в музыке – в частности, в опере Моцарта. Если зритель воспринимает героя как идею, а не человека, который должен существовать на сцене в рамках правдоподобия, то знаменитая ария Лепорелло в первом акте, где названо число обольщенных девушек, - 1003, не вызовет усмешки. Характер и статус жертвы не имеют для соблазнителя никакого значения, ему важно лишь то, что они женщины. «Музыкальный», не индивидуализированный и лишенный рефлексии Дон Хуан «не соблазняет, ... он желает, и само желание действует соблазнительно»⁸².

Кьеркегор допускает и иную возможность развития мифа – Дон Хуан может быть соблазнителем в духовном смысле, из идеи стать индивидом. Отходя от музыкальной стихии и переставая быть воплощением нерелефированной чувственности, герой утрачивает ауру непобедимости и превращается в мыслящую личность, отныне нам интересна мотивация его поступков, как происходит соблазнение. Основным оружием соблазнителя в этом случае становится красноречие, обман, нас интересует ловкость, с которой герой обольщает жертву, трудность задачи.

Итак, обобщая сказанное выше, отметим, что на протяжении XVII-XVIII вв. Дон Хуан в любой интерпретации мифа сохраняет в себе черты насмешника и соблазнителя, он неотразим для женщин, он грешник, которого обязательно настигает кара небес. Изначально Дон Хуан предстает

⁸¹ Кьеркегор С. Непосредственные стадии эротического, или Музыкально-эротическое. // Или-или. – С.117

⁸²Ibid. – С.122

беспечным гедонистом (и в Дон Жуане Моцарта этот образ во многом возрожден), но мы видим, что в более поздних трактовках мифа герой становится больше способен к рефлексии, осмыслению своих поступков, является более неоднозначным или приобретает инфернальные черты.

II. Некоторые аспекты трансформации мифа в европейской традиции в период с XVII по XVIII вв.

2.1. Женские образы.

Сюжет о Доне Хуане невозможно представить себе без женских персонажей. Конфликт, лежащий в основе легенды о севильском соблазнителе, возникает из-за женщины, которая становится камнем преткновения между ее отцом и молодым дворянином, не привыкшим отказывать себе в удовольствиях. Таким образом, именно встречи Дон Хуана с женщинами и последствия этих встреч являются двигателем сюжета в любом произведении о данном герое. Вспомним, выше мы упоминали о том, что женолюбие насмешника оговаривается и в ряде романсов, выступая, впрочем, там как дополнительная характеристика юноши как грешника, не имеющая значения для развития действия.

Итак, с одной стороны, женские образы выступают как неотъемлемая часть сюжета, являются катализатором всех авантур и приключений героя, и, с другой стороны, являются иллюстрацией его греховности и одновременно несокрушимого обаяния. В пьесе Тирсо де Молины «Севильский озорник, или каменный гость» присутствовало целых четыре женских образа (дворянки Исабела и Анна, рыбачка Тисбея и крестьянка Аминта).

Несмотря на большое количество персонажей женского пола, большая их часть выписана не слишком подробно или вовсе лишена индивидуальности. Исабеле уделено немного сценического времени, зритель видит ее лишь в начале пьесы, когда Дон Хуан обманом добивается ее, притворившись под покровом ночи ее возлюбленным, доном Октавио, позже героиня появляется, чтобы подать королю (вместе с другими обиженными

насмешником) жалобу на произошедшую с ней несправедливость. Аминта показана как наивная крестьянка, которая позволяет герою соблазнить себя на собственной свадьбе, потому что тот обещает на ней жениться. В этом эпизоде пьесы автора очевидно больше интересовала сама пикантная и комическая ситуация, а не индивидуальность обольщенной девушки. Анна, как и Исабела, появляется в пьесе совсем ненадолго, и главная цель ее присутствия в произведении – ввести известный сюжет из сеvilьской легенды об обольстителе (именно защищая ее честь, погибает от руки Дон Хуана Командор, что позже и приведет нашего героя к столкновению со сверхъестественными силами). Однако важно помнить, что среди остальных жертв она является единственной героиней, которая распознает обман героя и защищает свою честь (именно это образ будет раскрыт наиболее полно в последующей традиции):

«No hay que mate este traidor

Homicida de mi honor?

...

Matadle.»⁸³

Следует учитывать и то, что именно эпизоды соблазнения героем дам позволяли автору продемонстрировать необычайное красноречие Дон Хуана (достаточно обратиться к монологу, в котором соблазнитель убеждает Тисбею в своей преданности⁸⁴). Речи сеvilьского озорника – пример барочного красноречия, полного красочных тропов, и именно речь, наряду со шпагой, является главным оружием героя, его способом добиваться желанной цели.

Итак, женские персонажи в «Сеvilьском озорнике...» были нужны в основном для характеристики героя и демонстрации его греховности. А.Л.

⁸³ *Tirso de Molina G.J.* El Burlador de Sevilla. Jornada segunda. – С.81

⁸⁴ *Ibid.* Jornada primera. – С.36

Штейн отмечает, что «Дон Хуан главенствует в комедии, а остальные персонажи интересны только по отношению к нему»⁸⁵, это положение изменится в литературе романтизма.

Однако в пьесе Тирсо есть героиня, которой уделено достаточно много сценического времени – это рыбачка Тисбея. Этот персонаж нужен не только для подтверждения неотразимости героя и продвижения действия, он также наделен важной для литературы барокко особенностью – даром слова. Первый монолог девушки занимает несколько страниц книги. Отметим, что в произведении Тирсо еще нет того понимания правдоподобия, которое появится позже в пьесах о Дон Хуане, и рыбачка, в отличие, скажем, от Церлины у Моцарта, говорит таким же правильным языком, как и дворяне, дополняя речь метафорами и сравнениями и даже используя аллюзии на греческую мифологию (спасшихся после шторма людей она сравнивает с беглецами из павшей Трои⁸⁶). Но если в устах мужчины сладкие речи являются оружием, женщине красноречие в первой пьесе о Дон Хуане служит лишь для выражения своих сомнений и страданий, для просьб о заступничестве (так и Исабела проявляет свой ораторский талант, лишь чтобы пожаловаться на несчастье).

Отметим, что в дальнейшей традиции, связанной с именем Дон Хуана в XVII-XVIII вв., женские персонажи будут выполнять те же функции, что и в произведении Тирсо, однако трактовки отдельных образов могут приобретать дополнительные оттенки.

В комедии Мольера «Дон Жуан» (1665) также присутствует несколько героинь; две из них, крестьянки Шарлота и Матюрина, появляются совсем ненадолго, лишь чтобы продемонстрировать безмерность аппетита героя и его готовность ввязаться в интрижку с любой симпатичной женщиной, будь

⁸⁵ Штейн А.Л. Литература испанского барокко. – С.64

⁸⁶ *Tirso de Molina G.J.* El Burlador de Sevilla. Jornada primera.– С.32

она крестьянка, или знатного происхождения, и его ловкость в любовных делах (соблазнитель, говоря с обеими одновременно, умудряется убедить каждую в своей преданности). Третья же дама, Донья Эльвира, - персонаж очень интересный, которому уделено много сценического времени.

Донья Эльвира обозначена в списке действующих лиц как жена Дон Жуана, хотя, как еще в самом начале комедии узнает читатель, сам факт женитьбы отнюдь не значим для героя и не может принудить его взять на себя какие-нибудь обязательства (Сганарель говорит: «Заключить брак ему ничего не стоит, он браком пользуется только как западнею, чтобы ловить красоток, и жениться готов на ком угодно»⁸⁷). До встречи с Доном Жуаном Эльвира жила в монастыре, откуда была выкрадена соблазнителем к неудовольствию ее братьев (отметим, что образ оболыщенной насмешником монахини достаточно часто встречается в традиции, связанной с мифом – например, вспомним Инес из драмы Хосе Соррильи). Если и есть в комедии Мольера абсолютно трагический образ, то это именно образ Доньи Эльвиры, которая, осознав все вероломство супруга, все же прощает его и пытается обратить его к раскаянию («Я любила вас с величайшей нежностью, вы мне были дороже всего на свете; ради вас я забыла о своем долге, я все сделала для вас; и вместо всякой награды я прошу вас об одном – исправьте свою жизнь и отвратите от себя гибель.»⁸⁸). Однако женщины, даже столь жертвенно любящие, в традиции XVII-XVIII вв., связанной с мифом, пока бессильны изменить героя и направить его на истинный путь (речь Эльвиры вызывает у Дона Жуана лишь следующее ироническое замечание: «Да, право, надо исправиться! Еще лет двадцать-тридцать так проживем, а потом подумаем о душе»⁸⁹).

⁸⁷ Мольер Ж.Б. Дон Жуан, или каменный гость. Действие первое, явление I. - С. 495-496

⁸⁸ Ibid. Действие четвертое, явление IX. – С.569

⁸⁹Ibid. Действие четвертое, явление XI. – С.571

В пьесе испанского автора Антонио Саморы, «Нет срока, который бы ни наступил, нет долга, который бы ни оплатился» (1714) количество женских образов сокращено до двух, Беатрис и Донья Аны. Отметим, что в произведении появляется и внесценический образ влюбленной девушки, погибшей от безразличия главного героя. Интересно, что в риторике этого Дон Хуана женщина, становящаяся его жертвой, всегда виновата сама, если позволяет глупость себя соблазнить:

«D.Juan (прим.К.К. - донье Беатрис). Si tú, persuadida
á que era fácil que uniera
un nudo nuestras dos almas,
te engañaste; á quien te quejas?⁹⁰»).

Дон Хуан Саморы, гордящийся своим знатным происхождением, даже наслаждаясь красотой женщины, уже не опустится, как его предшественник в «Севильском озорнике или каменном госте» до крестьянки или рыбачки, и не всякую женщину считает достойной себя (герой так говорит о донье Беатрис де Фреснеда: «... no es muger que merece estar casada con todo un Don Juan Tenorio⁹¹»), отсюда сокращение числа женских образов.

Количество героинь, участвующих в действии, вновь увеличивается в опере Моцарта «Дон Жуан, или наказанный развратник» (1787). О количестве покоренных соблазнителем дам свидетельствует список, представленный слугой героя:

«Вот извольте!
Этот список красавиц
Я для Вас, так и быть, открою,
Он записан моею рукою;
Вот глядите, следите за мной!

⁹⁰ Zamora A. No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague. Jornada primera.– С.13

⁹¹ Ibid. Jornada primera. - С.2

Их в Италии шестьсот было сорок,
А в Германии двести и тридцать,
Сотня француженок, турчанок девяносто,
Ну, а испанок - А испанок, так тысяча три.
Между ними есть крестьянки,
Есть мещанки, есть дворянки,
Есть графини, баронессы,
Есть маркизы и принцессы –
Словом, дамы всех сословий,
Всех примет и всяких лет.»⁹²

Как видно, персонажу Моцарта не важен социальный статус жертвы, ее индивидуальность или сложность ее завоевания, важен лишь факт ее женственности и красоты, а также поддержание репутации обольстителя. Этого Дон Жуана может привлечь и дворянка (Анна, Эльвира), и простолюдинка (Церлина), и даже жена собственного слуги. Итак, женщина опять прежде всего выступает как жертва, жертва любвеобильности насмешника и его тщеславия.

Автор либретто, Лоренцо да Понте, вводит в сюжет, как и Мольер, образ Эльвиры. Как и у французского автора, героиня – женщина, покинутая Дон Жуаном и изначально не желающая примириться со своей участью:

Так надо мною снова
Насмеялся изменник!
И вот награда за мою любовь
и за все мои страдания!
Но отомстить злодею за себя я должна.
Скрыться не сможет
От меня он, коварный.

⁹² Понте Л. Дон-Жуан В.А.Моцарта. Действие первое, картина вторая. – С.58

Одно лишь чувство
Наполняет мое сердце –
Чувство гнева!⁹³

Более того, эта героиня способна выступать как противник Дон Жуана, не давая ему обольстить новую жертву (например, она уводит от насмешника Церлину, предупреждая ее об опасности). Впрочем, как и героиня Мольера, эта Донна Эльвира, будучи влюбленной в обольстителя, забывает о мести и противостоянии, когда думает, что тому грозит опасность:

«Бессердечно он бросил меня.
Средь мучений и терзанья
Сердце бьется жаждой мести,
Но при мысли о наказанье
Все готова я простить.»⁹⁴

Кьеркегор пишет об Эльвире у Моцарта: «Если бы я представил себе человека, который во время кораблекрушения, не заботясь о собственной жизни, все же оставался бы на борту корабля, поскольку там было бы нечто, что он хотел бы, но не мог спасти, ибо он сам не в силах был бы решить, что именно спасать, - я получил бы образ Эльвиры; она терпит кораблекрушение, гибель ее близка, но она не заботится об этом, не замечает этого, она еще не решила, что ей надо спасать»⁹⁵. Обратим внимание на то, что, в отличие от других женщин, обиженных Дон Жуаном, Эльвира не обретает вновь счастья в любви и браке, а уходит в монастырь.

Весьма интересен также образ Доньи Анны. Как и в пьесе Тирсо де Молины, она дочь Командора, которого Дон Жуан убивает, когда тот вступает за честь семьи. Однако, в отличие от одноименных героинь из

⁹³Понте Л. Дон-Жуан В.А.Моцарта. Действие первое, картина вторая.– С.59

⁹⁴Ibid. Действие второе, картина вторая. – С.129

⁹⁵ Кьеркегор С. Теневые силуэты// Или-или. - С. 224

других трактовок мифа, эта Донья Анна выходит за рамки образа жертвы, нуждающейся в заступнике. Она полна страсти и ярости, открыто выражает ненависть к убийце и готова на многое, чтобы ему отомстить:

«Знай, что в гневе я опасна,

Я могу тебя убить.

Знай, что в гневе я опасна,

Я сама тебя убью.⁹⁶

...

О, поклянись мне честью

Мстить за родную кровь!

Донна Анна и Дон-Оттавио

Сурова клятва наша,

Час нашей клятвы страшен!»⁹⁷

Подобная страстность героини Моцарта будет вызывать у романтиков сомнения в искренности ее ненависти: столь сильный гнев может быть признаком болезненной, не могущей раскрыться любви, и на самом деле Донна Анна влюблена в своего обидчика (литература классицизма знала подобные примеры: вспомним, например, героиню «Сиды» Расина, Химену, которая разрывалась между любовью и ненавистью к своему врагу). Однако, несмотря на всю привлекательность подобной интерпретации, мы не найдем в либретто да Понте подтверждения этому положению. Тем не менее, образ Донны Анны, пусть и за счет несколько гипертрофированного выражения эмоций, которое сложно в речи, но весьма уместно в музыкальной ее обработке, остается важным для традиции трактовок мифа: женщина, пусть и оставаясь жертвой, пусть и ища защиты у сильного (Дона Оттавио), все же может открыто противостоять противнику и не дать ему себя соблазнить.

⁹⁶ Понте Л. Дон-Жуан В.А.Моцарта. Действие первое, картина первая. – С.43

⁹⁷ Ibid. Действие первое, картина первая. - С.49

Обобщая сказанное выше, можно сделать вывод, что в произведениях европейской литературы, посвященных мифу о Дон Хуане в XVII-XVIII вв., женщина выступает прежде всего как жертва и подтверждение непобедимости насмешника. Особенно это утверждение верно для пьес испанских авторов (Тирсо де Молины, Антонио Саморы), где женские персонажи получают не так много сценического времени. Тем не менее, комедия Мольера и опера Моцарта, показывающие героинь, наделенных страстями и индивидуальностью, обозначают, по каким путям может пойти развитие женских образов в последующие эпохи - от всепрощающей спасительницы заблудшей души до мстительницы, способной воздать герою за свою обиду.

1.6. Комплексные подходы к рассмотрению трансформаций мифа.

Выше мы кратко обозначили основные вехи истории мифа. В истории исследования традиции, связанной с образом Дон Хуана, было предпринято несколько попыток систематизировать и обобщить трансформации, которые претерпевал миф на протяжении своего существования.

Отметим французского исследователя Ж.Массена («Дон Жуан»: литературный и музыкальный миф» (1979)), делившего развитие сюжета на два этапа: барочный (речь идет о периоде с момента создания первой пьесы о насмешнике и соблазнителе и до конца XVIII века (опера Моцарта)) и романтический (представлен такими авторами, как Байрон, Мериме, Гофман, Соррилья). Несомненную ценность представляет собой для нас в данном исследовании анализ образа романтического Дон Хуана, однако, на наш взгляд, рассматривая трансформации образа, автор почти не уделяет внимания необычайно важной интерпретации мифа, предложенной Мольером (которая, кстати, не слишком вписывается в так называемый «барочный» период развития сюжета).

Одно из самых полных исследований, обращенных к трансформациям образа насмешника и соблазнителя, принадлежит Бесерре Суарес, известному испанскому литературоведу. В своей монографии «Миф и литература. Сравнительный анализ Дон Хуана» («Mito y literatura. Estudio comparado de Don Juan») исследовательница подробно рассматривает историю мифа и выделяет несколько стадий его развития: 1). стадия базовой драмы («Севильский оболъститель или каменный гость» Тирсо де Молины, 1630); 2). стадия формирования мифа (к этому этапу исследовательница относит обращение к мифу в итальянской комедии дель арте, а также комедию «Дон Жуан» Мольера); 3). переходный этап к романтизму (опера Моцарта «Дон Жуан, или наказанный развратник» на либретто Лоренцо да Понте); 4). романтизм как время ремификации (переосмысления мифа).

Упомянем также периодизацию, предложенную в работе французского писателя и эссеиста Федерика Тристана «Дон Жуан, бунтарь: современный миф» («Don Juan, le révolté: un mythe contemporain»). Тристан делит всю историю существования образа на 2 периода: до (появление мифа, испанские варианты Дон Хуана – Burlador (насмешник) Тирсо де Молина, Дон Хуан Тенорьо и Мигель де Маньяра) и после Нового времени. Однако эта классификация основана не столько на литературоведческом анализе мифа, сколько на авторской концепции восприятия образа. В характере героя исследователь делает акцент не на линии соблазнителя, но на линии насмешника. Причем насмешник для Тристана – бунтарь, бросающий вызов законам природы и общества, способный преображать мир, создавать новую реальность. Соответственно, рассказывая историю Дона Хуана, автор повествует через миф об этапах формирования современного человека.

Как видно из сказанного выше, исследование Тристана, не ставит перед собой цели показать трансформацию мифа через подробный анализ конкретных произведений. Однако весьма интересен акцент, который

делает исследователь на линии насмешника, заменяя ее на концепт «бунтарь», что, как мы увидим ниже, справедливо для романтизма, но не всегда верно для трактовок образа, предложенных в предшествующие эпохи.

Итак, на наш взгляд, говоря об изменениях, претерпеваемых мифом о Дон Хуане на протяжении его существования, можно, частично опираясь на классификацию, предложенную Б.Суарес, так охарактеризовать и обобщить основные вехи его трансформации:

1. Зарождение и укоренение в культуре сюжетных элементов, которые лягут в основу мифа (романсы о насмешнике, легенда о Хуане Тенорьо).

2. Первое появление фигуры Дон Хуана в пьесе Тирсо де Молины «Севильский озорник, или каменный гость» (1630). Скрещение образа насмешника из народной традиции с фигурой соблазнителя из легенд.

3. Закрепление популярности образа. Фигура Дон Хуана мифологизируется (пьесы в Испании, итальянская комедия дель арте).

4. Широкое распространение мифа в Европе (вторая половина XVII-XVIII вв.), фигура Дона Хуана выходит за рамки литературы и театра, появляется на сцене оперы и балета. В сюжете и образе появляются черты и элементы, которых не было в первоисточнике (пьеса Тирсо) (комедия Мольера, опера Моцарта).

5. Романтизм как время ремификации (переосмысления мифа). – данный ракурс исследования нам представляется наиболее перспективным.

Итак, если мы понимаем миф указанным выше образом, то, очевидно, подобный тип структуры имеет свою историю формирования и является не статичной, а развивающейся единицей (наряду с другими вечными образами,

например, Фаустом). Важную особенность образа Дон Хуана отметил литературовед А.Г.Трояно, указав, что большинство культурных героев, превратившихся в мифы, в обывательском сознании ассоциируются с конкретным автором. Так, Фауст – образ, созданный Гете, Дон Кихот – Сервантесом, Гамлет – Шекспиром. Дон Жуан же как литературный герой (здесь специально укажем привычный большинству, французский вариант произношения имени), будучи создан испанским драматургом Тирсо де Молиной, вызывает воспоминания о целом ряде авторов (Моцарт, Мольер, Байрон, Пушкин), национальность большинства из которых отнюдь не совпадает со страной происхождения образа («Дон Хуан противится самой идее принадлежности конкретному автору. Напротив, он всегда стремится освободиться от зависимости любого рода.»⁹⁸). Иными словами, большинство авторов в своих произведениях сохраняют указания на испанское происхождение образа, однако во многом адаптируют персонажа под привычные реалии иных стран.

⁹⁸ *Troyano A.G. Don Juan, Fígaro, Carmen. – С.24.*

Вторая глава. Испанский романтизм. Культурный и исторический контекст.

В предыдущей главе нами было дано определение мифа и заданы основные его характеристики и составляющие. Ключевыми же задачами данной главы являются анализ исторического и культурного контекста, в котором появляются выбранные для рассмотрения произведения о насмешнике и соблазнителе, и выявление причин всплеска интереса к мифу в испанской романтической литературе. Отдельного рассмотрения заслуживают вопрос о самостоятельности трактовок образа Дон Хуана, предложенных испанскими романтиками, и проблема взаимодействия испанской традиции интерпретации мифа с традицией общеевропейской.

1.1. Исторический контекст.

Начало XIX века было сложным временем в истории культуры и политики Испании. В 1807 году французские войска с одобрения испанского короля Карла IV вошли на территорию страны под предлогом совместного похода в Португалию. Однако союзники не спешили покинуть территорию Испании, и в 1808 году, пользуясь разногласиями между Карлом IV и его сыном, Фердинандом, и мятежами против премьер-министра Мануэля Годоя, Наполеон посадил на испанский престол своего брата Жозефа. Укрепление французского владычества на территории страны сопровождалось продвижением новой политики, призванной бороться с консерватизмом Бурбонов, религиозным фанатизмом и отсталостью. Неудивительно, что прогрессивные меры вскоре нашли своих сторонников среди образованных испанцев: в среде апологетов французской культуры и французских политических идей – так называемых «afrancesados» (в их числе такие деятели культуры и искусства, как Ф.де Моратин, Х.Мелендес Вальдес).

Однако в начале XIX века Испания была преимущественно аграрной, крестьянской страной, со слабо развитой экономикой и сравнительно небольшой прослойкой интеллигенции и буржуазии. Большая часть

населения государства восприняла нововведения как открытое вторжение, и в 1808 году, после жестокого подавления народного восстания в Мадриде, было положено начало войне за независимость (1808-1814). В 1812 году лучшие французские войска были переброшены в Россию, чем не преминули воспользоваться испанцы и выступавшие на их стороне англичане и португальцы, разбив наполеоновские силы в 1813 году). Война принесла Испании большие человеческие потери (погибло больше 250 тысяч испанцев) и огромный урон экономике и хозяйству страны.

Помимо жертв и ущерба, нанесенного экономике, десятые годы XIX века в Испании ознаменовались небывалым подъемом политической жизни. Либеральные идеи нашли свое отражение в Кадисской конституции 1812 года, опиравшейся на опыт США и Франции (провозглашались гражданские свободы, власть короля ограничивалась, жители колоний получали равные права с населением метрополии, вводился запрет на пытки). Интересно, что сами испанцы видели в документе возрождение своих старинных национальных прав и свобод. Казалось бы, общество постепенно двигалось по пути демократизации, однако Фердинанд VII, занявший испанский престол, опасался новых прогрессивных тенденций. Послевоенные годы стали временем не только экономического спада, но и политической реакции. Вновь были восстановлены в своих полномочиях Инквизиция и орден иезуитов, отменена Кадисская конституция и установлена абсолютная монархия, у власти находилась так называемая «камарилья» - группка сторонников короля. На 1814 год приходится первая волна эмиграции, когда Испанию покидают «аfrancesados», сторонники французского влияния в области как культуры, так и политики (Моратин, Мелендес Вальдес). В самой же стране наступило время реакции (1814-1820): начались гонения на депутатов кортесов, не согласных с политикой официальной власти, уничтожались либеральные книги. Все это – в условиях огромного национального долга, упадка армии и флота.

Отмена конституции и возвращение к абсолютистскому режиму без учета достижений кортесов не могли не вызвать недовольства испанцев. Возникают многочисленные тайные общества, активно развиваются кафе и политические клубы, к тому же, на родину возвращаются побывавшие во французском плену офицеры, многие из которых также недовольны установившимся в Испании порядком. К 1820 году постепенно формировавшееся в стране революционное движение достигает своего пика (его основными предводителями стали полковник Риего и генерал Кирога). Фердинанд VII был вынужден пойти на уступки и признать Кадисскую конституцию.

Однако Венский конгресс, обеспокоенный политической ситуацией в Испании и усилением революционных настроений, решает вмешаться в дела страны, и в Мадрид снова входят французские войска. Начавшемуся было подъему демократии и свобод вновь приходят на смену абсолютистский режим и новая волна реакции. Продолжаются прекратившиеся было гонения на либералов, состоялась расправа с участниками восстания (в частности, повешен полковник Риего).

В 1833 году скончался Фердинанд VII, и его жена, Мария-Христина, ставшая временной правительницей Испании, издает указ об амнистии. В стране изменяется атмосфера, открываются университеты. Постепенно на родину возвращаются многие испанские эмигранты, приносящие с собой из Европы новые идеи, книги, новые представления о развитии культуры и искусства. Возникают политические и литературные клубы (Liceo, Ateneo), происходит либерализация общества. Однако правление Марии-Христины, регентши при несовершеннолетней принцессе Изабелле, не было спокойным, сопровождалось народными волнениями и борьбой политических партий. Сама страна не была едина, власть постоянно переходила от прогрессивно настроенных политических деятелей к консервативным и наоборот.

Восшествие на престол юной Изабеллы, дочери Фердинанда VII, в 1843 году, несмотря на прогресс в стабилизации экономики, опять привело к уничтожению достижений либералов. Церкви были возвращены земли, была отменена автономия университетов; вводился жесткий контроль печати, прошла волна казней политзаключенных.

Как очевидно из сказанного выше, Испания в первой половине XIX века пострадала сперва от внешнеполитического конфликта и наполеоновского нашествия, а после стала ареной постоянного противодействия между враждующими политическими партиями, между сторонниками королевы и приверженцами брата короля, Карла, между консерваторами и более прогрессивными либералами. Волны достижений в области культуры и свободы слова и печати перемежались с периодами регресса, благоприятные для литературы и искусства периоды – со временами жесткой цензуры и контроля, гонений на инакомыслящих. Большая часть творческой интеллигенции в связи с изменениями во внутренней политике государства была вынуждена покинуть родину, и далеко не все уехавшие смогли и захотели вернуться обратно.

Воодушевление и национальный подъем после изгнания французов позже сменяется ощущением упадка страны и горечью от разрушения мифа об империи, ведь Испания лишается всех своих колоний, кроме Кубы и Пуэрто-Рико (отметим, что все эти события происходили на фоне серьезного экономического спада). Именно в это беспокойное для страны время в Испании зародился романтизм - литературное направление, к которому принадлежат интересующие нас в данной работе авторы, сформировались их мировоззрение, взгляд на искусство и система ценностей, которые, без сомнения, оказали влияние на их трактовки мифа о насмешнике и соблазнителе.

1.2. Культурный контекст.

1.2.1. Влияние европейской литературы.

Литературные вкусы испанцев и их взгляд на мир во многом находились под влиянием переводной литературы. В начале XIX века популярны сентиментальные и нравоучительные романы (например, издаются произведения мадам Жанлис). Тогда же переведены «Страдания юного Вертера» Гёте⁹⁹, с 1801 по 1808 год в Испании выполнено шесть изданий «Атала» Шатобриана¹⁰⁰, активно печатаются немецкие, французские и английские авторы.

Однако с введением жесткой цензуры ближе ко второй половине десятих годов XIX века издательская деятельность в одном из главных центров книгопечатания – Валенсии – идет на спад. Продолжают выходить романы, рассчитанные на широкую публику (романы ужасов, сентиментальные романы)¹⁰¹. В это время большое влияние на литературный процесс оказывают испанские эмигранты, переехавшие во Францию. На французской территории находилось множество издательств, и многие выходцы из Испании сотрудничали с ними, осуществляя переводы европейских новинок на родной язык, публикуя их сперва во Франции и позже – если удавалось – направляя в свою страну.

В 1820-е годы, после второй волны эмиграции в 1823 году, количество переводной литературы растет. Многие эмигранты, оказавшись за чертой бедности, были вынуждены подрабатывать преподаванием родного языка и переводами. Однако цензура сильно замедлила развитие испанского искусства и культуры. Многие книги были запрещены как противоречащие религиозным и моральным нормам (например, «Генриада» Вольтера). Что-то удавалось провозить контрабандой, однако к ряду произведений, оказавших влияние на формирование европейской романтической традиции, испанцы

⁹⁹ *Montesinos J. F.* Introducción a la historia de la novela en España, en el siglo diecinueve. – Madrid: Editorial Castalia, 1966. - С.202

¹⁰⁰ *Ibid.* - С.47

¹⁰¹ *Ibid.* - С.49

долго не могли получить доступа. Так, романы Вальтера Скотта, популярные в Европе в 1820-е годы (и прочитанные в это время испанскими эмигрантами в Англии), только к концу десятилетия дошли до Испании, где в начале 1830-х обрели невиданную популярность, наряду с романами Фенимора Купера, и оказали влияние на становление жанра исторического романа в стране («К 1833 году романы Вальтера Скотта, несмотря на цензуру, были на руках у всех и странным образом ассоциировались с творчеством Фенимора Купера.»)¹⁰². Пик популярности романистики В.Скотта в королевстве относится к 30-м годам, между тем, представители испанской эмиграции освоили новый жанр значительно раньше (так, Х.Мора переводит «Айвенго» и «Талисман» в 1825 году¹⁰³).

Недостаток контакта с европейской традицией, невозможность получить мгновенный доступ к последним новинкам европейской мысли и наиболее знаковым произведениям нового литературного направления во многом определили специфику развития романтизма в Испании, его позднее становление. Так, из поэм Байрона в стране активно издавались в основном «Корсар» и «Осада Коринфа», более поздние произведения автора (в том числе поэма «Дон Жуан», которая, казалось бы, могла бы повлиять на испанские интерпретации национального мифа), не получили широкой известности или популярности¹⁰⁴. Желавшие ознакомиться с творчеством поэта читали его в оригинале, если имели возможность получить доступ к английскому тексту.

В тридцатые годы ситуация становится немного лучше: в Испании активно печатают Гюго, книги которого вскоре приобретают необыкновенную популярность, Жорж Санд, публикуют Виньи, Бальзака.

¹⁰² Montesinos J. Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo diecinueve - С.63

¹⁰³.Ibid. - С.59

¹⁰⁴ Ibid. - С.65-66

Большой любовью в народе пользовались романы Дюма. После смерти Фердинанда VII в страну хлынул поток переводной литературы; один из современников так описывал ситуацию, сложившуюся в те годы в области литературы: «Наша страна, в иные времена столь самобытная, ныне просто нация переводов.»¹⁰⁵ (высказывались даже опасения, что чтение большого количества переводных текстов негативно влияет на развитие испанского языка).

Тем не менее, скажем, такого крупного автора, как Проспер Мериме, публикуют мало. Интересующая нас его новелла «Души чистилища» (1834), посвященная одному из инвариантов Дон Хуана (что должно было бы быть интересно испанскому читателю), долгое время не выходила на испанском языке, хотя Мериме в своих новеллах активно разрабатывал испанскую тему, совершил в 1830 году путешествие в эту страну и даже, используя испанский колорит, создал новый вечный образ - Кармен. Опубликована была лишь «Коломба» в 1841 году¹⁰⁶.

Итак, произведения, которые, казалось бы, должны были бы оказать сильное влияние на испанскую романтическую традицию интерпретации образа насмешника и соблазнителя («Дон Жуан» Байрона, «Души чистилища» Мериме), зачастую приходили в страну достаточно поздно по сравнению с остальной Европой и их публикация не получала должного резонанса.

Не всегда представляется возможным проследить, читал ли конкретный автор ту или иную книгу европейского писателя или драматурга. Отсутствие публикации произведения в Испании не всегда означает, что оно не было доступно испанцам, оставшимся на родине. Скажем, большое количество рассказов и новелл Э.Т.Гофмана было издано в Испании только в

¹⁰⁵ *Montesinos J. F.* Introducción a la historia de la novela en España, en el siglo diecinueve. – С.96

¹⁰⁶ *Ibid.* - С.224

1839 году¹⁰⁷ (при том, что интересующая нас в связи с мифом о соблазнителе новелла «Дон Жуан» была создана и опубликована в Германии в десятые годы XIX века), однако известно, что Хосе Соррилья читал один из многочисленных переводов Гофмана на французский язык.

Итак, подобная ситуация на испанском литературном рынке осложняет исследование влияния европейской романтической литературы на испанских авторов, а значит, и возможность отследить литературную преемственность в связи с мифом о Дон Хуане. Подчеркнем, что круг чтения и литературных авторитетов проще определить для тех из списка отобранных нами писателей, кто находился в эмиграции.

В завершение этого подраздела отметим необходимость учитывать, что общие тенденции развития литературы в Испании и формирующиеся литературные предпочтения публики оказывали влияние на творчество писателей, оставшихся в стране или ориентировавшихся на испаноязычную аудиторию.

1.2.2. Эмиграция и литература.

Важным событием в истории испанской культуры XIX века стал массовый отъезд из страны деятелей литературы и искусства, политиков и военных, чьи воззрения не совпадали с идеологической линией, проводившейся официальной властью. Существовало несколько волн эмиграции: первая – в первой половине десятых годов XIX века (1814) - отъезд «аfrancesados», а также недовольных воцарением Фердинанда VII или поддерживавших внедрение в стране французских достижений в области политики и культуры; вторая волна – после 1823 года, массовый отъезд либералов и противников абсолютной монархии, когда стало очевидно, что начавшиеся было в государстве смелые преобразования не получат

¹⁰⁷ *Montesinos J. F.* Introducción a la historia de la novela en España, en el siglo diecinueve – С.206.

завершения, была введена жесткая цензура и начались гонения на депутатов кортесов¹⁰⁸.

Основными направлениями эмиграции стали крупнейшие европейские города – Париж и Лондон (большая часть уезжавших направлялась именно в Лондон, поскольку политика Франции в тот период отличалась бóльшим консерватизмом). В Лондоне образовалась крупная испаноязычная диаспора, целый испанский квартал – Сомерстаун.

Прибывавшие в чужую страну эмигранты оказывались в разном положении: кто-то, будучи хорошо знаком с культурой нового места жительства и имея достаточное количество денег и связей (например, Телесфоро Труэба), легко приспособившись к новой действительности, иным приходилось учить незнакомый язык и перебиваться случайными заработками, давать частные уроки или заниматься торговлей¹⁰⁹. Однако, с точки зрения развития культуры, подобный исход нескольких волн интеллигенции в другие страны означал отток из Испании наиболее прогрессивной части общества, активной, во многом прозападной и восприимчивой к новым веяниям искусства («Среди них были представители элиты: выпускники университетов, писатели, высокопоставленные чиновники и экономисты ...»¹¹⁰).

Естественно, что и на новой родине многие из эмигрантов продолжают литературную деятельность. Как следствие, мы можем говорить о географической неоднородности испанского романтизма, о делении его памятников на произведения, написанные в Испании, и поэзию и прозу, созданную испанскими эмигрантами.

¹⁰⁸ *Marrast R.* José de Espronceda y su tiempo: literatura, sociedad y política en tiempos del romanticismo. – Barcelona: Crítica, 1989. – С.18

¹⁰⁹ *Llorens, V.* El romanticismo español. – Madrid: Fundación Juan March-Castalia, 1980– С.23-78

¹¹⁰ *Marrast R.* José de Espronceda y su tiempo. - С.18

Как уже было сказано, наиболее популярным направлением для эмиграции испанцев стала Англия. Первая волна эмиграции (1814 год) приходится на расцвет английской романтической литературы. В этом году выходит роман шотландского писателя Вальтера Скотта «Уэверли, или шестьдесят лет назад», открывая тем самым путь для развития нового литературного жанра, популярны романтические поэмы лорда Байрона (в том же 1814 году выходит его «Корсар»). Естественно, что испанские эмигранты не могли остаться в стороне от новых веяний, которые доходили до их родной страны с большим запозданием.

В тридцатые годы, в связи с июльской Революцией, происходит массовый отток испанских эмигрантов из Англии во Францию¹¹¹. Таким образом, большинство испанских авторов застаёт и воспринимает литературу английского романтизма в момент ее расцвета и покидает страну, усвоив и впитав уроки именно этой точки развития культуры, не соприкасаясь с постепенной трансформацией и увяданием этого литературного направления.

1.2.3. Развитие романтизма в Испании.

Исследователь литературы Гильермо Диас Плаха в своей книге «История испанской литературы как части всемирной литературы» отмечает, что испанская литература XVIII века находилась под влиянием французского классицистического (позже – неоклассицистического) искусства, однако уже во второй половине столетия в испанской культуре намечается кризис этого направления¹¹². Вкус среднего читателя изменяется, и герой рациональный в искусстве оказывается заменен на героя чувствительного. Становятся популярны произведения Х.Кададьсо, Х.Мелендеса Вальдеса, Г.М.Ховельяноса, утверждающие важность человеческого чувства, ставящие его выше сложившихся общественных норм. Стиль художника также

¹¹¹ *Llorens V. Liberales y románticos.* – С.23

¹¹² *Diaz Plaja G. Historia de la literatura española encuadrada en la universal.* – Editorial Ciordia, S.R.L., Buenos Aires. Argentina, 1966. – С.320

изменяется, стремясь приспособиться к переменам в литературной моде и мировоззрении. Сохраняется требование соответствия текста критерию «хорошего вкуса», однако язык становится эмоциональней и энергичней, насыщенной восклицаниями; утверждается идея гения и его творческого чутья.

Десятые – двадцатые годы XIX века, приходящиеся на войну с Наполеоном и национальный подъем после одержанной над оккупантами победы, сопровождаются пересмотром сложившихся неоклассицистических установок и ростом внимания к «золотому фонду» собственной культурной традиции, ее переосмыслению. Так, 1814-1819 годы отмечены полемикой Николаса Бёль де Фабера с молодыми либералами Алькала Гальяно и Хосе Хоакином де Морой о шлегелевской трактовке творчества Кальдерона. Первый отстаивал большую свободу автора, защищая старый испанский театр, провозглашал миф о душе нации и ее выражении через национальную литературу, в то время как Мора выступал как апологет классицизма, все еще не желавшего уступать в Испании свои позиции¹¹³. Тезисы Бёля де Фабера (утверждение специфики испанской литературы, внимание к национальному прошлому и его литературным памятникам) в целом совпадали с идеями, которые чуть раньше отстаивались в манифестах европейских романтиков. Наличие подобных споров стало предвестием изменения царивших в обществе взглядов на литературу, показателем постепенного перехода от неоклассицизма к романтизму.

Краткий трехлетний (1820-1823 гг.) период революционной свободы привел к расцвету прессы, распространению либеральных идей, появлению такого журнала, как «Эль Эуропео» (El Europeo) (просуществовал лишь до

¹¹³ *Mainer J.C. La literatura. El siglo XIX.// Enciclopedia de Historia de España. / Dir. Por Miguel Artola. Iglesia. Pensamiento. Cultura. – Madrid: Alianza Editorial, 1988. – С.456*

1824 года), где свободно обсуждались вопросы искусства и науки¹¹⁴. Восстановление абсолютистской монархии и жесткое подавление несогласия с новой политикой повлекло за собой новую массовую волну отъездов из страны. В то время как в Англии в среде испанских эмигрантов активно осваивались новые литературные тенденции, искусство 20-начала 30х годов в Испании находилось под жестким контролем цензуры, что отнюдь не способствовало развитию литературы.

Тридцатые годы, время либерального правительства и отмены жесткой цензуры, время активного взаимодействия с европейской традицией, становятся пиком развития романтизма в стране. Возвращаются многие эмигранты, принося с собой европейские книги и последние тенденции развития искусства вне Испании. Именно на 30-е годы приходится расцвет творчества М.Х.де Ларры, символа испанского романтизма, и одного из интересующих нас в данной работе авторов – Хосе де Эспронседы, который возвращается на родину из эмиграции. 22 марта 1835 в театре дель Принсипе в Мадриде состоялась премьера романтической драмы Герцога Риваса «Дон Альваро или сила судьбы». Развиваются новые литературные жанры – в частности, благодаря завезенным в страну книгам Вальтера Скотта (напомним, что в Англии романы Скотта выходят еще с 1814 года!), происходит становление испанского исторического романа¹¹⁵.

Такого расцвета, как в тридцатые годы, романтизму было больше не суждено достичь. Однако в пятидесятые – шестидесятые годы на литературной арене появляется новый автор – Густаво Адольфо Беккер, который, считаясь одним из самых новаторских деятелей испанского романтизма, в то же время подводит итог этому литературному направлению.

¹¹⁴ *Blanco García P.F.* La literatura española en el siglo XIX. Parte primera. – Madrid, Saenz de Jubera Hermanos, Editores, 1909. - С.79.

¹¹⁵ *Montesinos J.F.* Introducción a la historia de la novela en España en el siglo diecinueve. – С.59

Отметим, что романтизм в Испании, как и в соседней Франции, оказывается явлением достаточно поздним по сравнению с остальной Европой. Интересный факт отмечает литературовед Кристина Баррос: изначально романтизм развивается не в центральной Испании, но больше на периферии, на юге и востоке страны (в частности – в таких городах, как Валенсия, Барселона, Кадис)¹¹⁶. Барселона с ее выходом на побережье, быстро развивающейся текстильной промышленностью становится одним из городов, где быстрее всего растет прослойка образованных буржуа. Валенсия же была одним из главных центров издательского дела в стране, именно там печаталось большинство переводов произведений иностранных авторов. Именно издательская деятельность и проникновение в страну современной зарубежной литературы во многом оказали влияние на формирование испанской романтической мысли.

Впрочем, существует и иное мнение на этот счет. Ряд исследователей, в частности, литературовед Алонсо Кортес в работе «Зоррилья. Его жизнь и произведения» («Zorrilla. Su vida y sus obras») выдвигает гипотезу о том, что собственная испанская традиция была искусственно прервана «офранцузиванием». Не будь в начале XIX века столь сильного влияния Франции на испанскую культуру, романтизм в стране сформировался бы намного раньше и выглядел бы совершенно иначе¹¹⁷.

1.3. Телесфоро Труэба и Хосе де Эспронседа: писатели испанской эмиграции

В списке авторов, чьи произведения были отобраны нами для рассмотрения, два имени из четырех принадлежат представителям испанской эмиграции – речь идет о Хосе де Эспронседе и Телесфоро Труэбе-и-Коссио.

¹¹⁶ *Barros C., Souto A. Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo. – México: Trillas, 1982. - С.48*

¹¹⁷ *Cortés A.N. Zorrilla: su vida y sus obras. – Valladolid: Imprenta Castellana, 1916. – P. 149-150.*

Хосе де Эспронседа родился в Альмендралехо в семье военного. Однако круг чтения и интересов поэта определился не столько под влиянием семьи, сколько под воздействием образования, полученного им в коллеже Сан Матео. Образовательная программа учебного заведения была направлена в основном на произведения античных классиков, латыни и греческого. Наставником поэта стал известный в те годы испанский автор Альберто Листа, чьи произведения можно отнести к неоклассицизму. Первые поэтические опыты юного Эспронседы также можно причислить к образцам этого литературного направления («Vida del campo», «Soneto a la noche», «Romance a la mañana»). Тем не менее коллеж, очевидно, предоставлял своим воспитанникам возможности для ознакомления и с рядом европейских авторов, в его библиотеке можно было обнаружить таких важных для романтиков поэтов, как Мильтон и Оссиан («Этот центр ... был ориентирован на чтение классиков, но там также читали Мильтона, Оссиана испанских авторов (Кинтану).»¹¹⁸).

В 1825-1826 гг., по свидетельству Месонеро Романоса, образованная молодежь, обходя цензуру, читала запрещенных Вольтера, Дидро, Вольни, а также Ричардсона, Руссо, Шатобриана, Анну Радклифф¹¹⁹. Вероятнее всего, круг чтения Эспронседы также включал упомянутых авторов. Однако окончательно как читателя и как поэта его сформировали годы, проведенные в эмиграции.

Поэта, с юности отличавшегося революционным настроем и неприятием абсолютизма, ставшего одним из основателей тайного общества «Нумантинос» («Los Numantinos»), привели к необходимости покинуть Испанию преследования властей (или же личное желание повидать мир – исследователи не достигли консенсуса в этом вопросе). Дата отъезда

¹¹⁸Campos J. Espronceda: Estudio y antología por Jorge Campos. – Madrid: Compañía Bibliográfica española, 1963. – С. 29

¹¹⁹Marrast R. José de Espronceda y su tiempo. – С.107

Эспронседа не совпадает ни с одной из волн эмиграции (прибытие в Лондон приходится на 1827 год)¹²⁰. Неудивительно, что в качестве нового места жительства поэт выбирает прогрессивную Англию, где изучает произведения Шекспира, Мильтона, а также итальянских романтиков (Леопарди), Оссиана и особенно – Байрона и осваивает новую манеру письма, отличную от его первых опытов в духе неоклассицизма. Параллели с творчеством Оссиана отчетливо прослеживаются в поэзии Эспронседа, этому влиянию посвящен ряд литературоведческих исследований.

Несмотря на то, что в произведениях Эспронседа множество аллюзий на поэзию европейских романтиков, в данной работе нас интересует воздействие, которое оказало на испанского поэта творчество Байрона, также обращавшегося к мифу о Дон Хуане.

Вслед за Байроном, описывавшим в своих ранних поэмах героев, противопоставленных обществу, стоящих вне его устоев («Корсар», «Гяур»), молодой испанский автор создает серию стихотворений, рисующих галерею личностей маргинальных, не вписывающихся в традиционные представления о добре и зле («Песнь пирата», «Песнь нищего», «Песнь палача»). Очевидно, политические взгляды английского поэта также были близки Эспронседе (в 1830 году он сражается в Париже на баррикадах¹²¹).

«Саламанкский студент», произведение Эспронседа, которое интересует нас в рамках данного исследования, написан уже по возвращении из эмиграции и после смерти Дж.Г.Байрона. Для своей интерпретации мифа о Дон Хуане Эспронседа выбирает испанский материал, в котором вольно вписывает аллюзии на историю Хуана Тенорьо в собственный сюжет, изобилующий фантастическими и сверхъестественными элементами.

¹²⁰*Marrast R.* José de Espronceda y su tiempo. - С.215

¹²¹ *Díaz Plaja G.* Historia de la literatura española encuadrada en la universal. – С.378

Однако, несмотря на подчеркнутую преемственность по отношению к мифу и испанской литературе (в том числе – к легенде о студенте Лисардо), в произведении очевидно влияние Байрона. Образ главного героя, дон Феликса де Монтемара, его гордыня и безразличие к общественным условностям, ставят героя в один ряд с байроническими личностями. Феликсу де Монтемару противопоставлена фигура Эльвиры, добродетельной девушки, и этот контраст между невинной девой и искушенным, наделенным демоническими чертами мужчиной также весьма типичен для европейского романтизма. Склонность Эспронседы к ориентации на авторитеты, подражанию, отмечает и ряд литературоведов, в их числе Висенте Льоренс: «Эспронседа, самый большой индивидуалист из испанских поэтов-романтиков, много повторял. Еще Алькала Гальяно отметил, что оригинальность его [Эспронседы] выделялась больше всего, именно когда он подражал кому-либо.»¹²².

Отметим тот факт, что именно в рамках интерпретации мифа о Дон Хуане подобная трактовка, базирующаяся на смешении европейской и испанской традиций, очень важна. Поэма Эспронседы отражает основные тенденции, типичные для европейского романтизма на пике его развития, и рисует Дон Хуана истинно романтической личностью, со всеми характерными для нее атрибутами (подробнее мы раскроем этот тезис в следующей главе), задавая, таким образом, вектор для дальнейших интерпретаций образа в рамках того же литературного направления (Соррилья).

Интересно, что поэма Эспронседы создана в конце 1830-х гг., когда уже увидело свет последнее произведение Байрона «Дон Жуан» (последние песни опубликованы в 1824 году), в котором английский поэт отходит от привычного, разработанного им типа романтического героя, предлагая

¹²² *Llorens V. El romanticismo español . - С.221*

читателю пародийное переосмысление этого образа и подчеркивая тем самым грядущий закат литературы романтизма. Эспронседа же в «Саламанкском студенте» создает канонический тип байронической личности.

Иными словами, автор, давно оставивший Англию и вернувшийся на родину, продолжает ориентироваться на раннее творчество Байрона, не принимая во внимание его своеобразную интерпретацию национального испанского мифа. Можно сказать, что Эспронседа, основываясь на испанском материале, создает Дон Хуана, которого мог бы описать Байрон в своем раннем творчестве, до двадцатых годов (но так этого и не сделал).

Возможно, подобный выбор поэта связан и с событиями его биографии, которые делали жизнь Эспронседы отчасти созвучной именно истории классического Дон Хуана, а не пародийному повествованию Байрона. Мы имеем в виду историю Тересы Байо, которую поэт практически похитил у мужа. Вполне вероятно, что события жизни Эспронседы повлияли на созданный им образ Эльвиры, гибнущей из-за пробужденной в ней соблазнителем страсти, и заставили поэта выражать восхищение своим героем, который, несмотря на греховность, смел в своей независимости и жажде абсолютной свободы (желания, весьма понятные испанскому автору).

С другой стороны, внимание поэта именно к раннему творчеству Байрона связано с тем, что английский романтизм имеет несколько иные границы, чем испанский. Манифест английского романтизма, «Предисловие к лирическим балладам» У.Вордсворта и С.Т.Колриджа, обозначающий программные положения нового литературного направления, опубликован в 1800 году, когда в Испании еще царит классицизм. В тридцатые годы мы можем говорить о зрелом английском романтизме и о начале его постепенного отступления с литературной сцены, испанская же романтическая литература в это время переживает расцвет. Эспронседе, приехавшему в Лондон совсем молодым и воспитанному в рамках

совершенно иной литературы, потребовалось время для рецепции иной системы мышления («...он выпускник старинного коллежа Сан Матео - центра, руководимого Альберто Листой, где собиралась вся романтическая молодежь, - и никогда не забывал своего классицистического испанского образования, которое в поэзии соединилось со слегка поверхностным байронизмом и демократической поэтикой в духе Беранже (что демонстрирует его галерея героев: пират, нищий, приговоренный к смерти, казак...»¹²³).

Поэтому интерпретация сюжета о Дон Хуане, предложенная Эспронседой, не могла стать ярким явлением литературного процесса в Англии, но оказалась очень созвучна новому мировосприятию испанцев, сформировавшемуся к концу двадцатых годов XIX века.

Другой автор, творчество которого рассматривается в данном исследовании, Телесфоро Труэба-и-Коссио, также соединяет в своем творчестве традиции как испанской, так и английской литературы. Выходец из испанского знатного рода, он, как и многие его соотечественники, покинул родину в двадцатые годы XIX века, чтобы попасть в более свободный и либеральный Лондон тех лет. Однако, в отличие от многих своих современников, уехавших из Испании, этот писатель был изначально отлично инкорпорирован в английское общество и культуру новой страны его обитания. Семья писателя имела акции крупных английских компаний, сам же Труэба, получив образование в Англии, в католическом колледже Св.Эдмунда, отлично владел английским языком, был знаком как с испанской, так и с английской литературной традицией.

Начало XIX века, как уже отмечалось, – время небывалой популярности в Европе и Англии романов Вальтера Скотта. Романистика Скотта положила начало новому литературному жанру – историческому

¹²³ Enciclopedia de Historia de España / Dir. Por. M.Artola. – С.457

роману. В Испанию тех лет новые литературные веяния доходили с опозданием, однако представители испанской эмиграции в Англии имели возможность ознакомиться с новейшими произведениями на европейских языках. Неудивительно, что в 1828 году в Англии выходит исторический роман Телесфоро де Труэбы, во многом повторяющий сюжетные ходы и приемы произведений Вальтера Скотта (например, появление на турнире неизвестного рыцаря, который побеждает всех соперников, не раскрывая инкогнито), но новаторский и неожиданный в том, что касается образа главного героя.

В своем романе Телесфоро Труэба обращается к событиям времен Реконквисты, борьбы испанского народа против владычества захвативших большую часть страны племен из Северной Африки. В памяти европейцев еще свежи события борьбы с Наполеоном и противостояние испанцев усилению абсолютистского режима в начале 20-х гг. XIX века, так что роман, хоть и затрагивает эпоху весьма отдаленную, все же во многом созвучен недавней истории и продолжает линию героической Испании.

Отметим тот факт, что свой первый роман, «Гомес Ариас, или мавры Альпухарры», писатель публикует не на родном испанском, а на английском языке, ориентируя его таким образом не на испанскую аудиторию, а на читателя английского или шире – европейского. Перевод книги на родной язык Труэбы будет выполнен Мариано Торренте лишь спустя три года, в 1831, в Мадриде, и большой популярности на родине роман не обретет. Между тем в Англии успех испанского эмигранта будет расти, его следующий роман «Кастилец» («The Castilian» (1829)) получит широкую известность, за ним последуют новые прозаические и драматические произведения, которые будут ставиться в лондонских театрах.

Интересно, что, ориентируясь в основном на англоязычную аудиторию, Труэба в своем первом романе обращается к событиям испанской истории. С одной стороны, это, вероятно, объясняется привязанностью к корням и

покинутой родине, но с другой, является и данью вкусам местного читателя. В первой половине XIX века Испания оказалась в центре внимания Европы из-за противостояния оккупировавшему страну Наполеону. Бунт и борьба за свободу очень созвучны мировоззрению романтиков, так что вполне естественно, что на эти события откликается Дж.Г.Байрон в своей поэме «Чайльд-Гарольд» (1818). Опять же, в глазах английского читателя Испания остается местом экзотическим, своеобразным (что, безусловно, берedit воображение романтиков), «...но ее образ все равно сводится к набору схематичных черт, она продолжает оставаться «нецивилизованной», «полудикой» страной, мало известной англичанам»¹²⁴.

В предисловии к роману автор отмечает, что подобным выбором предмета своего произведения он желает заполнить лауну, оставленную Вальтером Скоттом, который обошел вниманием богатый материал, предоставленный ему событиями испанской истории («As an enthusiastic admirer of the lofty genius, the delightful and vivid creations of that great founder of English historical fiction, Sir Walter Scott, it often struck me, while reading his enchanting novels, as rather singular that he had never availed himself of the beautiful and inexhaustible materials for works upon a similar plan to be met in Spain.»¹²⁵). Труэба не скрывает своего восхищения шотландским писателем и открыто признает свое ученичество. Таким образом, автор одновременно работает в рамках уже известной, находящейся на пике популярности традиции, и вводит в него новую для европейского читателя действительность.

¹²⁴ Новикова Н.К. Литература испанской эмиграции в Лондоне (1820-1830-е гг.). - Автореферат канд. дис. – М: МГУ. 2013. - С.54

¹²⁵ Trueba, T. de. Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/29916/29916-h/29916-h.htm> (дата обращения 01.08.18)

И Труэба, и Эспронседа, авторы, имеющие опыт эмиграции и знакомые с современной им европейской литературой, обращаются к мифу о насмешнике и соблазнителе. В обоих произведениях очевидно ученичество, ориентация на вполне конкретного автора-учителя (Вальтер Скотта, Байрона), при том, что открытия авторитетных писателей адаптируются к испанскому материалу. Тем не менее, очевидна разница в направленности их произведений: Труэба стремится следовать, пусть и с легким опозданием, веяниям именно английской литературы, об этом говорит и выбор языка романа, и ориентация на популярный на тот момент жанр; Эспронседа же пишет свою поэму по возвращении на родину, на испанском языке и, очевидно, прежде всего для своих соотечественников.

Обращаясь к авторам испанской эмиграции, в чьем творчестве появлялся образ Дон Хуана, нельзя не упомянуть поэму испанского эмигранта Хосе Хоакина де Моры, вдохновленную байроновским «Дон Жуаном», которая подтверждает, что отдельные представители испанской литературной элиты усвоили открытия и позднего английского романтизма. Поэма Моры во многом повторяет Байрона и сохраняет присущее английскому поэту ироничное отношение к мифу. Подобный подход к фигуре насмешника и соблазнителя был весьма нетипичен для писателей-испанцев, и является скорее исключением в ряду трактовок мифа (в том числе – и в литературе эмиграции), связанным с английским опытом поэта.

1.3.1. Хосе Соррилья и Густаво Адольфо Беккер

Итак, как следует из сказанного выше, писатели испанской эмиграции активно перерабатывают в своем творчестве последние тенденции европейской литературы (в частности, английской), делая это намного быстрее, чем их современники на родине, и сочетая новые литературные открытия с обращением к истории и культурным мифам Испании, в том числе – к мифу о Дон Хуане.

Между тем, их соотечественники в Испании также предлагают свои интерпретации сюжета о насмешнике и соблазнителе. В данном разделе мы обратимся к двум авторам, предложившим трактовки мифа о Дон Хуане: Хосе Соррилье и Густаво Адольфо Беккеру.

Юность Хосе Соррилье, младшего современника Эспронседы, приходится на расцвет испанского романтизма, тридцатые годы: в это время активно печатаются Ларра, Эспронседа. В отличие от своих предшественников, Соррилья застаёт новую литературную традицию уже относительно сформировавшейся и не встречает необходимости быть первопроходцем в освоении романтического наследия европейских стран, как это было, например, в случае Т.Труэбы. Писателю всего восемнадцать лет, когда на сцене гремит манифест испанского романтизма - «Дон Альваро или сила судьбы» герцога Риваса (1835 год). Состоялось и личное знакомство драматургов. Диалог между авторами продолжился в их творчестве: Соррилья посвятил Ривасу легенду «Дикая лилия» («La azucena silvestre», 1832), в которой рассказывалось о преступлении по страсти и божественном помиловании грешника (как следует из этого описания, образ несправедливого героя, получающего прощение небес, волновал воображение писателя еще до создания «Дон Хуана Тенорьо»):

«Que no es justo
que se muestre más severa
que la justicia del cielo
la justicia de la Tierra»¹²⁶.

Ривас ответил на дружеский жест созданием собственной легенды со схожим названием («La azucena milagrosa»). Позже в знак дружбы герцог

¹²⁶ Ruíz de la Serna E. Prólogo// Duque de Rivas. Saavedra A.de. Obras completas. - С.99

Ривас посвятит Соррилье стихотворение («A don José Zorrilla»¹²⁷), гимн воображению поэта и их дружбе.

Испанский драматург зачитывается и поэзией Эспронседы, позже – знакомится с ним лично и до глубокой старости сохраняет свое восхищение этим автором, несмотря на обнаружившиеся несовпадения во взглядах («Эспронседа и я ... всегда ценили друг друга; но разница наших привычек, хоть и не охладила отношения, но сделала наши встречи менее частыми».¹²⁸).

Без сомнения, Соррилья, был хорошо знаком и с классицистическими произведениями, и с древними авторами (в творчестве писателя есть и опыты в духе классицизма, например, несколько трагедий). Тем не менее, наибольший интерес у будущего драматурга вызывали именно писатели-романтики, как французские и английские («... я читал тайком Вальтера Скотта, Фенимора Купера и Шатобриана, и наконец в 12 лет совершил первую преступную попытку самому написать стихи.»¹²⁹), так и испанские представители этого направления («... но я уже был потерян для серьезной учебы: ... в своих мечтах я восхищался Гарсией Гутьерресом, Артценбучем и Эспронседой.»¹³⁰).

Из сказанного выше можно заключить, что, несмотря на относительно небольшую разницу в возрасте, между двумя авторами из предыдущего раздела, Труэбой и Эспронседой, и Хосе Соррильей имеется существенное различие. Первому поколению испанских романтиков, родившихся в самом начале XIX века, было очевидно, что новая эпоха требует нового стиля письма и тем. Однако для его выработки требовалось выйти за рамки культуры неоклассицизма, в которой они были воспитаны, преодолеть ее.

¹²⁷ *Duque de Rivas. Saavedra A. A don José Zorrilla // Obras completas. – P.97*

¹²⁸ *Zorrilla y Moral J. Los recuerdos del tiempo viejo. – Barcelona, Imprenta de los sucesores de Ramírez y c., 1880. – С.49*

¹²⁹ *Ibid. – с.19*

¹³⁰ *Ibid. – С.29*

Представители испанской эмиграции, нащупывая собственную манеру письма, активно перенимали опыт европейских романтиков, в отсутствие испанской традиции. Пожалуй, с некоторыми оговорками можно сказать, что для них важнее освоение новых жанров и мировоззрения, а не введение новаторского в традицию, связанную с собственно с мифом.

Романтики же, родившиеся чуть позже, Соррилья, Беккер, имеют дело с относительно сформировавшейся традицией. Перед ними не столь остро стоит вопрос противопоставления своего творчества неоклассицизму и проблема выработки нового стиля, они уже имеют дело с рядом романтических трактовок мифа, как европейских, так и испанских.

Таким образом, задачей Соррильи становится внесение нового именно в миф. Его жизненная философия, основывающаяся на идеях патриотизма и христианства¹³¹, в сочетании с романтической стилистикой, приводит к небывалой популярности драмы. И его «Дон Хуан Тенорьо» (1844), впитав в себя романтическое наследие предшествующих десятилетий, образ героя-бунтаря, элементы сверхъестественного, также дополняет фабулу сюжетными ходами, связанными с исповедуемым автором христианством (спасение героя через любовь, получение прощения небес) и существует в рамках нового синкретичного жанра – религиозно-фантастической драмы («... остальные донжуаны – произведения языческие; женщины в них дочери Венеры и Баха и сестры Приапа.»¹³²)¹³³.

Интересен тот факт, что Соррилья (без сомнения, знакомый с творчеством Эспроседы), основным ориентиром при создании своей драмы называет произведение Тирсо де Молины, первую пьесу о Дон Хуане (1630):

¹³¹ Enciclopedia de Historia de España / Dir. Por. M.Artola. III. Iglesia. Pensamiento. Cultura. – С.459.

¹³² *Zorrilla J.* Los recuerdos del tiempo viejo. - С.168

¹³³ Вполне возможно, что на религиозные воззрения испанского драматурга, отраженные в его произведениях, могли повлиять работы кумира его юности, Шатобриана (в частности, «Гений христианства»).

«... дело в том, что, не собрав больше сведений, изучив лишь «Севильского озорника», написанного изобретательным монахом, и его дурную переделку Солиса, которая шла на сцене под названием «Нет срока, который бы ни наступил, нет долга, который бы ни оплатился», я взялся написать за двадцать дней собственного Дон Хуана. Невежественный и авантюрный в равной степени, я создал сюжет, не зная ни «Каменного гостя» Мольера, ни превосходного либретто аббата Да Понте, в конечном итоге, не зная ничего, что в Германии, Франции и Италии было написано о греховном святотатце, воплощенном под именем Дон Хуан»¹³⁴.

Подобное утверждение Соррильи, с одной стороны, весьма патриотично, подчеркивает связь авторского вдохновения исключительно с испанской традицией. Кроме того, религиозно-фантастическая драма, рисуя героя бунтаря, сохраняет и ярко выраженную социальную функцию и христианскую мораль, которая отчетливей видна у Тирсо, чем у более поздних авторов. С другой стороны, текст пьесы дает основание для предположения о возможном влиянии еще нескольких интерпретаций, которые относятся к более поздней эпохе, чем указанные в «Recuerdos...» произведения.

Соррилья наверняка был знаком с «Саламанкским студентом» Эспронседы, однако отсутствие его упоминания в тексте воспоминаний писателя («Los recuerdos del tiempo viejo») может быть связано с тем, что сам Эспронседа, обращаясь к мифу о Дон Хуане, переименовывает героя, а не подчеркивает преемственность с существующей традицией.

Куда более вероятным представляется знакомство Соррильи с французскими интерпретациями сюжета. И если вопрос о том, читал ли драматург «Души чистилища» Мериме, остается открытым, то его знание пьесы А.Дюма-старшего «Дон Жуан Маранья» (1836) кажется вполне

¹³⁴ Zorrilla J. Los recuerdos del tiempo viejo. – с.163.

реалистичным предположением: «Что касается знания Соррильей Мараньи Дюма, то он едва ли мог избежать знакомства с этим произведением. Во-первых, оно было переведено на испанский минимум дважды перед тем, как был написан Тенорью; один из переводчиков был близким другом Соррильи, а именно – Гарсия Гутьеррес. Более того, произведение ставилось в Мадриде в 1839 году, и, как замечает Котарело, могло быть не единожды видно Соррильей. Помимо переводов, Дюма был очень популярен среди испанских драматургов того времени, и следовательно, поскольку Соррилья, естественно, общался с представителями литературных кругов, он мог слышать, как говорят о пьесе Дюма, даже если и не читал ее.»¹³⁵. Если Соррилья действительно был знаком с текстом Дюма, то отсутствие ссылки на него в воспоминаниях является осознанным умолчанием, призванным, возможно, как подчеркнуть мастерство и изобретательность автора, так и связь исключительно с национальной традицией.

В данном исследовании нас интересует еще один автор, принадлежавший к более позднему поколению романтиков и также обращавшийся в своем творчестве к мифу о насмешнике и соблазнителе, – Густаво Адольфо Беккер. Беккер родился в Севилье, на родине Дон Жуана, в 1836 году, когда были опубликованы поэма Эспронседы и «Дон Жуан де Маранья» А.Дюма. Детство писателя проходит в окружении книг европейских и испанских романтиков. При этом брат Беккера учился в коллеже Сан Диего, его учителем был наставник Эспронседы, дон Альберто Листа. Учитель же самого Беккера был учеником Листы и в 1838 году руководил журналом «Эль сисне» («El cisne»), где отстаивались принципы романтизма. Таким образом, круг чтения писателя в юности представлял

¹³⁵ *Fitz Gerald T. A. Some Notes on the Sources of Zorrilla's "Don Juan Tenorio". – Hispania, 1922. Т. 5. – С.7*

собой интересное смешение античных, неоклассицистических и романтических произведений, от Горация до Соррильи и Вальтера Скотта¹³⁶.

Позже, когда Беккер переезжает в дом крестной, доньи Мануэлы Монахай, где была обширная библиотека, список интересующих его книг смещается в сторону французской литературы и произведений романтиков: «Там в его распоряжении имелось то, что должно было казаться ему ценнейшим сокровищем: библиотека, в которой находились самые популярные тогда произведения – Шатобриан, мадам де Сталь, Д'Алинкур, Жорж Санд, Бальзак; поэзия Байрона, Мюссе, Гюго, Эспронседы и рассказы Гофмана. Номбрела, у которого мы позаимствовали этот список, говорит: «Для Густаво это было настоящее золотое дно; он читал и перечитывал эти книги... Он был погружен в них целыми днями и неделями, что весьма необычно для ребенка.»¹³⁷.

Отметим тот факт, что в отличие от своих старших современников, Беккер был весьма неплохо знаком с немецкой литературой, в его «Рифмах» встречаются отсылки к Гейне, Гете¹³⁸. Неизвестно, говорил ли автор по-немецки, но расширению его познаний в сфере немецкой литературы способствовало сотрудничество в пятидесятые годы в журнале «Вестник Моды» («Correo de la Moda») («Этот журнал, в котором сотрудничали Труэба и Хосе Селгас, был ориентирован на немецкую литературу, что повлияло на образование Беккера.»¹³⁹), а также тесное общение с Августином Ферраном и Эулохио Флорентино Сансом, которые владели языком и разбирались в немецкой культуре («Эулохио Флорентино Санс и Августин Ферран были большими знатоками всего немецкого и энтузиастами немецкой литературы.

¹³⁶ *Díaz J.P.* Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía. – Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid. 1958. – С.22

¹³⁷ *Ibid.* - С.22-23

¹³⁸ *Ibid.* - С.325

¹³⁹ *Ibid.* – С.66

Их присутствие рядом с Беккером могло бы объяснить нам некоторые отсылки к немецкой литературе в его произведениях.»¹⁴⁰).

Знание немецкой традиции, а также информация о библиотеке крестной писателя предполагает, что тот был знаком с творчеством Гофмана, и возможно – с его новеллой десятых годов «Дон Жуан». Возможно также, что Беккер, всегда с большим вниманием и интересом относившийся к музыке и в частности к произведениям Моцарта, знал и «Дон Жуана» на либретто да Понте, который лег в основу гофмановской новеллы. Скорее всего, Беккера в сказках и новеллах Гофмана больше интересовало фантастическое и сверхъестественное, а также творческая переработка «народного» жанра, поскольку никаких аллюзий на гофмановского Дон Жуана, полного страсти, демонизированного, в тексте его интерпретации не встречается.

Остается несомненным, что лучше всего Беккер был знаком с испанскими версиями мифа: поэмой Эспронседы, драмой Соррильи. Знание романтической традиции соединяется у писателя с интересом к народным преданиям и поэзии, а также к живописи и старой испанской архитектуре (Беккер многие годы работал над книгой «Храмы Испании»). Все эти увлечения Беккера соединились в его легенде «Поцелуй», где сохраняются характерные для художественной обработки мифа традиционные топосы: древняя испанская церковь, сверхъестественные элементы, зловещее предупреждение, отсылка к образам насмешника и карающей его каменной статуи.

Анализируя выбранные нами для исследования произведения, необходимо учитывать, что они создавались в рамках испанского романтизма и их специфика определяется развитием и трансформациями этого

¹⁴⁰ *Díaz J.P.* Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía.– С.96

литературного направления в конкретной стране в конкретный исторический период.

В отличие от Германии или Англии, расцвет романтической поэзии и прозы происходит в Испании достаточно поздно, примерно в 1830-е годы XIX века (на 1835 год приходится театральная премьера «Дона Альваро» герцога Риваса, самые знаменитые произведения Х.де Эспронседы (от лирики до «Саламанкского студента»)). Во многом это литературное «отставание» связано с военными конфликтами начала века, нестабильной политической ситуацией, наличием цензуры.

Мы установили, что Испания в первые десятилетия XIX века находится под влиянием французского неоклассицизма, и это направление в литературе, пусть и постепенно утрачивая популярность, еще долгое время продолжало существовать бок о бок с зарождавшимся романтизмом¹⁴¹. Даже после тридцатых годов, пика развития романтизма, на сцене продолжают активно ставиться и пользоваться популярностью классицистические трагедии, которые, в числе прочих авторов, пишут и Сорррилья, и Авельянеда¹⁴².

Испанские романтики, юность которых пришлась на первую половину XIX века, были воспитаны в рамках неоклассицистической культуры и в подразумеваемых ей нормах хорошего вкуса и ознакомленности с творчеством античных авторов (вспомним Эспронседу, сформировавшегося под влиянием его наставника, поэта-неоклассициста Альберто Листы). Неудивительно, что переход к новой системе мышления происходит весьма постепенно, и испанские авторы усваивают и приспосабливают к своему творчеству новые тенденции медленнее, чем их европейские коллеги, тем

¹⁴¹Blanco García P.F. La literatura española en el siglo XIX. – С.74-75.

¹⁴² Mainer J.C. La literatura. El siglo XIX. // Enciclopedia de Historia de España. Iglesia. Pensamiento. Cultura. / Dir. Por Miguel Artola. – С.460

более что театральная публика охотно принимает пьесы в классицистическом духе.

Некоторые исследователи ¹⁴³ предлагают разделить испанских романтиков на первое поколение, которое выросло и воспитывалось в рамках неоклассицистической культуры и стремилось осмыслить и перенять новую, непривычную манеру письма (Ларра, Ривас, Эспронседа), и второе поколение, которое сформировалось уже в условиях господства иного типа мышления, и не испытывает противоречия между воззрениями и полученным образованием, - «истинные» романтики (например, Беккер). Подобное деление весьма условно и, возможно, немного натянуто, но действительно, как мы уже отмечали выше, для Труэбы и Эспронседы, осваивавших новые жанры было очевидно важнее новое слово и стиль, для Соррильи же, творившего позже, было более принципиально сказать новое слово именно в истории интерпретаций мифа, недаром писатель гордился придуманным им образом доньи Инес и глубоко христианской направленностью драмы.

Мешало развитию нового литературного направления и наличие цензуры, хотя следует отметить, что части «неодобряемых» книг удалось избежать изъятия и дойти до читателей: «Во время «рокового десятилетия» надзор таможенников не смог помешать многочисленным посылкам книг дойти до своих адресатов.»¹⁴⁴. Отдельные издания привозились испанцам их друзьями из-за границы и, если читатель был знаком с иностранными языками (например, французским владела большая часть образованных людей того времени), то имел возможность ознакомиться с литературными новинками.

Произведения европейских романтиков, уже давно гремевшие в других странах, приходили в Испанию с опозданием; осуществлявшиеся же

¹⁴³ *Rodriguez M. Diez, Diez Taboada M.P., Tomas Vilaplana L.de. El siglo XIX // Literatura Española (textos, criticos y relaciones). Vol.II. Del siglo XVIII a nuestros días.*

¹⁴⁴ *Marrast R. José de Espronceda y su tiempo. - С.107*

переводы были неполны, зачастую представляю лишь одну сторону творчества того или иного автора (так, Оссиан долгое время был известен испанцам не по оригинальному тексту Макферсона, а в итальянском переводе Чезаротти¹⁴⁵). Отчасти ситуацию исправляли эмигранты, знакомившие своих соотечественников с последними достижениями европейской мысли.

Неудивительно, что в исследованиях о развитии литературы испанского романтизма порой проскальзывает мысль о ее вторичности, подражательности. Например, Х. Мора перекладывает поэмы Байрона в стихах на испанском языке. Т.Труэба и Х.де Эспронседа, как мы показали выше, также весьма активно перенимали опыт европейских современников. Для первого поколения романтиков и впрямь характерна высокая степень подражательности в поиске собственного стиля. Тем не менее, в данной работе нас интересует вопрос о подражании и преемственности именно в рамках мифа о Дон Хуане. И в этом случае трактовки Эспронседы и Труэбы, будучи, без сомнения подражательны по целому ряду признаков, являются новым словом в истории трансформаций мифа, поскольку не похожи на самые известные романтические интерпретации образа (Байрон, Гофман), предшествующие им. Что же касается драмы Соррильи, то здесь вопрос о самостоятельности трактовки стоит острее.

Итак, вне зависимости от принадлежности к тому или иному поколению, испанские романтики в своем творчестве проявляли интерес к своей культуре, к литературе Золотого века, национальным мифам и преданиям. С одной стороны, подобная тенденция является типичной для представителей литературы данного направления в большинстве европейских стран. Одной из характерных особенностей романтизма как новой манеры мыслить и воспринимать действительность является историзм,

¹⁴⁵ *Blanco García P.F.* La literatura española en el siglo XIX. – С.81

историческая интерпретация литературы. Отметим влияние идей Гердера, позволивших увидеть, что каждая нация имеет свой внутренний мир, картину образа жизни, привычек, потребностей; соответственно, сопоставляя эти миры через поэзию, можно глубже узнать народы, чем просто занимаясь историей. Форма и стиль начинают восприниматься по-новому, как выражение духа конкретной эпохи и нации. Из этого положения вытекает восприятие литературы своей страны как уникальной и, как следствие, осознание ее ценности.

С другой стороны, в Испании XIX века вопрос национальной идентичности, как отмечалось выше, стоял особенно остро. Советская исследовательница испанской литературы И.А.Тертерян отмечает: «Конституирующее свойство испанского романтизма – ярко выраженная национальная окрашенность. Практически все декларации испанских романтиков включают в той или иной форме требование «использовать традиции и народные сюжеты в качестве новой мифологии, дабы возбудить таким образом сильные чувства и национальные воспоминания» (Хиль-и-Сарате). ... Романтики не боялись братья за сюжеты, уже обросшие литературной традицией, - таков сюжет «Геруэльских возлюбленных», не говоря уже о легенде о Дон Хуане»¹⁴⁶. Неудивительно, что именно XIX век становится временем возрождения мифа о насмешнике и соблазнителе.

Кроме того, для романтиков характерна установка на создание обобщающих символических образов, склонность к сотворению и использованию образов-мифов, созданию собственной мифологии (Оссиан), что является еще одной из причин возникновения интереса к образу Дон Хуана на его родине.

¹⁴⁶ Тертерян И.А. Испанский романтизм. Общая характеристика // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994.. Т. 6. 1989. — С.231.

Глава 3. Миф о Дон Хуане в произведениях испанских романтиков.

1. Хосе де Эспронседа. Саламанкский студент.

В данной части работы нашей задачей является анализ произведений испанских романтиков, посвященных мифу о Дон Хуане, выявление в них черт, отсылающих к предыдущей традиции, и новаторских элементов.

Одним из наиболее известных произведений, представляющих этапы трансформации мифа о Дон Хуане в литературе испанского романтизма, является поэма Хосе де Эспронседы «Саламанкский студент» (1837-1840).

При создании поэмы Эспронседа опирался сразу на несколько литературных источников. Среди них была старинная легенда, переработанная драматургом XVII века Кристобалем Лосано, о студенте Лисардо, присутствовавшем на собственных похоронах; очевидную аллюзию на произведение Лосано содержит и название поэмы¹⁴⁷. Схожий эпизод имеется в истории одного из инвариантов Дон Хуана, Мигеля де Маньяры, о котором мы упоминали в первой главе исследования; история распутника, увидавшего собственные похороны, и после раскаявшегося и решившего вести праведную жизнь, была переработана Проспером Мериме в его версии донжуановского мифа («Души чистилища» (1829)). Эспронседа, получив разностороннее образование и, владея французским языком, мог быть знаком с новеллой Мериме.

Четвертая, заключительная, часть поэмы, также содержит эпизод, который уже не раз встречался в литературе, в том числе испанской. Сцена, в которой скелет Эльвиры обнимает дона Феликса, напоминает сходные эпизоды в комедиях Кальдерона или Мира де Амескуа¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Introducción. // *Espronceda y Delgado, J de*. El estudiante de Salamanca. – San Fernando de Henares: PML Ediciones, 1995. - С.9

¹⁴⁸ Historia de la Literatura Española. Volumen III. Reforma, Romanticismo y Realismo./ Dir. J.M.Prado. – С.209.

Однако примечателен тот факт, что испанский поэт-романтик, предлагая свою версию мифа, и, вероятно, знакомый с историей Мигеля де Маньяры, предпочитает избрать для скрещения с повествованием о насмешнике персонажа из другой легенды, хоть и схожей. Этот выбор, с одной стороны, подчеркивает и сохраняет важную для романтиков идею преемственности национальной традиции (в данном случае – сразу двух), с другой – дает большую свободу в обращении с известным образом. В-третьих, связь с легендой позволяет перенести место действия из родной для соблазнителя и насмешника Севильи в Саламанку, город с не менее богатой литературной и исторической традицией, славящийся своим старинным университетом. Именно улицы Саламанки превращаются благодаря воображению Эспронседы в мистический ночной пейзаж, полный призраков и видений, на фоне которого разворачивается история пути к гибели главного героя. Впрочем, отметим, что Саламанка показана в поэме весьма пунктирно: топонимика города не раскрыта, а загадочный мистический антураж, в котором происходит действие произведения, мог бы принадлежать любому европейскому городу с богатой историей. Место действия в данном случае – лишь дань традиции, связанной с одной из легенд, легших в основу «Саламанкского студента».

Итак, испанский поэт скрещивает в своем произведении несколько фольклорных источников, не раз переработанных в испанской литературе, усложняя тем самым свое повествование и предоставляя читателю распознавать в тексте аллюзии и элементы разных известных сюжетных схем. Вот как характеризует жанр «Саламанкского студента» испанский литературовед Хуан Мануэль Прадо, также отмечая синкретичность произведения: ««Саламанкский студент» ... имеет подзаголовок

«фантастический рассказ», это повествование с фольклорными мотивами, смесь исторического романтизма и истории о призраках.»¹⁴⁹

Выше мы подчеркивали, что «Саламанкский студент» является одной из многочисленных интерпретаций мифа о Дон Хуане. Однако на каком основании мы выводим такое заключение, если название произведения отсылает к другой легенде, а имя главного героя и вовсе не содержит никаких параллелей с Хуаном Тенорьо?

Прежде всего мы опираемся на сам текст поэмы. Вот как рассказчик представляет читателям своего героя:

«Segundo Don Juan Tenorio,
alma fiera e insolente,
irreligioso y valiente,
altanero y reñidor:
Siempre el insulto en los ojos,
en los labios la ironía,
nada teme y todo fía
de su espada y su valor.»¹⁵⁰

Отсылка к мифу совершенно очевидна, однако Эспронседа избирает для героя новое имя, не инкорпорированное ни в одно из известных испанскому читателю тех лет произведений или преданий, - дон Феликс де Монтемар. Имя Феликс происходит от латинского прилагательного «счастливый», а фамилия героя сложена из двух существительных – monte (исп.гора) и mar (исп.море), обозначающих два любимых романтиками пейзажа («Что касается фамилии Монтемар, в этом слове можно увидеть сочетание величия и бесконечного одиночества двух излюбленных пейзажей

¹⁴⁹Historia de la Literatura Española. Volumen III. Reforma, Romanticismo y Realismo./ Dir. J.M.Prado. – С.209.

¹⁵⁰Espronceda y Delgado, J de. El estudiante de Salamanca. – San Fernando de Henares: PML Ediciones, 1995. - С.16

романтиков – гор и моря, которые несут в себе идею свободы, опасности, тайны, надменного превосходства и неудержимой силы.»¹⁵¹). Поэт опирается на традицию, связанную с образом насмешника и соблазнителя, но дает своему герою новое имя, имеющее для него как для романтика символическое значение.

Однако мы относим «Саламанкского студента» Эспронседы к интерпретациям мифа о севильском озорнике не только из-за авторского упоминания Дон Хуана Тенорьо. В первой части исследования мы вывели краткую формулу мифа: герой должен сочетать в себе черты насмешника и соблазнителя, нести смерть и/или находиться под ее угрозой, совершать греховные поступки, за которые полагается кара небес. Рассмотрим, как реализуются эти признаки в образе и истории дон Феликса де Монтемара.

Выбор Эспронседой заглавия и имени героя изначально подчеркивают, что речь идет о насмешнике и соблазнителе, который напоминает Дон Хуана, но не о самом Хуане Тенорьо. Из этого следует, что и сюжет не обязан соответствовать истории севильского озорника из пьесы Тирсо де Молины. Многочисленные похождения, привычные для прежних интерпретаций мифа, в «Саламанкском студенте» заменены на одну историю любви, впрочем, весьма типичную для сюжета о соблазнителе: дон Феликс де Монтемар, используя свое красноречие, обольщает юную, неопытную Эльвиру

(«Que no descansa de su madre en los brazos
más descuidado el candoroso infante,
que ella en los falsos lisonjeros lazos
que teje astuto el seductor amante.»¹⁵²).

О иных похождениях героя рассказчик лишь упоминает при представлении героя читателю:

¹⁵¹ Introducción. // Espronceda J. El estudiante de Salamanca. - С.10

¹⁵² Espronceda J. El estudiante de Salamanca. - С.18

«Corazón gastado, mofa
de la mujer que corteja,
y, hoy despreciándola, déja
la que ayer se le rindió.»¹⁵³.

Не показано и само обольщение девушки, что весьма нетипично для интерпретаций мифа о соблазнителе: Эспронседа демонстрирует лишь последствия недолгого романа.

Выше мы подчеркивали, что во всех интерпретациях мифа, в характере героя обязательно имеются линии насмешника и соблазнителя, но в большинстве случаев превалирует одна из них. В «Саламанкском студенте» таковой является линия насмешника. Дон Феликс де Монтемар, как и Дон Хуан, красив, богат и искусен в умении вести дуэли¹⁵⁴, известен своими похождениями, однако основная его черта – неизменное спокойствие и насмешливость, отсутствие серьезного отношения к чему-либо.

Привычка героя к насмешке подчеркивается рассказчиком еще в первых строках поэмы («... mezcla en palabras impías un chiste y una maldición»). Речь «саламанкского студента» действительно отличают неизменный сарказм и злая ирония, достаточно вспомнить, как он обращается с убитым горем доном Диего:

««D.DIEGO
A solas hablar querría.
D.FÉLIX
Podéis, si os place, empezar,
que por vos no he de dejar
tan honrosa compañía.
Y si Dios aquí os envía

¹⁵³ *Espronceda J de. El estudiante de Salamanca. – С.17*

¹⁵⁴ *Ibid. – С.17*

para hacer mi conversión,
no desprecéis la ocasión,
de convertir tanta gente,
mientras que yo humildemente
aguardo mi absolución.»¹⁵⁵

Необходимо подчеркнуть, что помимо склонности к злой иронии, поступки дона Феликса, выглядящие жестокой насмешкой, зачастую являются не доставляющим грешнику удовольствие ловким трюком или обманом, как это было у Дон Хуана Тирсо (например, переодевание в плащ соперника, чтобы соблазнить даму), а лишь подтверждением его безразличия как к общественным устоям, так и к конкретным людям, ощущением вседозволенности.

Известие о смерти Эльвиры, которая была искренне влюблена в него, не порождает у дона Феликса ничего, кроме стандартной вежливой формулы «Téngala Dios en su gloria.». Парой мгновений ранее, еще не зная о трагедии, герой, ощущая необходимость в деньгах, ставит на кон в карточной игре портрет бывшей возлюбленной:

«D.FÉLIX
¿Cuánto dierais por la dama?
JUGADOR TERCERO
Yo, la vida.
D.FÉLIX
No la quiero.
Mirad si me dais dinero,
Y os la lleváis.
JUGADOR TERCERO

¹⁵⁵ *Espronceda J.* El estudiante de Salamanca. - С.46

¡Buena fama
lograréis entre las bellas
cuando descubran altivas,
que vos las hacéis cautivas,
para en seguida vendellas!

D.FÉLIX

Eso a vos no importa nada.

¿Queréis la dama? Os la vendo.»¹⁵⁶

Весьма показателен тот факт, что дон Феликс, не соблюдая общественные устои и совершая очевидно аморальные поступки, придерживается кодекса чести дворянина, согласно которому, например, не следует отзываться о женщине дурно, и требует его исполнения от других:

«JUGADOR TERCERO

Yo de pinturas no entiendo.

D.FÉLIX (con cólera)

Vos habláis con demasiada

Altivez e irreverencia de una mujer... ¡ y si no! ... »¹⁵⁷.

Тем же ощущением вседозволенности объясняется и явное кощунство, совершенное донжуаном: он срывает лампадку у святого образа, чтобы разглядеть личико заинтриговавшей его женщины.

История Эльвиры и эпизод с лампадой – наглядные примеры безразличного и ироничного отношения героя к жизни других и смерти. Дон Феликс наказан не столько за соблазнение, сколько за отсутствие в системе его жизненных координат святого, чтимого другими.

Следует обратить внимание на тот факт, что большей пыткой, чем мистические видения, окружающие героя в конце поэмы, для него

¹⁵⁶ *Espronceda J.* El estudiante de Salamanca. – С.42-43.

¹⁵⁷ *Ibid.* – С.43

становится невозможность получить ответ на вопрос, который его действительно волнует:

«Siquier de parte de Dios,
siquier de parte del diablo,
¿quién nos trajo aquí a los dos?»¹⁵⁸

...

«Mas antes decidme si Dios o el demonio
me trajo a este sitio, que quisiera ver
al uno o al otro, y en mi matrimonio
tener por padrino a Luzbel.»¹⁵⁹

Вечно равнодушный ко всему, дон Феликс желает узнать, кто выносит ему приговор, увидеть Бога или дьявола и встать к нему лицом к лицу. Склонность к насмешке, *burla* переходит в вызов к высшим силам, готовность к бесстрашному противостоянию с ними:

«Grandiosa, satánica figura,
Alta la frente, Montemar camina,
Espíritu sublime en su locura,
provocando la cólera divina:
fábrica frágil de material impuro,
el alma que la alienta y la ilumina,
con Dios le iguala, y con osado vuelo
se alza a su trono y le provoca a duelo.
Segundo Lucifer que se levanta
Del rayo vengador la frente herida,
Alma rebelde que el temor no espanta,
Hollada así, pero jamás vencida:

¹⁵⁸*Espronceda J de. El estudiante de Salamanca. – C.78*

¹⁵⁹ *Ibid– C.84*

El hombre en fin que en su ansiedad quebranta
Su límite a la cárcel de la vida,
Y a Dios llama ante él a darle cuenta,
Y descubrir su inmensidad intenta.»¹⁶⁰

Герой «Саламанкского студента» является одним самых бесстрашных донжуанов за всю историю бытования образа, в своей дерзости он готов встать против Бога или дьявола, в существование которых в конце поэмы уже верит (в начале произведения дон Феликс описан как «irreligioso», нерелигиозный).

Хуан Луис Альборг, анализируя поэму Эспронседы «Саламанкский студент», так характеризует главного героя (и по сути – большинство романтических донжуанов): «... Дон Феликс преследует уже не женщину, но тайну, нечто сложное и непознанное; и последует за ней, пойдя против воли небес и преисподней, ведомый своей страстью. «Какое значение имеет здесь слово «страсть», слово, столь важное для романтизма? ... Страсть ли это Дона Хуана, страсть чувственная? Нет. Это страстное желание души разгадать загадку мира, раскрыть тайну реальности».¹⁶¹ И в этой разгадке, в возможности стать лицом к лицу с Богом или дьяволом как равным герою отказано. Тем не менее поражение дон Феликса, отмечает рассказчик, связано отнюдь не со слабостью его духа, а с немощью человеческого тела, предательски подводящего героя:

«Jamás vencido el ánimo,
su cuerpo ya ha rendido,
sintió desfallecido
faltarle, Montemar.»¹⁶².

¹⁶⁰ *Espronceda J.* El estudiante de Salamanca. - С.74

¹⁶¹ *Alborg J.L.* Gustavo Adolfo Bécquer // Historia de la literatura española. - Madrid: Gredos, 1980. - Т.4. El Romanticismo. - С.326

¹⁶² *Espronceda J.* El estudiante de Salamanca. - С.86

(«Дон Феликс де Монтемар ... терпит поражение, сражаясь с толпой мстительных скелетов, но автор отмечает, что его падение связано со слабостью человеческой природы, а не гордого духа...»¹⁶³).

Дон Жуан Гофмана, увлекаясь женщиной, стремился отыскать в ней воплощение идеала, чтобы утолить живущее в душе «предвкушение неземного блаженства» и «страстную тоску, связующую нас с небесами». В поэме «Саламанкский студент» соблазнитель продолжает преследовать даму отнюдь не потому, что надеется на взаимность. Герой Эспронседы, осознав, что приглянувшаяся ему женщина – посланница сверхъестественных сил, а возможно – и сам Дьявол, не оставляет погоню, а решает пройти предложенный путь до конца, испытав себя самого, и это путь уже не любовника, а исследователя, пытающегося открыть границы реальности и предел собственных возможностей. «Эспронседа начинает там, где заканчивается легенда о Дон Жуане: на анализе кончины насмешника, анализе смысла смерти как непостижимого и загадочного наказания за бурно прожитую жизнь. То, что до сих пор было второстепенным, превращается в ключевой момент. Основной смысл «Саламанкского студента» не донжуановская насмешка, а обретение личности.»¹⁶⁴

Насмешник и соблазнитель, описанный Эспронседой, как герой, безусловно, может быть отнесен к донжуановскому мифу, но он намного глубже прежних героев этого типа, потому что, осознавая близость конца, пытается вступить в поединок с самим абсолютным, и этот поединок – не только и не столько борьба из страха или нежелания принять скорую кончину, сколько осознанная позиция бунтаря.

Портрет героя-бунтаря, равнодушного к общественному мнению, отсылает читателя к персонажам Байрона, с чьим творчеством Эспронседа

¹⁶³ *Díaz Plaja G.* Historia de la literatura española encuadrada en la universal. – Editorial Ciordia, S.R.L., Buenos Aires. Argentina, 1966. - С.310

¹⁶⁴ *Navaz-Ruiz R.* El Romanticismo español. - P.180-181

был хорошо знаком. Сила и гордыня дон Феликса роднят его с байроническими личностями. Однако для нас наиболее значимым является тот факт, что, будучи знакомым с «Дон Жуаном» Байрона (одна из частей «Саламанкского студента» имеет эпиграф из четвертой песни этого произведения), испанский поэт сознательно отказывается от пути трактовки образа, предложенного его английским «коллегой». Ироническое переосмысление мифа Байроном не находит отражения в «Саламанкском студенте», Эспронседа заимствует для создания фигуры своего донжуана черты героев из более ранних произведений Байрона, создавая романтический образ героя-бунтаря, очевидно, более соответствующий стадии развития литературного направления в Испании, где и была завершена поэма.

Подтверждая принадлежность фигуры дон Феликса де Монтемара к донжуановскому мифу, мы упомянули о присутствующих в его характере чертах насмешника и об истории соблазнения им Эльвиры. Рассмотрим, как реализуется в «Саламанкском студенте» еще один из компонентов выведенной нами формулы мифа, - неизменно связанная с образом Дон Хуана тема смерти. Намеки на возможный трагический конец истории появляются еще в самом начале поэмы: в описываемой автором мистической ночной Саламанке возникает зловещая *calle del Ataúd* (дословный перевод с испанского – Гробовая улица). Эффект усиливает метрическое богатство поэмы: Эспронседа умело чередует романсовую строфу, редондилью, кинтилью, королевскую октаву, передавая через изменения размера смену ритма повествования.

Читатель помнит об угрозе смерти и наказания, нависающей над главным героем. В то же время и сам дон Феликс несет смерть: умирает оставленная им Эльвира, на дуэли соблазнитель убивает ее брата, вступившегося за честь семьи.

Эльвире в тексте поэмы уделено внимания не намного меньше, чем главному герою.

Очевидно сочувствие рассказчика героине:

«Bella y más pura que el azul del cielo
con dulces ojos lánguidos y hermosos,
donde acaso el amor brilló entre el velo
del pudor que los cubre candorosos;
tímida estrella que refleja al suelo
rayos de luz brillantes y dudosos,
angel puro de amor que amor inspira,
fue la inocente y desdichada Elvira.»¹⁶⁵

В тексте подчеркивается невинность и неискушенность Эльвиры, девушка сопоставляется с ангелом. Контрастирует с образом юной неопытной героини фигура соблазнителя, наделенная демоническими чертами. В предшествующей традиции носителем infernalного начала был Дон Хуан Саморы, однако в творчестве романтиков эта тенденция закрепляется и усиливается. Проиллюстрируем это, например, следующим фрагментом «Саламанкского студента»:

«Hay riesgo en seguirme. – Mirad ¡qué reparo!
– Quizá luego os pese. – Puede que por vos.
– Ofendéis al cielo. – Del diablo me amparo.
– Idos, caballero, ¡no tentéis a Dios!»¹⁶⁶

Отметим, что в романтической литературе бóльшую, чем в предыдущие эпохи значимость приобретает образ дьявола, демонические черты в характерах героев. Эта тенденция во многом объясняется восхищением романтиков героем-бунтарем, и фигура Люцифера, бросившего

¹⁶⁵ Espronceda J. El estudiante de Salamanca. – С.18

¹⁶⁶ Ibid. - С.45

вызов Богу, вызывает их интерес, недаром в числе юношеских увлечений многих – «Потерянный рай» Мильтона (вспомним приведенные выше списки чтения анализируемых нами авторов). Романтики обращаются к дьяволу как к персонажу фольклора (Адельберт фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля»), предлагающему невиданные блага за душу; продолжают традицию, связанную с именем Мильтона, рисуя Сатану как искусителя, обладающего невиданными знаниями и обаянием, необычайно тонко чувствующего и понимающего человеческие слабости (Люцифер в «Каине» Байрона). В то же время и романтические герои зачастую обнаруживают демонические черты, родство со сверхъестественным, подчеркивающие их особость, отличие от остального общества – и, как следствие, одиночество (Манфред Байрона, Демон Лермонтова).

История Дон Хуана изначательно связана с вмешательством сверхъестественных сил. Испанские романтики уделяют много внимания сверхъестественной, фантастической составляющей мифа и одновременно стремятся подчеркнуть непохожесть героя на других, его несоответствие всем людским нормам поведения и морали. Проведение параллели с образом дьявола, инфернализация образа насмешника служат решению сразу двух этих задач.

Возвращаясь к образу Эльвиры, отметим, что в повествование о судьбе девушки Эспронседа вплетает мотив безумия. Покинутая доном Феликсом героиня сходит с ума. Описание поведения безумной девушки, без сомнения, созвучно портрету сошедшей с ума шекспировской Офелии. Так, Эльвира идет на берег реки, поет песни и бросает в воду цветы:

«Y vedla cuidadosa escoger flores,
y las lleva mezcladas en la falda,
y, corona nupcial de sus amores,
se entretiene en tejer una guirnalda.
Y en medio de su dulce desvarío

triste recuerdo el alma le importuna
y al margen va del argentado río,
y allí las flores echa de una en una;
y las sigue su vista en la corriente,
una tras otras rápidas pasar
y confusos sus ojos y su mente
se siente con sus lágrimas ahogar:
y de amor canta, y en su tierna queja
entona melancólica canción,
canción que el alma desgarrada déja,
lamento ¡ay! que llaga el corazón.»¹⁶⁷

В предыдущей главе мы упоминали, что Эспронседа был знаком с творчеством Шекспира, так что подобная параллель могла быть вполне осознанной. Образ девушки, сошедшей с ума от любви, встречается и в народных романсах разных стран, однако именно романтики с их отрицанием рассудочности по-новому оценивают потерю разума:

«Que es la razón un tormento,
y vale más delirar
sin juicio, que el sentimiento
cuerdamente analizar,
fijo en él el pensamiento.»¹⁶⁸

Перед смертью временно помутившийся рассудок возвращается к героине, и она произносит трогательную речь, в которой прощает своего обидчика. Заметим, что призрак девушки, явившись соблазнителю, сперва все-таки говорит, что следовать за ним не стоит, как бы последний раз предупреждая любовника об опасности.

¹⁶⁷ *Espronceda J.* El estudiante de Salamanca. – С.26

¹⁶⁸ *Ibid.* – С.24

Отметим, что цветовая гамма «Саламанкского студента» сводится в основном к черному (ассоциирующемуся с ночью, тьмой) и белому (свет, белое платье Эльвиры), однако во фрагментах, где упоминается девушка, эти цвета дополнены и другими красками:

«Blanca nube de la aurora,
teñida de ópalo y grana,
naciente luz
te colora,
refulgente precursora
de la cándida mañana.»¹⁶⁹

Крушение надежд словно «выпивает» цвета из образа самой героини и окружающего мира:

«Vaso de bendición, ricos colores
reflejó en su cristal la luz del día,
mas la tierra empañó sus resplandores,
y el hombre lo rompió con mano impía.»¹⁷⁰

Весьма показательно, что носительницей гибели героя выступает именно дама. Впервые воздаяние за проступки соблазнителю приносит не защитник женщины, но сама жертва. Это позволяет Эспронседе обойтись в поэме сравнительно небольшим количеством персонажей, воплотив в ней при этом все основные компоненты мифа. Также соотнесение темы наказания с фигурой женщины позволяет расширить образный ряд произведения: могила, которую видит дон Феликс, одновременно напоминает и брачное ложе. Кара за грехи сопряжена не только со смертью, но и со свадьбой. В финале произведения донжуан и лишается столь ценимой

¹⁶⁹ *Espronceda J. Estudiante de Salamanca.* – с.24.

¹⁷⁰ *Ibid.* – с.27

им свободы, и не получает ответа на волнующие его вопросы, призванные приоткрыть ему тайну реальности.

Эспронседа вводит в миф мощный лирический пласт; истории нового Дон Хуана недостаточно самой по себе, она сделана поэтом эффектнее и пронзительнее за счет ее синкретичности, благодаря многочисленным аллюзиям и аналогиям.

2. Хосе Соррилья. Легенды. Дон Хуан Тенорьо.

Исследование трансформаций образа Дон Хуана в испанской литературе XIX века было бы неполным без религиозно-фантастической драмы Хосе Соррильи «Дон Хуан Тенорьо» (1844), наиболее популярное на данный момент в стране произведение о насмешнике и соблазнителе (его постановку показывают в Испании каждый год в честь Дня всех святых). В отличие от Эспронседы, этот испанский драматург напрямую обращается к мифу, предлагая новое прочтение истории и образа Дон Хуана из пьесы Тирсо де Молины «Севильский озорник или каменный гость».

Выше мы цитировали слова Соррильи о том, что именно первое произведение о Дон Хуане стало для него основным источником вдохновения при создании драмы. В числе других пьес, повлиявших на драматурга, отмечалась «Нет срока, который бы ни наступил, нет долга, который бы ни оплатился» Антонио Саморы, причем автор автобиографических «Воспоминаний былых времен» («Los recuerdos del tiempo viejo») допустил ошибку, приписывая это произведение Солису¹⁷¹. Так или иначе, Соррилья указывает в качестве своих источников лишь две испанские пьесы, видимо, осознанно не упоминая «Дон Хуана Маранья» А.Дюма, о котором не мог не быть наслышан.

«Дон Хуан Тенорьо» Соррильи, без сомнения, является важной вехой в истории интерпретаций мифа, однако, прежде чем обратиться

¹⁷¹ Zorrilla J. Los recuerdos del tiempo viejo. - С.163.

непосредственно к анализу драмы, необходимо назвать еще несколько более ранних произведений поэта, в которых он выводит образ донжуана.

Про подробном изучении творчества испанского романтика можно заметить, что целый ряд описанных им характеров имеет параллели с образом насмешника и соблазителя. Очевидно, образ Дон Хуана интересовал писателя задолго до создания знаменитой религиозно-фантастической драмы. В данной работе мы подкрепим свое утверждение, рассмотрев две легенды Соррильи «Капитан Монтойя» («El capitán Montoya», 1840) и «Сестра Маргарита» («Margarita la tornera», 1841), поскольку представленные в них образы наиболее близки фигуре Дон Хуана Тенорьо из драмы 1844 года.

Однако отметим, что образ соблазителя и насмешника представлен в творчестве Соррильи намного шире, чем является возможным осветить в данном исследовании. Так, испанский литературовед Давид Гарсия Каденас из Мадридского автономного университета в своей докторской диссертации 2006 года «Две легенды Хосе Соррильи: Капитан Монтойя и Сестра Маргарита» («Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: El capitán Montoya y Margarita la tornera») называет целый ряд произведений автора, в которых персонажи имеют черты сходства с Дон Хуаном. «... В первой рукописи, которую автор отдал в печать, было малоизвестное прозаическое произведение с названием «Черная дама» («La mujer negra», 1835), опубликованное в журнале «Эль Артиста» («El Artista»). В этом произведении рассказывалось о персонаже по имени Родриго, который с полным правом может быть включен в список донжуанов автора. Инес описывает его как игрока, эгоиста и ветреника, «отягощенного долгами и

пороками»¹⁷²; «В произведении 1837 года *Vivir loco y morir más ...* появляется персонаж Пабло Роман, который полностью соответствует образу молодого соблазителя, столь часто используемому Соррильей.»¹⁷³; «... в упомянутом произведении 1839 года (*Ganar perdiendo*) возникает образ распутного дворянина, дона Педро, который, погрузившись в пороки и проиграв все свое состояние, в конце концов использует в качестве ставки свою сестру, и снова проигрывает»¹⁷⁴ (отметим, что в последнем случае мотив кощунства повторяет эпизод из поэмы Эспронседы «Саламанкский студент», который мы рассматривали выше).

Первая из выбранных нами легенд, «Капитан Монтойя», представляет собой повествование о доне Сесаре, который увидел в церкви свои собственные похороны. Здесь, как и в случае с «Саламанкским студентом» Эспронседы, автор имел дело с целым рядом произведений, описывающих сходный эпизод (от легенды о студенте Лисардо до различных версий истории дона Мигеля де Маньяры (Дюма, Мериме)). Для нас эта легенда значима потому, что создана до появления драмы «Дон Хуан Тенорьо» и во многом предвосхищает ее. Помимо эпизода с видением собственных похорон, в легенде есть и образ умершей возлюбленной, которую, как и в «Дон Хуане Тенорьо», зовут Инес. Призрак Инес – единственный, кто реагирует на призыв героя о помощи:

«¿No hay quién sepa aquí quién soy?

¿No hay a salvarme poder?

Y allá desde el presbiterio,

¹⁷² *Cadenas D.G.* Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: el capitán Montoya y Margarita la Tornera: Puntos de conexión entre ambas, relación con el legendario y con el drama Don Juan Tenorio, estudio de sus fuentes, mención de variantes, análisis final de las dos composiciones. – Tesis doctoral inédita. – Universidad Autónoma de Madrid, 2006. - С.203

¹⁷³ *Ibid.* - С.204

¹⁷⁴ *Ibid.* - С.205

de las rejas al través,
oyó una voz que decía:
Sí, te conozco, mi bien.
Abre. ¿Qué tardas? Partamos;
yo soy tu amor, soy tu Inés.»¹⁷⁵

Однако герой в страхе отвергает сверхъестественную возлюбленную:

«¡Aparta, aparta!,
¿que soy cadaver no ves?
Y apenas palabras tales
pronunció, cuando tras él
vio llegarse aquel fantasma
cuyo gesto de hendiondez
le hizo miedo y no le pudo
recordar ni conocer.
Contemplóse de hito en hito;
le asió del brazo después,
y así, con voz espantosa
vio que le dijo: - ¡Pardiez!
Tú eres quien cambia conmigo.
A mi sepultura ven.
Y a esta horrorosa sentencia,
ya sin poderse valer,
cayó en el suelo Montoya,
falto de aliento y de pies.»¹⁷⁶

Легенда Соррильи весьма невелика по объему, в основном состоит из череды зловещих сверхъестественных видений, являющихся главному герою.

¹⁷⁵ Zorrilla J. El capitán Montoya.// Zorrilla J. Leyendas. – Catedra, 2000. – с.290.

¹⁷⁶ Ibid. –с.290.

Цель приезда героев в монастырь раскрывается лишь в конце произведения: дон Сесар собирается обольстить или похитить находящуюся там послушницу (эпизод, который позже появится в религиозно-фантастической драме Соррильи). Поведение капитана Монтойи перед лицом неизведанного также заставляет вспомнить череду образов донжуанов, смеявшихся в лицо опасности:

«Volvióse la espalda, pues,
diciendo: - Me ha conocido,
y burlárame ha querido;
mas luego verá quién soy»¹⁷⁷.

...

«Mudósele la color
a don César; mas, repuesta
su calma, al de la respuesta
volvió entre risa y furor»¹⁷⁸.

Неверие, насмешка и ярость – такова реакция героя на встречу с необъяснимым. Как и Дон Жуан Мольера, капитан Монтойя до последнего не верит в сверхъестественную подоплеку происходящего, полагая, что над ним сыграли злую шутку или речь идет о сне, мираже. Герой даже переворачивает в гробу свой собственный труп, желая убедиться в нереальности происходящего.

О доне Сесаре рассказчик сообщает мало, его больше интересуют происходящие с героем зловещие события. Известно, впрочем, что похищение монахини – часть пари с доном Луисом (что опять же доказывает преемственность драмы «Дон Хуана Тенорьо» по отношению к данной легенде: в более позднем произведении также будет персонаж дон Луис,

¹⁷⁷ Zorrilla J. El capitán Montoya.– с.287

¹⁷⁸Ibid. – с.287

решившийся на пари с Дон Хуаном). О том, что перед нами грешник, можно догадаться и по ряду намеков и обмолвок автора. Например, в конце легенды сказано, что герой «hizo al mundo con su audacia sombra»¹⁷⁹, что подтверждает наличие в образе составляющих грешника, насмешника.

Примечательно окончание легенды: происходившее в церкви оказывается лишь видением, после которого дон Сесар теряет сознание, и его слуга выносит господина из храма. Наказание оказывается не настоящей карой, а лишь предупреждением о ней, но увиденное так поражает главного героя, что тот уходит в монахи, о чем свидетельствует надпись на его надгробии:

«Y apenas pueden los avaros ojos
leer en medio de la antigua losa:
«Aquí yace fray Diego de Simancas,
que fue en el siglo el capitán Montoya»¹⁸⁰.

Итак, с «Дон Хуаном Тенорьо» легенду «Капитан Монтойя» роднит образ грешника, упоминание похищения монахини и видения собственных похорон, явление призрака умершей возлюбленной, которую зовут Инес. Кроме того, мы видим, как и в «Саламанкском студенте», что, хотя главного героя зовут совершенно иначе, произведение содержит ключевые компоненты мифа о Дон Хуане.

Второй легендой, в которой Соррилья обращается к образу насмешника и соблазнителя, является «Сестра Маргарита». Герой ее, в отличие от капитана Монтойи, носит имя, которое подчеркивает его родство с мифом об обольстителе, - Дон Хуан. Однако фамилия у этого персонажа иная – Аларкон, что позволяет автору, выводя героя донжуановского типа, допустить вольность в обращении с сюжетом.

¹⁷⁹ Zorrilla J. El capitán Montoya.– с.301

¹⁸⁰ Ibid. – с.301

В центре сюжета находится молодая монахиня Маргарита, с которой вступает в диалог Хуан. Герой, пользуясь наивностью девушки, обольщает ее и увозит из монастыря. Какое-то время герои и приятель Хуана, дон Гонсало, живут вместе в одном доме, причем похититель, охладев к Маргарите, не стесняется уделять свое внимание другим дамам. Однажды за карточной игрой, когда Дон Хуан готов отдать другу наскучившую ему девушку, выясняется, что Маргарита сестра дон Гонало, еще в раннем детстве увезенная в монастырь. Получив вызов на дуэль, соблазнитель убивает друга, а Маргариту увозит из своего дома и покидает на постоялом дворе. В конце легенды девушке удается благодаря Богоматери, которой она возносила молитвы перед побегом, чудесным образом вернуться в монастырь и замолотить грех. Таким образом, легенда, которая должна была повествовать о чуде и облагораживающем влиянии христианства, на этом завершается.

В образе Маргариты очевидны параллели с фигурой Инес из драмы «Дон Хуан Тенорьо»: невинность, неискушенность, незнание жизни за пределами монастырских стен, противопоставленность злостному грешнику. При пристальном чтении описания монахини можно заметить почти дословное повторение характеристики доньи Инес:

«Pobre tórtola enjaulada
dentro de la jaula nacida,
¿qué sabe ella si hay más vida
ni más aire en que volar?
Si no vio nunca sus plumas
del sol a los resplandores,
¿qué sabe de los colores
con que se puede ufanan?»¹⁸¹

¹⁸¹ Zorrilla J. Margarita la tornera.- c.557

Однако, как мы продемонстрируем ниже, в «Дон Хуане Тенорьо» невинная девушка будет показана более идеализированно: Маргарите же присуще тщеславие, она поддается чарам донжуана во многом потому, что тот открывает ей глаза на ее собственную красоту, которой она до поры не замечала.

Легенда названа по имени Маргариты, однако уже ближе к ее середине становится заметно, что историю монахини оттесняет на второй план повествование о Дон Хуане. С завершением повествования о Маргарите легенда не заканчивается; Соррилья снабжает текст дополнением, в котором рассказывает окончание истории героя.

В данной легенде Соррилья, в отличие от его более поздней драмы, очевидна не столько сюжетная преемственность произведения по отношению к «Севильскому озорнику или каменному гостю» Тирсо де Молины, сколько сходство характеров главных героев. Рассказчик описывает Дон Хуана следующим образом:

«Y tan joven, tan apuesto,
tan bello y con fama tal,
dueño de tan buen caudal
y a cualquier lance dispuesto,
era en todos los partidos,
entre rondas y querellas,
el cucú de las doncellas
el coco de los maridos.»¹⁸²

Герой молод, богат, овеян славой соблазнителя, живет лишь азартными играми и поиском приключений; цель его жизни - наслаждение. Как и в Дон Хуане Тирсо, в этом персонаже превалирует именно линия оболъстителя, однако в нем меньше, чем в его предшественнике, желания «burlar», сыграть

¹⁸² *Zorrilla J. Margarita la tornera.* - с.535

над дамой злую шутку: «Дон Хуан де Аларкон ... получает большее удовольствие в своей роли соблазнителя - заставляя даму сдаться при помощи своего красноречия, чем в позиции насмешника, который получает женщину исключительно обманом»¹⁸³. Соблазняя Маргариту, этот донжуан демонстрирует владение ораторским мастерством:

«Indecible
gozo me da vuestro nombre,
y admiro que signifique
una cosa tan preciosa
como quien le usa y recibe»¹⁸⁴.

Особого внимания заслуживает эпизод в церкви, где отец Хуана искренне молится, а молодой донжуан погружен в мечты о женской красоте и не обращает внимания на проповедь священника. Эта сцена показывает, что, несмотря на долгие годы трансформаций образа и сюжета, миф иногда напрямую обращается к своим истокам. В данном случае – к романсам, из которых и пришел к нам образ юного распутника, идущего в храм не чтоб послушать мессу, а чтобы поглядеть на присутствующих на ней дам.

Линия насмешника в легенде также присутствует, в частности, в эпизодах общения с доном Гонсало, когда тот узнает о падении собственной сестры. Присутствуют в образе и инфернальные черты

(«se alzó, asomando a sus labios

una sonrisa diabólica.»), однако подобная характеристика героя отсылает нас не только к порой зловеще-мрачным фигурам романтических донжуанов, но и к пьесе Антонио Саморы, автора XVIII века, которую Соррилья упоминает в своих воспоминаниях. Как и герой Саморы, этот Дон Хуан

¹⁸³ *Menéndez J. G.* Un Don Juan más transgressor. Sobre Margarita la tornera de José Zorrilla. – *Revista de Filología*, 20; enero 2002. – С.95

¹⁸⁴ *Zorrilla J.* Margarita la tornera. – с.548.

необычайно ценит золото и порой бывает жесток (например, покидая соблазненную им Маргариту). Тем не менее, портрет соблазителя, появляющийся в конце легенды, выполнен в духе романтизма, с восхищением свободолюбивым героем, не желающим следовать установленным обществом правилам:

«Al ver su cuerpo fornido,
su cara al hombro y su fiera
presencia, bien se pudiera
tomarle por un bandido.
Sin embargo, en su persona
hay cierto aire de grandeza
que inspira cierta franqueza
y a su misterio aficiona.»¹⁸⁵

Романтическая насмешка, перерастающая в бунт против традиционной морали и самого Бога, звучит и в последних (как думает сам донжуан) его словах:

«Tenéis razón, padre mío,
ya otra cosa no me resta;
para una vida como ésta,
mucho mejor es morir.
¡Tenéis razón! Gran regalo
me dejáis, y lo merezco;
ea, pues, ya os obedezco.
¡Abra Dios mi porvenir!»
Tras cuyas impías palabras,
con los pies la arca empujando,
quedó el mísero colgando,

¹⁸⁵ Zorrilla J. Margarita la tornera. – с.640.

blasfemando de su Dios.»¹⁸⁶

Как и во всех интерпретациях мифа о Дон Хуане, в легенде явственно звучит тема наказания, воздаяния за грехи. Впрочем, в «Сестре Маргарите» эта тема получает весьма неожиданную трактовку. Дон Хуан сталкивается с вмешательством в его жизнь сверхъестественных сил: вернувшись после долгого отсутствия в родной дом, он обнаруживает мистическим образом появившееся послание от умершего отца, а также петлю. Однако некрепкие доски не дают герою покончить жизнь самоубийством, и он чудом избегает смерти, получая тут же еще одно укоряющее загадочное послание.

Казалось бы, концовка произведения должна быть такой же, как в легенде «Капитан Монтойя» и любых интерпретациях сюжета о Мигеле де Маньяре: грешник получает видение, предупреждение от высших сил и раскаивается, начиная вести праведную жизнь. К подобной концовке готовит нас и финал истории Маргариты. Возможен и другой вариант – потерпев неудачу в борьбе с высшими силами, герой гибнет, но подводит его тело, а не дух, до конца готовый к бунту (так было в «Саламанкском студенте»). Но Соррилья предлагает третий вариант окончания легенды:

«Tú crearás, lector amigo,
que don Juan, esto leyendo,
en cuentas entró consigo
y por fin escarmentó;
también yo lo suponía,
pero amigo, nada de eso,
porque aquel clérigo obeso
que esta historia me contó,
me juró, como hombre honrado,
que había después sabido

¹⁸⁶Zorrilla J. Margarita la tornera. – с.649

que este don Juan, perseguido
por la justicia otra vez,
se escapó con su tesoro,
y volvió a su antigua vida,
gastando en Francia su oro
con bizarra esplendidez.»¹⁸⁷

Дон Хуан после вынесенного ему предупреждения продолжает вести распутную жизнь во Франции – финал, невозможный для барочной пьесы Тирсо, где было четкое представление о неизбежности кары за грехи, и нетипичный для романтических трактовок мифа. Он настолько выбивается из общей массы концовок историй о соблазнителе и христианской направленности «Сестры Маргариты», что некоторые исследователи называли его поздним и «неуместным» добавлением к основному сюжету¹⁸⁸. Однако «Сестра Маргарита» занимает особое место в череде интерпретаций сюжета о Дон Хуане, поскольку использует как наследие Золотого века, так и открытия романтизма, и, скрещивая их, получает весьма ироничную и непредсказуемую интерпретацию мифа (примечательно, что сослаться на Тирсо и Самору намного уместнее было бы в разговоре о «Сестре Маргарите», между тем, Соррилья делает это, рассказывая о драме 1844 года, которая очевидно более романтическая и базируется на более поздней, в том числе европейской, традиции).

Итак, «Капитан Монтойя» и «Сестра Маргарита» свидетельствуют о том, что Соррилья, несмотря на быстроту и кажущуюся легкость создания «Дон Хуана Тенорью», интересовался историей севильского озорника еще до 1844 года и религиозно-фантастическая драма стала лишь продолжением

¹⁸⁷ Zorrilla J. Margarita la tornera. – с.650

¹⁸⁸ Menéndez J. G. Un Don Juan más transgressor. Sobre Margarita la tornera de José Zorrilla.– С.88

творческих исканий в этом направлении. Эти две легенды и сам Соррилья называл «зародышами» своего самого знаменитого произведения («Соррилья ... утверждал, что «Капитан Монтойя» не что иное, как «зародыш Дон Хуана», и те же слова использовал, когда говорил о другой легенде, «Сестра Маргарита»¹⁸⁹).

Проанализировав ряд произведений, предвосхитивших создание «Дон Хуана Тенорьо», обратимся теперь к самой драме.

В отличие от Хосе де Эспронседы и двух легенд, рассмотренных выше, в своей драме Соррилья ориентируется на сюжет истории о соблазнителе, предложенный Тирсо де Молиной. В «Дон Хуане Тенорьо» имеются все неизменные компоненты сюжета: соблазненная женщина, ее разгневанный отец, которого главный герой убивает на дуэли, статуя Командора, осуществляющая возмездие. Соррилья также дополняет пьесу эпизодом из истории инварианта Дон Хуана – Мигеля де Маньяры, которая уже была использована в его легенде «Капитан Монтойя»: герой видит собственные похороны. Тем не менее в драме автор откладывает концовку, которая должна бы последовать за этим видением – немедленное раскаяние, и продолжает повествование.

Соррилья дополняет произведение рядом новых персонажей и эпизодов. Без сомнения, во многом это следствие того, что размер драмы позволяет осветить фигуру обольстителя и его приключения более широко, чем небольшие легенды или формат поэмы, который избрал Эспронседа. К таким относится, в частности, сцена обсуждения пари Дон Хуана и дона Луиса, которая отсылает и к списку соблазненных женщин у Моцарта, и к подобному перечислению у Дюма. Появляется в сюжете и новый важный герой - дон Луис Мехиа, выступающий в качестве двойника Дон Хуана. Этот персонаж также весьма искусен в совершении авантюры, но не может

¹⁸⁹ *Cadenas D.G.* Dos leyendas tradicionales de Zorrilla: El capitán Montoya y Margarita la tornera. - С.195.

сравниться с соперником и тем самым лишь служит еще раз тому, чтобы подчеркнуть необычайную ловкость Дон Хуана.

Итак, каким показывает Дон Хуана Соррилья, самим названием своей драмы признающий преемственность с предыдущей традицией интерпретаций мифа? Как и в предшествующих трактовках мифа, герой является соблазнителем. Как и Эспронседа, Соррилья уменьшает количество жертв героя по сравнению с пьесами более ранних эпох, однако в отличие от поэмы в его пьесе продемонстрировано, как именно герой покоряет женщин: для Соррилья, более строго следующего традиционной для мифа фабуле, важно показать не только бунтаря, но и ловкого соблазнителя, пользующегося своей хитростью и красноречием (что в тексте «Саламанкского студента» не раскрыто). В драме показано завоевание всего двух женщин: невесты дон Луиса Аны и доньи Инес. Тем не менее в самом начале произведения Дон Луис зачитывает список побед Дон Хуана, из которого следует, что тот соблазнил семьдесят две дамы и убил тридцать два человека (подобный список побед мы уже видели в опере Моцарта, позже – у Дюма, хотя Соррилья и утверждает, что не был знаком с этими авторами (см.вторую главу)). Гипербола в данном случае не вызывает возмущения своим неправдоподобием, а, напротив, органично вписывается как в яркую и преувеличенную действительность оперы, так и в портрет романтического донжуана Соррилья (можно сказать, что этот соблазнитель, как и герой Моцарта, согласно определению Кьеркегора «постоянно колеблется между тем, чтобы быть идеей, силой, жизнью, - и тем, чтобы быть индивидом»¹⁹⁰). Причем Соррилья идет по пути гиперболизации прегрешений героя еще дальше, чем его предшественник Да Понте, автор либретто к опере Моцарта: во второй части драмы на месте дома героя оказывается возведено целое кладбище и покоятся на нем лишь жертвы Дона Хуана.

¹⁹⁰ Кьеркегор С. Непосредственные стадии эротического, или Музыкально-эротическое //Или-или. – С.117

Основным оружием героя в завоевании женщин, как и в случае с Дон Хуаном Тирсо, являются красноречие и обман. И если донью Инес обольстителю покоряет красивыми письмами и речами

(«Sí, bellísima Inés,
espejo y luz de mis ojos;
escucharme sin enojos
como lo haces, amor es;
mira a tus plantas, pues,
todo el altivo rigor
de este corazón traidor
que rendirse no creía,
adorando, vida mía,
la esclavitud de tu amor.»¹⁹¹),

то донью Ану он получает, притворившись своим соперником, за которого та должна выйти замуж – проделывает тот же самый трюк с переодеванием и прикрытием темноты, который совершал севильский озорник, чтобы соблазнить Исабелу. Во втором случае герой выступает в амплуа обманщика и насмешника: он одновременно позорит и незадачливого дон Луиса, и получает его невесту.

Примерно до середины пьесы Дон Хуан Соррильи понимает «burla» как его предшественник из «Севильского озорника или каменного гостя» - как трюк, хитрую проделку, показывающую его ловкость или обаяние. Однако позже насмешка перерастает в нечто намного более серьезное – вызов обществу и самому Богу.

Толкает на подобный бунт героя неожиданная с учетом предшествующей традиции влюбленность. Дон Хуан Тенорьо оказывается

¹⁹¹ Zorrilla J. Don Juan Tenorio. Acto cuarto, escena III. – С.128

способен на искреннее чувство, которое осознает как отличное от всего, испытанного им до сих пор:

«No es, dona Inés, Satanás
quien pone este amor en mí:
es Dios, que quiere por ti
ganarme para Él quizás.
No; el amor que hoy se atesora
en mi corazón mortal,
no es un amor terrenal
como el que sentí hasta ahora.»¹⁹².

Влюбленность в Инес заставляет героя просить ее руки у дона Гонсало, но отец девушки, знающий о дурной репутации Дон Хуана, отказывает ему. Завершается история со сватовством вынужденным двойным убийством – отца возлюбленной и явившегося с ним Луиса Мехии.

До этого не задумывающийся ранее о высших силах герой, будучи готов уверовать в Бога и возможность праведной жизни и убедившись в неосуществимости мечты, теперь уже осознанно встает на путь греха, отказываясь от всякого раскаяния. В своем исследовании «Две романтические драмы: Дон Хуан Тенорьо и Предатель, нераскаявшийся грешник и мученик» («*Dos dramas románticos: Don Juan Tenorio y Traidor, inconfeso y martir*») Хуан Мариас высказывает идею, что Дон Хуан верующий наполовину: не полностью, так как тогда ощущал бы страх перед Богом, и в то же время не атеист, поскольку иначе не было бы стимула для бунта и риска¹⁹³. Дон Хуан Хосе Соррильи открыто высказывает сомнения в существовании высших сил

(«*Si fuese Dios en verdad,*

¹⁹² *Zorrilla J.* Don Juan Tenorio. Acto cuarto, escena III. – С. 129

¹⁹³ *Marias J.* Dos dramas románticos: Don Juan Tenorio y Traidor, inconfeso y martir.// Estudios románticos. - Valladolid, 1975. Casa Museo de Zorrilla. - С.185

a más distancia pondría
su aviso y mi eternidad»;
«Y a fe que favor me harás,
pues podré saber de tí
si hay más mundo que él
de aquí,
y otra vida, en que jamás,
a decir verdad, creí»¹⁹⁴).

Подобный скепсис в высказываниях сразу отсылает читателя к комедии Мольера «Дон Жуан или каменный гость» (1665), в которой впервые в истории мифа возникла проблема веры главного героя.

В отличие от героя Мольера, Дон Хуан Тенорьо из романтической драмы, несмотря на терзающие его сомнения в существовании высших сил, все же не до конца отрицает Бога и, возможно, даже желает поверить в Него. В сцене объяснения с отцом Инес Дон Хуан пытается убедить окружающих в своем грядущем исправлении и готовности стать на путь истинный ради возлюбленной и просит дона Гонсало не лишать его единственной возможности искупления и спасения

(«Míralo bien, don Gonzalo;
que vas a hacerme perder
con ella hasta la esperanza
de mi salvación tal vez»¹⁹⁵),

тем самым подтверждая, что не отрицает существование небесной кары и потустороннего мира.

¹⁹⁴ Zorrilla J. Don Juan Tenorio. Acto cuarto, escena IX.— С.138.

¹⁹⁵ Ibid. Acto tercero, escena III. - С.107.

Именно роднящие романтических донжуанов с байроническими героями принципиальность, подверженность сильным страстям (а также чувство оскорбленной гордости) приводят Дон Хуана Тенорьо к катастрофе – убийству отца своей возлюбленной. Отметим, что в драме Соррильи убийство происходит не в результате вынужденного поединка при попытке бегства от гнева Командора, а после объяснения с отцом Инес и его отказа в согласии на брак. Перед нами возникает образ трагического героя, который раскаивается и, поступаясь своей гордостью, смиренно просит врага о милосердии и доверии, однако, будучи отвергнутым, впадает в по-романтически неудержимую ярость, становится на путь еще большего греха, убивая своих противников.

Вину за свое новое преступление Дон Хуан возлагает на небеса, которые отказали ему в помощи и не пожелали принять его искреннее жертвенное раскаяние

(«Llamé al cielo y no me oyó,
y pues sus puertas me cierra,
de mis pasos en la Tierra
responda el cielo, y no yo¹⁹⁶»).

Встреча с Инес и крушение надежд показывают, что скепсис Дона Хуана неглубок. Он не насмехается над религиозностью других, как неверующий Дон Жуан Мольера (этот герой просил нищего побогохульствовать за пару монет), не совершает и открытых кощунств, подобно другим испанским романтическим соблазнителям (например, дону Феликсу де Монтемару, сорвавшему лампаду с алтаря, чтобы разглядеть личико женщины).

Вызов, который Дон Хуан бросает Богу, обвиняя его в своих будущих грехах, - результат трагедии романтика, жадно желавшего своего идеала и не

¹⁹⁶ *Zorrilla J.* Don Juan Tenorio. Acto tercero, escena III. - С.107

сумевшего получить его (здесь опять уместно вспомнить новеллу Гофмана «Дон Жуан», в которой герой ищет в женщине утоления своей тоски по небесному идеалу). Если раньше суть пьес о Доне Хуане сводилась к формуле герой – грех – наказание, теперь формула изменилась, в ней появился новый компонент герой – грех – встреча с идеалом – злой рок – наказание (или точнее – обещание наказания, поскольку эта часть формулы оказывается нереализованной). Таким образом, при постановке пьесы Соррильи герой вызывает больше сочувствия у зрителей, чем его предшественники, ведь Дон Хуан способен на искренние переживания, и в его бедах и грехах виновен не только он сам, но и отчасти - трагический случай. Выше мы упоминали Дон Жуана Гофмана, который встречает Донну Анну слишком поздно, когда уже слишком погряз в нечестии; герою Соррильи, несмотря на предназначенность их с Инес друг другу, также не суждено соединиться до кончины обоих.

Как и Эспронседа в доне Феликсе де Монтемаре, Хосе Соррилья подчеркивает в Дон Хуане inferнальные черты, родство с темным, бесовским началом. Так, почти все персонажи говорят о связи Дон Хуана со злыми силами. И если отрицательная оценка со стороны дон Гонсало кажется вполне естественной

(«En tiempo atrás se pensó
con él a mi hija casar,
hoy, que se la fui a negar,
robármela juró.¹⁹⁷»;
« Mientras que vos
por ella rogais a Dios
viene el Diablo y os la quita»¹⁹⁸),

¹⁹⁷ Zorrilla J. Don Juan Tenorio. Acto segundo, escena III. - с.84.

¹⁹⁸ Ibid. Acto segundo, escena III. - с.82- 83.

то отзывы остальных героев о Дон Хуане также подтверждают его дружбу с Дьяволом или даже отождествляют героя с темными силами, создавая тем самым особый романтически-зловещий ореол вокруг его фигуры. Брихида называет ухажера своей хозяйки зверем

(«¡Ay! Este hombre es una fiera;
nada le ataja ni altera»¹⁹⁹),

слуга дон Хуана считает своего господина дьяволом во плоти

(«Yo creo que sea él mismo
un Diablo en carne mortal
porque a lo que él,
solamente se arrojará Satanás²⁰⁰»),

скульптор повторяет описание, услышанное им от жителей города

(«Tuvo un hijo don Diego
peor mil veces que el fuego,
un aborto del abismo.

Un mozo sangriento y cruel,
que con tierra y cielo en guerra,
dicen que nada en la tierra
fue respetado por él»²⁰¹),

и даже донья Инес, искренне любящая героя, отмечает его связь с потусторонними силами, которые помогают обольщать женщин

(« ... Me habeis dado a beber
un filtro infernal sin duda,
que a rendiros os ayuda
la virtud de la mujer²⁰²»).

¹⁹⁹ Zorrilla J. Don Juan Tenorio Acto segundo, escena II. - с.80.

²⁰⁰ Ibid. Acto segundo, escena V. - с.86.

²⁰¹ Ibid. Acto tercero, escena VIII. - с.114.

Однако Хосе Соррилье недостаточно многочисленных свидетельств персонажей, и драматург, словно подтверждая подозрения, высказывавшиеся в его пьесе, называет четвертый акт «Дьявол у врат неба» («El Diabolo a las puertas del Cielo»). Сам Дон Хуан также порой стремится подчеркнуть свою греховность, сравнивая себя с демоном

(«Su amor me torna en otro hombre,
regenerando mi ser,
y ella puede hacer un ángel
de quien un demonio fue»²⁰³).

Как и в «Саламанкском студенте», злостному грешнику противопоставлен образ чистой и невинной девы. Выше мы отмечали очевидные параллели между образами Инес и Маргариты из легенды Соррилье. Однако Инес – фигура намного более идеализированная, без недостатков («Возникает, будто ангел света, тонкая фигура женщины, вся нежность и верность, способная на величайший героизм и самое прекрасное самопожертвование, чистая и чувствительная, и обреченная с того самого момента, как влюбится, на боль и смерть. Рожденная для любви, ради любви живет и из-за нее умирает.»²⁰⁴). Именно на нее возложена задача преображения Дон Хуана Тенорьо и уготована решающая роль в его судьбе: героиня просит высшие силы за возлюбленного и должна либо спастись вместе с ним, если тот раскается, либо принять наказание. Впервые в произведениях испанской литературы, посвященных образу насмешника и соблазнителя, женщина начинает играть столь важную роль в сюжете (необходимо упомянуть, может быть, еще пьесу Алонсо де Кордовы (1676), в

²⁰² *Zorrilla J.* Don Juan Tenorio. Acto segundo, escena X. - с.95.

²⁰³ *Ibid.* Acto tercero, escena III. - с.104.

²⁰⁴ *Díez Rodríguez M., Díez Taboada M.P., Vilaplana L.. El siglo XIX. // Literatura Espanola (textos, críticos y relaciones). Vol.II. Del siglo XVIII a nuestros días. - P.181.*

которой донья Анна выступала как активный персонаж, желая отомстить герою за смерть Командора).

Подобное увеличение значимости фигуры героини в сюжете отражает тенденцию, характерную для европейского романтизма. Женщина в романтической литературе обретает большую независимость, может становиться главной героиней произведения, быть художником, творцом («Коринна» мадам де Сталь) или музой и товарищем, способным понять помыслы и терзания возлюбленного (Люцинда Шлегеля). При этом тип невинной жертвы, столь популярный в традиции, связанной с именем Дон Хуана, продолжает оставаться наиболее распространенной моделью для создания образа в рамках мифа, однако может приобретать новые черты. Так, Инес одновременно и жертва, и важное для сюжета действующее лицо, способное не только повлиять на характер и поступки героя, но и изменить его участь.

Итак, именно благодаря Инес становится возможным раскаяние и прощение соблазнителя. Мотив раскаяния Дон Хуана уже встречался в пьесе Саморы, есть он и в версии мифа Александра Дюма (причем речь идет именно о спасении через любовь, что опять же подтверждает идею о знакомстве Соррильи с этим произведением), но в последней душа Дон Жуана изначально выступала полем битвы между силами добра и зла, и потому влияние женщины не оказывало столь чудесного преобразования, как в испанской драме. Соррилья в своей интерпретации дополняет спасение героя историей жертвенной и всепрощающей любви, которая и делает возможным чудо. Возможно, именно подобный финал, призванный вызвать катарсис в душах зрителей, обеспечил успех произведению испанского драматурга. Литературовед Фернандо Диас Плаха объяснял неизменную популярность пьесы следующим образом: «Тирсо де Молина ... будучи монахом... естественно выносит Дон Хуану приговор ... но испанскому народу такой финал казался неубедительным. Когда выходит версия Соррильи с

абсурдным спасением Дон Хуана, злодея, но обаятельного, с которым большинство зрителей могло себя отождествить, они принимают его с энтузиазмом и ставят на сцене долгие годы.»²⁰⁵.

Мы проанализировали, как представлены в характере героя Соррильи черты насмешника и соблазнителя. Следующим пунктом нашего исследования станет трактовка реализации в драме «Дон Хуан Тенорьо» еще одного из обязательных компонентов мифа - наказания. Наиболее интересным новаторством Соррильи в его обращении с этой составляющей мифа стало совмещение сразу двух сверхъестественных явлений из разных легенд – статуи Командора из легенды о Хуане Тенорьо и видения похорон из истории Мигеля де Маньяры. Дает ли подобное удвоение больший акцент на теме наказания?

Основной функцией фигуры Командора в драме Соррильи является предупреждение героя о возможной каре. В «Дон Хуане Тенорьо» умерший Дон Гонсало не выступает как грозное орудие возмездия, увлекающее героя в открытую могилу. Из текста драмы следует, что в том, что Дон Хуан становится на путь греха, отчаявшись получить свой идеал, отчасти виновен Командор, Дон Диего де Ульоа («Y adiós, don Juan: mas desde hoy no penséis en dona Iñés. Porque antes que consentir en que se case con vos, el sepulcro, ¡juro a Dios! por mi mano la he de abrir.»²⁰⁶). Противопоставление «нераскаявшийся соблазнитель – жертва (убитый им отец девушки, жаждущий мести) уже не описывает конфликт религиозно-фантастической драмы Соррильи. Поэтому сама фигура Командора в «Дон Хуане Тенорьо» не столько грозное орудие сверхъестественных сил, несущее справедливое наказание, сколько посланник, который заранее предупреждает героя о возможном наказании, давая ему шанс одуматься и раскаяться.

²⁰⁵ *Díaz-Plaja F.* Nueva historia de la literatura española. – PLAZA Y JANES, S.A., Editores, España, 1974. - P.194

²⁰⁶ *Zorrilla J.* Don Juan Tenorio. Acto cuarto, escena X.– C.141.

Грядущее наказание Дон Хуана предвещает и описание ужина с Командором. Многие из использованных в нем образных рядов Хосе Соррилья заимствовал из сходной сцены у Тирсо («En vez de guirnaldas que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etcetera (a gusto de pintor).²⁰⁷»). Однако отметим примечание автора (a gusto de pintor – на вкус художника): то, что было важной деталью в пьесе Тирсо, для Соррилья второстепенно, он лишь намечает общее оформление сцены, предоставляя остальное художникам и декораторам. В «Дон Хуане Тенорьо» Соррилья сохраняются такие черты барочной стилистики, как символы быстротечности жизни (песочные часы, блюдо с пеплом), но эти черты лишь часть общей мрачной мистической атмосферы романтической драмы.

Прощение героя небесами, казалось бы, лишает миф изначально заключенной в нем морализаторской силы, ведь, как писал Серен Кьеркегор в трактате «Или-или», миф о Доне Хуане – изначально христианский, основанный на укорененном в сознании представлении о сексуальном контакте с несколькими женщинами вне брака как о грехе, требующем наказания. Соррилья сохраняет все предзнаменования грядущей кары, существовавшие в предшествовавшей литературной традиции: фигуру Командора, предупреждающего соблазнителя о скорой смерти и необходимости раскаяния, намек на видение собственных похорон. Прощение же героя, заслуженное им благодаря раскаянию и жертве возлюбленной, сопряжено с его смертью: Дон Хуан уже не просто грешник, не желающий думать о завтрашнем дне, но трагический герой, для которого недоступно счастье и достижение идеала. И в этом Соррилья верен традиции – как и предыдущие донжуаны, его герой изначально маргинален по своей природе, не способен следовать общественным нормам. В романтических

²⁰⁷Zorrilla J. Don Juan Tenorio. Segunda parte, acto primero, escena II. – с.147.

интерпретациях эта черта характера особенно подчеркивается и порой перерастает в открытый вызов обществу (вспомним поведение дон Феликса де Монтемара у Эспронседы), он не может стать семьянином или добрым отцом семейства. Для соблазителя и насмешника истинное, духовное, а не только физическое единение с женщиной невозможно при жизни и оказывается осуществимо лишь в смерти.

Анализируя произведение Соррильи, можно заметить множество параллелей с другими интерпретациями мифа, в том числе с теми, знакомство с которыми автор отрицал. Так, в версии мифа Дюма есть мотив раскаяния Дон Жуана, а в «Душах чистилища» Мериме также имеется соблазнение монахини и видение собственных похорон. В легендах Соррильи (особенно в «Капитане Монтойе») намного ярче прослеживается сходство с «Душами чистилища» Мериме, чем в более позднем и более значительном по объему произведении автора – «Доне Хуане Тенорьо», где на элементы сюжета, взятые из истории Маньяры, накладываются эпизоды из «Севильского озорника».

С «Дон Хуаном Тенорьо» новеллу Мериме роднит мотив несостоявшегося раскаяния: в «Душах чистилища» дон Жуан, обязавшись вести праведную жизнь, все же вспыскивает гневом и убивает брата своей возлюбленной, решившего отомстить за смерть близких и поруганную честь; в драме Соррильи Дон Хуан готов отринуть жизнь во грехе ради брака с возлюбленной, но этого изменения не происходит из-за отказа ее отца. Соблазнитель, хоть и впечатлен смертью Инес и появлением призрака умершей, все же приходит к покаянию лишь после видения собственных похорон, в тот самый момент, когда статуя Командора сжимает его руку, чтобы увлечь в ад, а до того - проявляет скепсис, не желая верить своим

глазам («Que se aniquila el alma con el cuerpo cuando muere creí...., mas hoy mi corazón vacila. ¡Jamás creí en fantasmas!»²⁰⁸).

В отличие от других своих современников, Хосе Соррилья обращался к образу насмешника и соблазнителя не единожды, каждый раз освещая под новым углом известную историю. Так, перу драматурга, помимо ряда легенд со сходным образом, принадлежит одноименная сарсуэла, которая, в отличие от его знаменитой драмы, сегодня уже забыта зрителями.

3. Телесфоро Труэба. Гомес Ариас или мавры Альпухарры.

Еще одним произведением, которое мы выбрали для анализа, является роман Телесфоро Труэбы «Гомес Ариас или мавры Альпухарры» (1828). «Гомес Ариас» был написан раньше всех произведений, исследованных выше, но мы предпочли поместить его в конец работы, поскольку это наиболее спорный текст с точки зрения принадлежности к мифу.

В книге Труэбы, несмотря на очевидное признание автором ориентированности на произведения Вальтера Скотта, Гомес Ариас, однако же, отнюдь не похож на главных героев романов шотландского писателя. Если главным действующим лицом в романистике В.Скотта зачастую выступает юный, неопытный, но благородный, однозначно положительный и вызывающий симпатии читателей герой (Уэверли, Квентин Дорвард, Айвенго), по имени которого обычно и названо произведение, то центральная фигура «Гомеса Ариаса, или мавров Альпухарры» выглядит далеко не столь однозначной (впрочем, отметим, что и в романах В.Скотта главные герои не всегда соответствуют приведенному выше описанию: приведем в пример исторический роман «Ламмемурская невеста»; впрочем, это исключение, которое скорее подтверждает общее правило).

²⁰⁸ *Zorrilla J.* Don Juan Tenorio. Segunda parte, acto primero, escena I. – С.184.

Испаноязычному читателю (например, представителям испанской эмиграции) было очевидно, что персонаж Труэбы восходит к пьесе П.Кальдерона де ла Барка «*La niña de Gómez Arias*», которая, в свою очередь, отсылает к комедии Л.Велеса де Гевары с тем же названием, основанной на фрагменте романса XVI века. Таким образом, в гуще исторических событий оказывается не просто изначально неизвестный юноша, а знакомый испанцам герой.

Гомес Ариас из пьесы Кальдерона был распутником и грешником, и Труэба, взяв этот образ за основу характера своего героя, все же ощутимо смягчает и видоизменяет его, наделяя новыми чертами. Соблазнитель становится, с одной стороны, типичным представителем определенной категории людей (грешников, любителей женщин), но, с другой стороны, его выделяют из толпы необычайная амбициозность и способность к сильным страстям, не присущие его прототипу («*Be as it may, it is enough that such characters as Gomez Arias are unfortunately within the pale of human nature. I have endeavored, however, to soften the character, as it is depicted, from that of an utterly abandoned libertine into a man of extraordinary ambition; for great passions, though they cannot palliate crime, are nevertheless not inconsistent with a dereliction of moral and legal ties*»²⁰⁹).

Скрещивая в своем произведении английскую и испанскую традиции, Телесфоро Труэба создает героя, который, по нашему глубокому убеждению, может рассматриваться в контексте мифа о Дон Хуане. Тем не менее, в тексте нет прямого указания автора на традицию, связанную с именем Дон Хуана, или открытого сопоставления персонажа с ним, как это было, например, в поэме Хосе де Эспронседы «Саламанкский студент».

Мы выделили ряд черт, отличающих персонажей, которые соответствуют разным этапам развития мифа о Дон Хуане. Все эти

²⁰⁹ *Trueba T. Gomez Arias or the Moors of Alpujarras.*

компоненты в той или иной степени присутствуют в образе Гомеса Ариаса в романе Труэбы. Рассмотрим сказанное выше подробнее.

Как уже было отмечено, одной из ключевых характеристик Дон Хуана в любой из интерпретаций этого образа являются его притягательность для женщин и любвеобильность. О непостоянстве и пристрастии Гомеса Ариаса к любовным авантюрам свидетельствует высказывание его слуги: «In battle you hew down infidels to your soul's content, and in the intervals of peace, to keep you in practice, I suppose, you take no less care to send the bravest of her majesty's warriors to the grave. ... But now comes the most terrible of all your peccadilloes ... The invincible propensity you have for intrigue, and the no less unfortunate attendant upon it – inconstancy»²¹⁰. В ответ на это обвинение соблазнитель произносит слова, которые вполне могли бы стать девизом любого из известных донжуанов: «Inconstancy! - exclaimed Gomez Arias. How should it be otherwise? Inconstancy is the very soul of love». Покидая влюбленную Теодору, Гомес Ариас так объясняет свой поступок Роке: «I must begone, - resolutely retorted Gomez Arias. - Why, Sir, assuredly you loved her? - I loved her once but that is passed.»²¹¹.

Итак, непостоянство и любвеобильность являются важными чертами характера героя Труэбы, роднящими его с многочисленными интерпретациями образа насмешника и соблазнителя в испанской и европейской традиции. Вот как описывает слуга, Роке, похождения своего хозяина: «Instead of passing the nights quietly in bed, as good Christians should do, we employ them in parading the silent streets, putting in requisition all the established signals of love, and singing amorous songs to tender cadences of the love-inspiring guitar. ... It often happens that whilst you are dying with love, and I with fear and apprehension, we meet persons who unfortunately are not such

²¹⁰ *Trueba, T. Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras.*

²¹¹ *Ibid.*

decided amateurs of music. Some surly ill-disposed brother, or unsuccessful lover of the beauty, is invariably sure to come and disturb our harmony; then discord begins – swords are drawn – women scream – alguazils pounce upon us, and thus the sport goes on, till one of the galanes is dead or wounded, or till the alguazils are so strong as to render a prudent retreat advisable.»²¹² - постоянные ухаживания за дамами, разгневанные братья, отцы и соперники, дуэли – не правда ли, похоже на зарисовку из жизни дон Хуана?).

Обратимся теперь к еще одной неизменной составляющей образа соблазнителя – притягательности для женщин. Похожи ли описываемые Труэбой любовные коллизии на эпизоды из произведений о севильском озорнике?

В романе Труэбы герою-мужчине противопоставлены два женских образа. Один из них весьма типичен как для сюжета о насмешнике и соблазнителе в целом, так и для его интерпретаций испанскими романтиками: это образ невинной жертвы, чувствительной юной девушки, которая попадает в сети обольстителя. В первом произведении о Дон Хуане, пьесе Тирсо де Молины «Севильский озорник, или каменный гость» (1630), этому описанию соответствует рыбка Тисбея, очарованная выброшенной на берег после кораблекрушения дон Хуаном. Испанские романтики из всех типов женщин, представленных в истории развития мифа - простодушная крестьянка (например, Аминта в пьесе Тирсо де Молины), оскорбленная мстительница (Эльвира из комедии Мольера «Дон Жуан или Каменный Гость», донна Анна из оперы Моцарта) - наиболее часто обращаются к образу прекрасной жертвы, жестоко переживающей собственное падение (Эльвира в «Саламанкском студенте» Эспронседы, Инес в драме Соррильи), подчеркивая ее невинность и ангельскую кротость, которые контрастируют

²¹² *Trueba, T. Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras.*

с жестокостью искушенного обольстителя, зачастую наделенного демоническими чертами.

Образ Теодоры де Монтебланко, юной красавицы, без памяти влюбившейся в Гомеса Ариаса, вписывается в парадигму образов жертв Дон Хуана, представленную испанскими романтиками. Нельзя обойти вниманием тот факт, что автор романа относится к героине с большой симпатией, подчеркивая ее искреннюю увлеченность Гомесом Ариасом и то, что она далека от любых хитростей и обмана («He beheld an angelic girl who centered all her happiness in his love, and in the ardour of her feelings was incapable of admitting the least alloy of cold calculating precaution.»²¹³).

Менее типичен второй женский образ, представленный в произведении, – образ Леонор де Агилар, дочери главного полководца королей Фердинанда и Изабеллы. В отличие от Теодоры, эту героиню, наряду с красотой и молодостью, отличают большая опытность, практичность и амбициозность; в ее характере больше мужских черт, чем женских («Leonor de Aguilar ... scarcely believed in the existence of unbounded, unconquerable passion; her ideas were too much engrossed in the dazzling visions of glory and fame to descend to a minute analysis of various gradations of tenderness, and the progressive workings of love. She seemed to sympathize more with the lofty feelings of her father, than with those of her woman's heart»²¹⁴.). Образ Леонор де Агилар выбивается из череды женских образов, появляющихся в произведениях, затрагивающих миф о Дон Хуане. Будучи невестой Гомеса Ариаса, она с достоинством принимает грядущий брак, отдавая должное знатности и воинской славе будущего жениха. В интерпретациях сюжета о Дон Хуане уже встречался образ жены соблазнителя (Эльвира в комедии Мольера), но речь шла о жене брошенной,

²¹³ Trueba, T. Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras.

²¹⁴ Ibid.

отвергнутой женщине; героиня всегда является или бывшей, или будущей жертвой грешника, на обольщение которой он бросает все свои силы. Телесфоро Труэба же сталкивает в романе героев, устойчивых к чарам друг друга и объединенных лишь взаимной выгодой, которую сулит им союз в удовлетворении амбиций; конфликт между ними вспыхивает не из-за ревности Леонор, а из-за ее оскорбленной гордости, что, как мы видим, отнюдь не характерно для сюжетов о Дон Хуане.

Два женских образа, Теодоры и Леонор, безусловно противопоставлены друг другу и отражают две стороны характера героя: страстность, порывистость и амбициозность. Именно амбициозность, сосредоточенность на славе и военной карьере отличают Гомеса Ариаса от многочисленных донжуанов. Как и у Дон Хуана из пьесы Тирсо де Молины, у этого героя есть свое понимание долга и чести, в котором гораздо важнее обещания сильным мира сего, чем слово, данное влюбленной девушке («... I am betrothed to Leonor; I must not violate the sanctity of my promise, and thereby lose the favor of the Queen, and incur the resentment of the justly offended Don Alonso de Aguilar.»²¹⁵ - так и севильский озорник, не единожды обманывая влюбленных в него женщин, выполняет обещание, данное Командору). Однако построению блестящей военной карьеры препятствуют присущая герою истинно романтическая страстность («Various passions seemed to be contending for mastery in his bosom, but the feeling of wounded pride soon appeared to predominate. His eyes glistened with indignant fire, his lip curled with a bitter smile, and the flush of anger mantled on his brow»²¹⁶), а также любвеобильность и непостоянство. Эти качества роднят персонажа Труэбы с образом Дон Хуана, появляющимся в произведениях испанских романтиков (Эспронседы, Соррильи, Беккера). Эти же черты характера героя делают

²¹⁵ *Trueba, T. Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras.*

²¹⁶ *Ibid.*

возможным авантюру с похищением Теодоры, которая (авантюра) вполне могла бы стать эпизодом любого повествования о сеvilьском озорнике.

В тексте романа, помимо ключевых женских образов, упомянута еще одна героиня – Ансельма, возлюбленная Бермудо, вместе с Теодорой являющаяся одной из жертв героя. История Ансельмы представляет интерес для более подробного анализа. Гомес Ариас, убедившись, что верная Бермудо Ансельма не собирается отвечать на его ухаживания, усыпляет ее и берет желанное силой. Насилие приводит к безумию Ансельмы и ее гибели. Если мы сопоставим ряд модификаций сюжета о похождениях дон Хуана, то увидим, что в большинстве его ранних версий (с XVII по XIX вв.) присутствует образ женщины, ставшей жертвой соблазнителя и покинутой им; в литературе романтизма подобная героиня часто умирает, не пережив позора или разлуки с любимым (Эльвира у Эспронседы, Инес у Соррильи). Тем не менее, в большей части интерпретаций мифа обольститель использует для покорения дамы дар красноречия или же приходит к женщине под покровом ночи, переодевшись в платье соперника, т.е. прибегает к маскараду, обману²¹⁷.

Насилие же, упомянутое в романе Труэбы, встречается в произведениях о насмешнике крайне редко. Подобную жестокость в испанской традиции проявлял лишь Дон Хуан из пьесы XVIII в. Антонио Саморы «Нет срока, который бы ни наступил, нет долга, который бы ни оплатился».

Итак, мы выяснили, что, будучи наделен присущими сеvilьскому озорнику ветреностью и тягой к женщинам, герой Телесфоро Труэбы все же

²¹⁷ Не следует полагать, что Гомес Ариас не способен на подобные уловки, он обращается к типичному для донжуанов приему восхваления женщины, стремясь успокоить Леонор, подозревающую его в нечестности: «But pardon, if in a day like the present, my passion oversteps the bounds of common love; for the delirium of bliss that possesses me cannot be manifested by the usual demonstrations of cold-herated mortals. A day unites me to the most exalted, as well as the most lovely, of her sex, is surely ...».

отличается от большинства донжуанов своей амбициозностью и стремлением построить военную карьеру, которую ставит выше любовных приключений.

Однако отметим, что в истории трансформаций образа Дон Хуана есть пример похожих устремлений в герое, не все донжуаны являлись воплощением не замутненной житейскими заботами любвеобильности. Так, персонаж Антонио Саморы отличался любовью к деньгам и расчетливостью, жестокостью в избавлении от препятствий на пути к достижению цели²¹⁸. Отметим тот факт, что для драматурга XVIII века очень важно подчеркивание греховности и жестокости героя, в какой-то степени даже его демонизация (недаром литературовед М.Г.Гарроса называла это произведение переходным этапом на пути к образам романтических донжуанов²¹⁹) и идея воздаяния за грехи. Проявляет недюжинное хладнокровие и безразличие и Гомес Ариас, дважды оставляя соблазненную им и мешающую построению идеальной карьеры Теодору в руках враждебных мавров или в беседе с отцом им же самим похищенной девушки предлагая на роль злодея-обольстителя своего незадачливого соперника (впрочем, последнее вполне в духе типичной донжуановской «burla» - насмешки, ловкого трюка).

В пьесе Саморы впервые в истории образа появляется намек на возможность иного исхода судьбы соблазнителя, раскаяние, который позже будет раскрыт в романтической драме Хосе Соррильи. В этом смысле автор «Гомеса Ариаса или мавров Альпухарры», вероятнее всего, неосознанно, развивает схожий сюжетный ход. Его герой оказывается спасен Теодорой, которая, прощая его предательство, добивается помилования Гомеса Ариаса,

²¹⁸ Нет сведений о том, читал ли Труэба пьесу Саморы, но, вероятно, в Испании той поры сложно было обойти ее вниманием, поскольку именно это произведение каждый год ставилось в стране на день всех Святых до появления драмы Соррильи.

²¹⁹ *García Garrosa M.J.* No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra: La evolución de un mito de Tirso a Zorrilla.

и тот оказывается в самой выгодной позиции за весь роман, будучи, с одной стороны, овеян славой недавней победы, и, с другой, получив счастливое разрешение конфликта, вызванного его чрезмерными страстями. Претерпевают изменения и его чувства к Теодоре, от презрения и раздражения переходя к нежности, благодарности («Even Gomez Arias, that man so hardened to all the tender pleadings of gratitude, was at length overcome. As he beheld her who had returned his coldness with affection, and repaid his cruelty with kindness – as he considered that miracle of love and goodness lying lifeless in his arms, a tear stood trembling in his eye – one solitary tear; but that testimonial of feeling in Gomez Arias was equivalent to years of sorrow in other men.»²²⁰). Финал «Гомеса Ариаса или мавров Альпухарры» мог бы стать провозглашением торжества всепобеждающей и прощающей любви, однако злой рок все же настигает героя в момент его наибольшей близости к счастью: Бермудо, не в силах простит Гомесу Ариасу гибель своей любимой, закалывает его отравленным кинжалом.

Спасения через жертвенную любовь, которое станет возможным в произведении Соррильи, не происходит. Труэба, один из первых авторов испанского романтизма (1828), обратившихся к фигуре соблазителя и грешника, все же, как и Тирсо де Молина и Антонио Самора, делает воздаяние за грехи неизбежным. Отметим, что, как и в ряде пьес о Дон Хуане, герою выносятся предупреждения о скором наказании и подчеркивается его близость к смерти. Бермудо, главный враг Гомеса Ариаса, постоянно говорит о воздаянии за грехи, которое ожидает его соперника, и грядущей мести. Роке, слуга Гомеса Ариаса, во многом повторяющий функции слуг из пьес о насмешнике и соблазнителе (внесение комического в сюжет, противопоставление величавого и храброго хозяина и трусоватого спутника, исповедующего традиционную мораль), выступает как

²²⁰ Trueba, T. Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras.

резонер, предрекая своему господину кару за жестокость к женщине: «Shame to the man who calls himself noble, and can behave in this manner towards a helpless woman! Don Lope, this is a fearful deed, and, mark me well, the time will come at last, the time of terrible retribution.»²²¹. Таким образом, темы смерти, греха и наказания, постоянно звучащие в произведениях о дон Хуане в XVII-XIX вв., оказываются затронуты и в романе Труэбы.

Примечательно окончание романа. Ранние пьесы о Дон Хуане (например, «Севильский озорник, или каменный гость») не оканчивались на гибели героя, действие продолжалось, восстанавливалась гармония, нарушенная насмешником: разъединенные им пары сочетались браком. В литературе испанского романтизма пьесы и рассказы о соблазнителе обыкновенно кончались смертью Дон Хуана (поэма Эспронседы, драма Соррильи), достигая таким образом трагической кульминации, за которой не должно было следовать дополнительных эпизодов, способных сгладить впечатление. Исторические же романы Вальтера Скотта, то есть традиция, которой, без сомнения, следует испанский автор, обыкновенно завершались счастьем главного героя и его возлюбленной, победой над их врагами и разрешением исторических противоречий (Уэверли, Квентин Дорвард, Айвенго).

Телесфоро Труэба не заканчивает роман смертью Гомеса Ариаса. Автор продолжает повествование, рассказывая о победе над маврами (то есть завершая исторический роман подобно Вальтеру Скотту) и о восстановлении гармонии после гибели грешника: Леонор де Агилар обручается с Антонио де Леива, прежде неудачливым женихом Теодоры. Автор оканчивает произведение рассказом о судьбе Теодоры, которая, не вынеся разлуки с возлюбленным, вскоре и сама умирает, сжимая в руках его портрет (интересно, что незадолго до этого героиня видит сон, в котором Гомес

²²¹ *Trueba, T. Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras.*

Ариас является ей озаренным сиянием, что, вероятно, может указывать на полученное им в загробном мире прощение). Таким образом, Телесфоро Труэба в концовке своего романа объединяет сразу несколько литературных традиций, но финальной точкой делает все же акцент на историю бескорыстной жертвенной любви героини, которая, возможно, как Инес в «Дон Хуане Тенорьо» Сорриллы, соединится с возлюбленным после смерти (ведь последние слова Гомеса Ариаса свидетельствовали о его раскаянии: «Theodora, injured and unfortunate girl, too late I appreciate thy value; too late I deplore my fault. Oh! If I regret existence, it is because I cannot live to prove my love and gratitude. Forgive me, Theodora! Forgive the repentant Gomez Arias!»²²²).

Итак, работая над «Гомесом Ариасом или маврами Альпухарры», Телесфоро Труэба открыто ориентировался на пьесу Кальдерона и романы Вальтера Скотта, однако, сочетая две традиции, испанскую и английскую, создал образ героя, который во многом мог стать частью мифа, к которому в первой половине XIX века проявляли большой интерес его соотечественники, - мифа о Дон Хуане. Всеми характеристиками севильского озорника (любвеобильностью, ветреностью, склонностью к насмешке) Гомес Ариас из романа Телесфоро Труэбы обладает, что, если учесть также присутствующие в сюжете темы смерти, греха и неизбежного за него воздаяния, позволяет соотнести этого персонажа с мифом о Дон Хуане.

4. Густаво Адольфо Беккер. Поцелуй.

Следующим объектом нашего исследования является легенда Беккера «Поцелуй» (1863). Как и в поэме Эспронседы, главный герой произведения не носит имя Дон Хуан, однако сама легенда содержит ряд компонентов, которые позволяют сделать вывод о ее родстве с мифом.

²²² Trueba, T. Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras.

Подчеркнем тот факт, что впервые в истории испанских интерпретаций мифа главный герой не испанец, а иностранец – более того, французский капитан, один из завоевателей, вторгшихся в страну во время ее оккупации Францией в начале XIX века. Имя героя автор и вовсе предпочитает не называть, равно как и факты его биографии. Что же позволяет нам сделать вывод о сходстве этого персонажа с образом насмешника и соблазнителя?

Во-первых, герой легенды выступает в роли «*burlador*», насмешника. Увидев в церкви изваяние прекрасной дамы и ее мужа, воина былых времен, он заявляет о своей влюбленности в статую женщины. Желая поделиться с товарищами своим открытием, юноша зовет их вглубь храма и угощает шампанским. Подносит он кубок и к губам статуи воина, выплескивая остаток ей в лицо. Эта сцена напоминает одновременно и насмешку Дон Хуана над неудачливыми соперниками, и осмеяние статуи Командора, который в некоторых версиях отец, а в некоторых – муж дамы (этот вариант выбирает, например, А.С.Пушкин в «Каменном госте»). Однако герой насмехается не только над мужчиной, попавшим в неловкое положение, но и над испанской честью и воинской славой. Предлагаемый им тост за французское оружие и императора в стенах старой испанской церкви звучит оскорбительно: «*Brindo por el emperador y brindo por la fortuna de sus armas, merced a las cuales hemos podido venir hasta el fondo de Castilla a cortejarle su mujer, en su misma tumba, a un vencedor de Cerinola!*»²²³. Литературовед Хуан Мануэль Прадо отмечал, что для «Легенд» Беккера характерно влияние фольклора и обращение к событиям испанской истории, во многом вдохновленное историческими романами²²⁴. В данном случае автор обращается к относительно недавнему прошлому, событиям,

²²³ *Bécquer G.A.* El beso // *Rimas y leyendas*. – Madrid, 1871.– С.353.

²²⁴ *Prado J.M.* Historia de la Literatura Española. Volumen III. Reforma, Romanticismo y Realismo.

способствовавшим подъему патриотизма у испанцев, предлагая смешанную с мифом о насмешнике историю торжества народного духа.

В легенде «Поцелуй» нет истории обольщения, но есть очарованность донжуана женщиной и его попытка приблизиться к ней. Несмотря на дерзость и насмешливость, герой Беккера показан мечтателем с богатым воображением, способным увидеть поэтическое и идеальное в женском образе. Статуя в церкви кажется капитану из новеллы Беккера почти бесплотным духом: «*Antojábaseme, al verla tan diáfana y luminosa, que no era una criatura terrenal, sino un espíritu que, revistiendo por un instante la forma humana, había descendido en el rayo de la luna...*»²²⁵.

Донжуан находит идеал женской красоты, однако тот не может ответить на его любовь, и возникает типичный конфликт мечты и действительности. В действительности же следует вести себя по законам, установленным обществом и Богом. Капитан оскорбляет своим поведением замужнюю даму, донью Эльвиру де Кастаньеда, насмехается над ее супругом, а после совершает неслыханную дерзость – пытается поцеловать сеньору.

За проступком следует типичная для интерпретаций мифа сцена наказания. В легенде ее также осуществляет каменная статуя: воин бьет наглеца тяжелой перчаткой, и тот падает, залитый кровью.

Итак, перед нами совсем небольшое по объему произведение, однако оно содержит все необходимые компоненты мифа: черты насмешника и соблазнителя в характере героя, темы смерти и наказания. В отличие от Эспронседы, Беккер сохраняет и образ каменной статуи, выступающей в роли мстителя, и фигуру соперника донжуана.

Легенда «Поцелуй» важна для исследования мифа тем, что вводит новые темы в историю насмешника. Речь идет прежде всего о теме

²²⁵*Bécquer G.A. El Beso.// Rimas y leyendas. – С.347*

испанского патриотизма и отстаивании национальной чести. Впрочем, для Беккера также был очень важен вопрос сохранения культуры, исторического наследия. Известно, что писатель посвятил написанию труда по истории испанских храмов и в пятидесятые годы XIX века путешествовал, изучая архитектуру и памятники²²⁶. Традиция, связанная с образом ожившей статуи, привлекала Беккера не только в рамках сюжета о насмешнике и соблазнителе. Эта тема встречается и в других произведениях автора («Каменная дева» из «Воробьиной книги»; Стих LXXVI). В частности, в неоконченной легенде «Каменная дева» рассказчик описывает глубокое впечатление, которое на него произвела загадочная статуя женщины в храме. Таким образом, «Поцелуй» Густаво Адольфо Беккера заключает в себе, помимо истории возмездия, размышление о загадках, которые таят в себе художественные произведения, об их тайной жизни и существовании в веках.

Исследователь французской и испанской литературы Жозеф Гулсой²²⁷ утверждал, что легенда «Поцелуй» напрямую восходит к рассказу Шарля Нодье «Инес де лас Сьеррас» (1837). В самом деле, в рассказе Нодье присутствуют и французские солдаты, останавливающиеся в старинном замке в Испании, и таинственная прекрасная девушка, похожая на висящий замок портрет трагически погибшей Инес де лас Сьеррас, и влюбляющийся в нее герой, пылкий мечтатель. Однако задачи, которые ставят перед собой Беккер и Нодье, весьма различны.

Рассказ Нодье представляет собой звено в цепи особой традиции изображения французов в Испании. Уже у Катрин д'Онуа в «Записках о

²²⁶ *Díaz J.P.* Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía. – Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid. 1958. – С.73.

²²⁷ *Gulsoy, J.* La fuente común de Los ojos verdes y El rayo de luna de Gustavo A. Bécquer. Bulletin of Hispanic Studies, XLIV. – P. 96-106.

путешествии в Испанию»²²⁸ речь идет о посещении французами заброшенного замка, страшной легенде, связанной с ним, нагнетании у французских путешественников страха, вызванного рассказами испанских проводников. Однако каждая литературная эпоха диктовала свою специфику преломления мотивов. У д'Онуа все упомянутое вызывает комический эффект, в то время как Нодье, используя ту же повествовательную структуру, усложняет ее. Писатель вводит в произведение мотив "удвоения судеб", повторения участи предков потомками, используя элементы мифа о нечестивце-соблазнителе и его жертве. Более того, вся история заключена в своеобразную раму, это рассказ в рассказе, воспоминание о давно минувших днях, что "снимает" эффект присутствия.

Нодье излагает трагичную загадочную историю, после предлагая ее разгадку (девушка оказывается сумасшедшей певицей из рода де лас Сьеррас), фокус его внимания – на трагической судьбе Инес. Усложняется ситуация и противопоставлением двух типов "рецепции чудесного": фигура романтика, поэтической личности, Сержи оттеняется образом его антагониста, трезвого рационалиста Бутрэ. Беккер же не дает читателю никакой разгадки сверхъестественного, цель его легенды – размышление о жизни в веках художественных произведений и национальном испанском духе и чести; герои легенды безымянны, их характеры схематичны.

Несмотря на схожесть внешней канвы сюжета (эпоха наполеоновских войн, старинная легенда, загадочный призрак девушки), Беккер создает в своей новелле совершенно иную атмосферу, в основе которой – ощущение неправильности и греховности происходящего, осознание угрозы от таинственных призраков прошлого и предупреждения о скорой каре («¡Capitán! ... Cuidado con lo que hacéis... Mirad que esas bromas con la gente

²²⁸ *Коконова В.Б.* Роль смеха в «Записках о путешествии в Испанию» (1691) Мари-Катрин д'Онуа// XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя, 2018.– С.139

de piedra suelen costar caras. Acordaos de lo que aconteció a los húsares del quinto en el monasterio de Poblet»²²⁹).

Как и ранее в «Саламанкском студенте» Хосе де Эспронседы, действие легенды разворачивается ночью: «... blasfemias de los soldados... el ruido de los caballos ... formaban un rumor extraño y temeroso que se dilataba por todo el ámbito de la iglesia y se reproducía cada vez más confuse, repetido de eco en eco en sus altas bóvedas»²³⁰; «La noche había cerrado sombría y amenazadora. El cielo estaba cubierto de nubs de color plomo. El aire ... agitaba la moribunda luz de farolillo de los retablos o hacía girar con un chirrido agudo las veletas de las torres»²³¹. Странные зловещие звуки, мерцающий свет фонаря или лампадки, смутные очертания, напоминающие призраков, - сходный пейзаж рисует и Эспронседа в своей поэме:

«Era la hora en que acaso
temerosas voces suenan
informes, en que se escuchan
tácitas pisadas huecas,
y pavorosas fantasmas
entre las densas tinieblas
vagan....²³²
La calle sombría, la noche ya entrada,
la lámpara triste ya pronto a expirar,
que a veces alumbra la imagen sagrada
y a veces se esconde la sombra a aumentar.»²³³.

²²⁹ Bécquer G.A. El beso. – C. 354.

²³⁰ Ibid. – C.342

²³¹ Ibid. – C.350.

²³² Espronceda J. El estudiante de Salamanca. – C.13

²³³ Ibid. – C.16

Как видно из приведенных выше цитат, жанры поэмы и легенды открывают больше возможностей для актуализации мифа (создание романтического пейзажа, нагнетание ужасного и таинственного), чем было доступно в рамках драмы (Соррилья), где авторские описания могли быть даны лишь в кратких комментариях в начале актов или в ремарках.

Возвращаясь к сопоставлению рассказа Нодье и легенды, отметим различие характеров героев – Сержи и капитана из «Поцелуя». Как и в персонаже рассказа французского автора, в безымянном донжуане Беккера есть склонность к мечтательности и даже поэзии, стремление отыскать мистический идеал в образе женщины: «¡Castas y celestes imágenes, quimérico objeto del vago amor de adolescencia! Yo me creía juguete de una alucinación, y, sin quitarle un punto de ojos, ni aun osaba respirar, temiendo que un soplo devaniese el encanto»²³⁴. Однако, несмотря на черты сходства, в характере более позднего персонажа очевидна перестановка акцентов: Сержи Нодье, очарованный загадочной девушкой, сошедшей с портрета, хоть и является ценителем женской красоты, но не может быть причислен к донжуанам, поскольку абсолютно лишен черт насмешника, в то время как в легенде Беккера именно насмешка и наказание за нее являются ядром произведения.

Поведение героя Беккера сходно с насмешкой над Командором в первой версии мифа о Дон Хуане (оскорбление семейной чести через попытку соблазнить жену или дочь, издевка над статуей –попытка дернуть ее за бороду, приглашение на ужин) , но осуществляется в обратном порядке. Если в «Севильском озорнике» сюжет развивался по схеме «попытка соблазнения – дуэль – насмешка над мертвыми», то Беккер меняет последовательность эпизодов, начиная историю капитана с оскорбления

²³⁴ *Bécquer G.A.* El beso. – С. 346-347.

мертвых и завершая ее попыткой «соблазнения» и наконец – аналогом вызова на дуэль.

«Поцелуй» Беккера представляет собой сочетание эпизодов и тем, данных традицией, связанной с мифом о Дон Хуане, с осмыслением оккупации Испании, исторического контекста той эпохи с позиций второй половины XIX века.

Заключение.

В данном исследовании мы продемонстрировали, что в литературе испанского романтизма происходит всплеск интереса к мифу о Дон Хуане. Это явление связано как с ростом национального самосознания после противостояния французским оккупантам, так и с приходом в страну нового литературного направления – романтизма, в основе которого лежит идея Гердера об индивидуальности каждой нации и ее творчества. Возрастание интереса к испанской истории и фольклору делает логичным обращение к национальным мифам, в том числе – к мифу о Дон Хуане. Сама фигура Дон Хуана, с его свободолобием и противопоставленностью общественным и религиозным нормам, созвучна мировоззрению романтиков.

В первой главе работы мы показали, что авторы XIX века, обращаясь к образу насмешника и соблазнителя, имеют дело со значительной традицией интерпретаций, как собственно испанской, так и европейской. Выбранные нами для анализа произведения полны аллюзий на пьесы и прозаические произведения о Хуане Тенорьо. Отягощенным грузом предшествующих трактовок мифа драматургам, чтобы заинтересовать зрителя и не повторить своих предшественников, требуется внести в характер героя или сюжет нечто новое. Активно эксплуатируются испанскими романтиками открытия европейского романтизма, более раннего по сравнению с развитием этого направления на их родине.

В первой части исследования нами была выведена и обоснована формула, описывающая обязательные составляющие мифа о Дон Хуане: в характере героя имеются черты насмешника и соблазнителя, в сюжете присутствуют темы любви, наказания за грехи и переплетенная с последним тема смерти. В ходе анализа стало очевидным, что в литературе романтизма миф расширяет свои границы, выходя за пределы сюжета пьесы Тирсо. История севильского озорника может скрещиваться с преданием о Мигеле де Маньяре или с сюжетами иных литературных произведений (например, с историей студента Лисардо у Эспронседы, с пьесой Кальдерона у Телесфоро Труэбы). Зачастую авторы сохраняют основные компоненты мифа, но изменяют имя героя, что дает им большую свободу в обращении с сюжетом и образом (Эспронседа, Соррилья в легендах). В произведениях, помимо привычных для прежних трактовок тем, могут появляться новые – так, Беккер использует легенду о насмешнике и каменной статуе для размышления о национальной чести и бытовании в веках культурного наследия.

Одной из важных особенностей интерпретаций мифа в литературе испанского романтизма, наряду с их синкретичностью, комбинированием элементов разных сюжетов и трактовок образа, является их жанровое разнообразие. В числе отобранных нами для анализа текстов есть драма, поэма, легенды и даже роман. Подобный жанровый разброс примечателен, поскольку в другие эпохи основным жанром, в котором работали авторы, обращавшиеся к образу насмешника и соблазнителя, была драма. Освоение романтиками новых жанров позволяет, с одной стороны, подчеркнуть преемственность их повествования с народной традицией (жанр легенды), с другой – может расширить возможности презентации образа, подробного описанию его характера и мотивации за счет существенного увеличения объема произведения (жанр романа). Тем не менее даже в изначально нетеатральных жанрах (поэма, легенда) история насмешника очень сценична

(достаточно вспомнить эпизод с карточной игрой из «Саламанкского студента» или сцену наказания капитана в «Поцелуе»). Изначально присущая характеру Дон Хуана театральность, склонность к эффектным жестам и поступкам, гиперболизация его греховности (вспомним список жертв у Моцарта), искупаемая за счет особой атмосферы на сцене, очевидно импонируют романтикам. Чрезмерность во всех чертах характера романтических донжуанов, неправдоподобность их речей легко принимаются читателем на веру, поскольку он соглашается с преувеличенной реальностью произведений, к которой привык в постановках пьес. А.Исаси Ангуло подчеркивает, что Дон Хуан Тенорьо персонаж театральный по сути своей, и популярность драмы Соррильи объясняется именно тем, что тот возвысил театральность до способа существования²³⁵.

Наименее театральным из названных нами произведений является роман «Гомес Ариас или мавры Альпухарры», как в силу своего большого объема, так и из-за перенасыщенности событиями, протяженности диалогов и описаний природы. Однако даже у этого предромантического произведения о насмешнике необычайно театральный финал (сцена помилования и убийства Гомеса Ариаса).

В образе героя в сравнении с произведениями предыдущих эпох акцент все больше смещается на линию насмешника. На испанских романтиков оказывает большое влияние творчество Байрона, особенно – фигура байронической личности, противопоставляющей себя обществу и способная на бунт против ограничений своей свободы. Несоответствие поступков Дон Хуана общественной морали предстает индикатором личности героя, его отличности от социума (Дон Феликс Эспронседы). Образ насмешника зачастую наделяется демоническими, inferнальными чертами.

²³⁵ *Isasi Angulo A. C. Don Juan. Evolución dramática del mito.*

Не характерную для предшествующей традиции значимость приобретают в произведениях испанских романтиков отношения героя с религией. В большинстве более ранних пьес Дон Хуан католик по воспитанию, верующий в Бога, ад и рай, но не задумывающийся о загробном мире и греховности своих поступков (в качестве исключения назовем Дон Жуана Мольера, который является скептиком и атеистом, способным на кощунство). В литературе испанского романтизма соблазнитель может вступать в противостояние с Господом (минуя посредника-статую), требуя у того ответ на загадку бытия (дон Феликс) или возлагая на Него ответственность за свои поступки (Дон Хуан Соррильи). Насмешка над нормами морали и религии может граничить с кощунством или перерасти в открытый бунт.

Тема наказания в ряде произведений оказывается смягчена по сравнению с интерпретациями других веков. Испанские драматурги и писатели XIX века, осуждая своего персонажа за греховность, одновременно восхищаются его храбростью и свободолюбием. Кроме того, романтические донжуаны наделены большей психологической глубиной, чем их предшественники. Они не сводятся к воплощению Эроса, как это было с героем Моцарта, многие из них способны на рефлексию и стремятся постичь тайну бытия (капитан Беккера, Дон Феликс Эспронседы), некоторые искренне влюбляются или раскаиваются в грехах (Дон Хуан Соррильи, Гомес Ариас Труэбы). Как следствие симпатии авторов к герою, наказание перестает быть неизменным компонентом мифа, точнее, его обещание в тексте непременно имеется, а вот осуществление может не состояться (легенда «Сестра Маргарита», драма «Дон Хуан Тенорьо» Хосе Соррильи). Образ Командора может исчезать, передавая свои функции другим персонажам, или отходить на второй план.

В некоторых произведениях испанских романтиков с темой наказания за грехи соседствует мотив злого рока, обреченности героя. Даже прилагая

усилия, чтобы исправиться и стать лучше, Дон Хуан обречен на неудачу: Дон Хуану Соррильи отказано в руке Инес, ради которой он готов измениться, Гомес Ариас в романе Труэбы едва осознает свою неправоту, как умирает от руки бывшего соперника.

Мы постарались показать, что изменения претерпевает и обязательная для произведений о Дон Хуане линия соблазителя. Если в первых пьесах об обольстителе было большое количество женских персонажей, то романтики сокращают его до одного-двух, при этом образам героинь уделяется больше внимания, чем в предшествующей традиции. Наиболее распространенный тип женщины в романтических трактовках мифа – идеализированный образ невинной жертвы, сравниваемый с ангелом и противопоставленный злостному грешнику, наделенному демоническими чертами (Инес, Эльвира, Маргарита). Женщина в романтических произведениях о насмешнике может играть решающую роль в сюжете, выступая носителем наказания или заступницей героя перед высшими силами, может быть символом абсолюта, загадки бытия, которую стремится постичь герой (Беккер, Эспронседа).

Исследование произведений испанских романтиков позволяет сделать вывод о том, что образ слуги, ранее выступавшего неизменным спутником Дон Хуана, становится необязательным. Комедийное начало, которое заложено в этом образе, оказывается почти не востребовано романтических трактовках мифа в Испании: мрачный образ одинокого героя-бунтаря не нуждается в снижении при помощи фигуры слуги. Свой полный набор функций (внесение в сюжет комического, резонерство, предупреждение о грядущей каре) спутник донжуана выполняет только в романе Труэбы. Из остальных произведений этот персонаж присутствует лишь в легендах и драме Соррильи, где ему отведено немного реплик. В «Дон Хуане Тенорью» образ слуги бледен в сравнении с предшествующей традицией и не слишком необходим, поскольку нишу неудачливого двойника Дон Хуана занимает дон Луис Мехиа.

Итак, в нашем исследовании мы пришли к заключению о том, что испанские романтики в своих интерпретациях мифа сохраняют основные его компоненты, но обновляют его и расширяют его границы: видоизменяют сюжет, делая его более синкретичным, с заимствованием эпизодов из других произведений, вводят новых персонажей и упраздняют ряд старых, поднимают новые, не встречавшиеся в более ранних трактовках темы. Важным вопросом для романтиков становится вопрос о взаимоотношениях Дон Хуана с Богом, его взаимодействии с высшими силами (это верно и для европейских версий мифа (Мериме, Дюма)). Путь развития мифа в литературе испанского романтизма пролегает по направлению к размыванию границ известного сюжета и образа. Эта тенденция получит продолжение в литературе XX века, когда испанские авторы (Унамуно, Валье-Инклан) будут уже не смягчать или модифицировать, а уничтожать отдельные компоненты мифа или пародировать его, сохраняя при этом его узнаваемость.

Библиография.

1. Тексты:

1. *Байрон Дж.Г.* Дон Жуан: Поэма / Пер. с англ. Т.Гнедич. - СПб.: Петрополис, 2011. – 618 с.
2. *Беккер Г.А.* Поцелуй. Толедская легенда / Пер. с исп. А.Миролюбовой // Севильский обольститель. Дон Жуан в испанской литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С.202-218.
3. *Валье-Инклан, Р. М. дель.* Сонаты. Записки Маркиза де Брадомина / Пер. с исп. А.Шадрина. – М.-Л.: Художественная литература, 1966. – 321 с.
4. *Гофман Э.Т.А.* Дон Жуан / Пер. с нем. Н.Касаткиной // Гофман Э.Т.А. Собрание соч. в 6 томах. Состав. А.Ботниковой и А.Карельского. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1991. – С.82-94.
5. *Мериме П.* Души чистилища / Пер. с фр. А.Смирнова // Мериме П. Избранное. – М.: Правда, 1986. – С.138-198.
6. *Мольер Ж.Б.* Дон Жуан, или каменный гость. Пер.М.А.Кузьмина // Соб.соч. в четырёх томах под ред. А.А.Смирнова и С.С.Мокульского. Т. II. Academia, 1937. – С.477-589.
7. *Соррилья Х.* Дон Хуан Тенорьо. / Пер. с исп. В.Н.Андреева. // Севильский обольститель. Дон Жуан в испанской литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2009.
8. *Тирсо де Молина.* Севильский озорник или каменный гость / Пер. с исп. К.Д.Бальмонта // Севильский обольститель. Дон Жуан в испанской литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С.44-188.
9. *Торренте Бальестер Г.* Дон Хуан / Пер. с исп. Н.Богомоловой. - М.: Б.С.Г.-Пресс, Иностранка, 2001 г. – 480 с.
10. *Эспронседа Х.* Саламанкский студент. / Пер. с исп. К.Д. Бальмонта. // Севильский обольститель. Дон Жуан в испанской литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2009.
11. Дон Жуан: Комическая опера в 2-х действиях / Либретто Л. да Понте; Новый рус. текст Н. Кончаловской; Музыка В.-А. Моцарта. - Москва: Музгиз, 1959. - 166 с.
12. *Bécquer G.A.* El beso // Madrid: La América, 1863.
13. *Bécquer G.A.* El beso // Rimas y leyendas. – Madrid, 1871. – P.339-357.

14. *Lord Byron*. Don Juan. – L.: Thomas Davidson, Whitefriars, 1819-1824.
15. *Dumas A.* Don Juan de Marañna ou la chute d'un ange. – Paris: Marchant, 1836.
16. *Duque de Rivas, Saavedra de, A.* Obras completas. – Madrid, Aguilar, 1945. – 1522 p.
17. *Espronceda y Delgado, J de.* Poesías de don José de Espronceda. – Madrid: Imp. De Yemes, 1840.
18. *Espronceda y Delgado, J de.* El estudiante de Salamanca. – San Fernando de Henares: PML Ediciones, 1995. – 91 p.
19. *Hoffmann E.T.A.* Don Juan // Allgemeine Musikalische Zeitung. - Leipzig: Breitkopf Hartel, 1813. Vol.15, no.13.
20. *Mérimée P.* Les âmes du Purgatoire. – Paris: Revue des Deux Mondes, 1834.
21. *Tirso de Molina G J.* El burlador de Sevilla: [Teatro]. – Barcelona, 1630.
22. *Tirso de Molina G.J.* El burlador de Sevilla: [Teatro]. – San Fernando de Henares: PML Ediciones, 1995. – 155 p.
23. *Torrente Ballester G.* Don Juan. – Alianza Editorial, 1998. – 398 p.
24. *Trueba, T. de.* Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras. – London, 1828.
25. *Trueba, T. de.* Gomez Arias or the Moors of the Alpujarras. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/29916/29916-h/29916-h.htm> (дата обращения 01.08.18)
26. *Zamora A.* No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague y convidado de piedra.. –1714.
27. *Zamora A.* No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague y convidado de piedra. [Электронный ресурс]. URL: http://books.google.ru/books?id=67QGAAAAQAAJ&pg=PP4&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (дата обращения – 30.04.2018).
28. *Zorrilla y Moral J.* Don Juan Tenorio. – Madrid, 1844.
29. *Zorrilla y Moral J.* Don Juan Tenorio: [Teatro]. – San Fernando de Henares: PML Ediciones, 1995. – 155 p.
30. *Zorrilla y Moral J.* Leyendas. – Catedra, 2000. – 664 p.
31. *Zorrilla y Moral J.* Los recuerdos del tiempo viejo. – Barcelona, Imprenta de los sucesores de Ramírez y c., 1880. – 272 p.

Эссе и трактаты писателей и философов, посвященные осмыслению мифа о Дон Хуане:

32. *Ахматова А.А.* «Каменный гость» Пушкина // Дон Жуан русский. Антология. М.: Аграф, 2000. – С. 546-562.
33. *Камю А.* Миф о Сизифе // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С.22-318.
34. *Кьеркегор С.* Или-или. Фрагмент из жизни / Пер. с дат. Н.Исаевой, С.Исаева. – СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора, 2011. – 823 с.
35. *Ортега-и-Гассет Х.* Увертюра к Дон Жуану // Камень и небо. – М.: Грантъ, 2000. – С.38-49.
36. *Ортега-и-Гассет Х.* Расправа над Дон Хуаном // Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник / Пер. с исп. – М.Радуга, 1991. – С.543-554.
37. *Стендаль Ф.* Вертер и Дон Жуан // О любви / Пер.М.Левберг и П.Губера. – М.: Правда, 1978. – С.73-82.
38. *Marañon, G.* Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda. – Madrid: Espasa-Calpe, 1958. – 168 p.
39. *Tristan F.* Don Juan, le revolté. Un mythe contemporain. – Paris: Écriture, 2009. – 282 p.

II. Литература:

А) Работы, посвященные зарождению мифа о Дон Хуане:

40. *Веселовский А.В.* Легенда о Доне-Жуане // Этюды и характеристики. - М., 1912. Т.1. – С.46-77.
41. *Менендес Пидаль Р.* Об источниках «Каменного гостя» // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература Средних веков и Возрождения. – М.: Издательство Иностранная литература, 1961. – С.742-762.
42. *Armesto, V. S.* La leyenda de don Juan: Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y convidado de piedra». - Madrid, 1908. – 301 p.
43. *Pérez Varas F.* Don Juan: Génesis europea de un mito español // Actos de Coloquio sobre Tirso de Molina. Copenhague 22-24 de noviembre de 1984. – Madrid: Castalia, 1990. – P. 189-212.

В) Работы, посвященные анализу мифа о Дон Хуане:

1.1. Работы общего плана:

44. *Андреев В.* Самый обаятельный, привлекательный и проклинаемый // Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 5-30.
45. *Бабанов И.Е.* Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. – С. 162-178.
46. *Бабичева Ю.В.* Семейный альбом дона Жуана Тенорьо де Маранья // Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – С. 580-593.
47. *Багдасарова А.А.* Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVII – первой половины XX вв. Автореферат канд. дис. – Ростов-на-Дону, 2012. – 212 с.
48. *Багно В. Е.* Дон Жуан. Расплата за своеволие или воля к жизни // Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. – Санкт-Петербург: Terra Fantastica, Corvus, 2000. – С.5-22.
49. *Багно В.Е.* Дон Жуан. [Электронный ресурс]. URL: www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=294. (дата обращения 18.03.18)
50. *Бальмонт К.Д.* Тип дон Жуана в мировой литературе // Иностранная литература. – 1999, №2. – С.181-183.
51. *Браун Е.Г.* Литературная история типа Дон Жуана: Историко-литературный этюд. – СПб., 1889. – 144 с.
52. *Веселовская Н.В.* Дон Жуан русской классической литературы: Диссертация канд. филологич. наук. – М., 2000. – 135 с.
53. *Дейч А.И.* Тип Дон-Жуана в мировой литературе. Литературно-исторический очерк // Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива». – СПб, 1911. Октябрь.
54. *Курленя К. М.* Три эссе о Дон Жуане к исследованию имагинативного абсолюта одноименной мифологемы // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2002. - С. 147-191.
55. *Онорин В.В.* Особенности интерпретации образов Дон Жуана и Казановы в литературе рубежа XIX–XX веков // Вестник Пермского университета. – 2010. Российская и зарубежная филология. вып.6 (12).
56. *Пиков Г.Г.* Дон Гуан и Дон Хуан: Взгляд историка на проблему восприятия испанской культуры в России начала XIX в. // Диалог со временем: Альманах интеллектуальной истории. 2004. Вып. 13. – С. 138-171.

57. *Погребная Я.В.* О закономерностях возникновения и о специфике литературных интерпретаций мифемы Дон-Жуан: Диссертация канд. филологич. наук. – М., 1996. – 283 с.
58. *Погребная Я.В.* Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан». – *ArtIcult. Артикульт*, 2018. № 29. – С. 128-136.
59. *Погребная Я.В.* Типология интерпретаций образа Дон Жуана. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. № 9(63): в 3-х ч. Ч. 1. – С. 41-45.
60. *Becerra Suárez C.* Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan). – Vigo: Universidad de Vigo, 1997. – 230 p.
61. *Brunel P.* Dictionnaire de Don Juan. – Bouquins, 1999. – 1040 p.
62. *Don Juan. Evolución dramática del mito.* Edición por Don Amando C. Isasi Angulo. – Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1972. – P.15-85.
63. *Casaldueiro J.* Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español. – Madrid : Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1975. – 144 p.
64. *Mandrell J.* Don Juan and the point of honor: seduction, patriarchal society and literary tradition. – Pennsylvania State University Press, 1992. – 310 p.
65. *Maetz R. de.* Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía. – Madrid: Visor Libros, 2004. – 188 p.
66. *Massin J.* Don Juan. – París: Éditions Complexe, 1993. – 415 p.
67. *Rousset J.* Le Mythe de Don Juan. – Armand Colin, 2012. – 256 с.
68. *Troyano A.G.* Don Juan, Fígaro, Carmen. – Sevilla, 2007. – 212 p.
69. *Watt I.* Myths of modern individualism». – Cambridge University Press, 1996. – 293 p.
70. *Weinstein L.* The Metamorphoses of Don Juan. – Stanford: Stanford University Press, 1959. – 224 p.

1.2. Работы о конкретных произведениях:

71. *Виншель А.В.* «Способы создания образа Дон Жуана в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана». – Вестник Тамбовского университета, 2014. – С.183-188.

72. *Blackwell F. H.* The Game of literature: demythification and parody in novels of Gonzalo Torrente Ballester. – Valencia: Albatros, 1985. – 164 p.
73. *García Carrosa M.* No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra: La evolución de un mito de Tirso a Zorrilla. URL: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136100.pdf (дата обращения – 05.06.18)
74. *McGann J.J.* Don Juan in context. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 184 p.
75. *Medina Calzada S.* Appropriating Byron's Don Juan: José Joaquín de Mora's Version of the Myth // Aspects of Byron's Don Juan. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. – P. 308-316.
- С). Работы о литературе первой половины XIX века:
76. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Л.: Художественная литература, 1973. – 565 с.
77. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб: АХИОМА, 1996. – 230 с.
78. *Карельский А.В.* Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. – М.: РГГУ, 1998. – 279 с.
79. *Литвиненко Н.А.* «Ундина» Фуке и «Ундина» Жироду: проблема и трансформация романтического сюжета // Литература XX-XXI вв. Итоги и перспективы изучения. – М., Экон-информ, 2013. – С. 104-115.
80. *Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века. // Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин, Александра, 1992. – С. 269-287.
81. *Махов А.Е.* Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК "Интелвак", 2001. – С. 894-902.
82. *Реизов Б.Г.* Из истории западноевропейских литератур. – Л., 1970. – 373 с.
83. *Толмачев В.М.* Где искать XIX век // Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000-2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 117-185.
84. *Чавчанидзе Д.Л.* Романтический канон и его разрушение // Вестник Лит.института, 2003. №3.
85. Жизнь и смерть в литературе романтизма. Оппозиция или единство? / Отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. – М.: Наука, 2010. – 432 с.

86. Зарубежная эстетика и теория XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе / Ред., предисл. Г. Косикова. – М., 1987.
87. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Соловьевой Н.А. – М.: Высшая школа, 1991. – 637 с.
88. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – 638 с.
89. Неизученные страницы европейского романтизма / Под ред. Ю.А. Кожевникова. – М.: Наука, 1974. – 349 с.
90. *Barzun J.* Romanticism and the modern ego. – Boston: Little Boston, 1945. – 359 p.
- Д) Работы по истории литературы испанского романтизма:
91. *Костюкович Е.А., Тертерян И.А.* Испанская литература // История всемирной литературы. – М.: Наука, 1994. Т.8. – С.273-295.
92. *Огнева Е.В.* Звездные годы испанского романтизма: открытые вопросы // Вопросы иберо-романского языкознания? – Москва: Московский университет, 2010. Т.8 – С. 132-136
93. *Плавский З.И.* Испанская литература XIX-XX вв.: Учебное пособие для студентов филол. спец. ун-тов. – М.: Высшая школа, 1982. – 245 с.
94. *Тертерян И.А.* Барокко и романтизм: к изучению мотивной структуры // Тертерян И.А. Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. – М.: Советский писатель, 1988. – С.51 – 71.
95. *Тертерян И.А.* Испанский романтизм. Общая характеристика // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. Т. 6. — 1989. — С. 229—233.
96. *Штейн А.* Лекции по испанской литературе эпохи просвещения и Романтизма. – М., 1975. – 121 с.
97. *Юрчик Е. Э., Ведюшкина С. В., Баженова А.Д.* Культура Испании в XIX веке // История Испании. От войны за испанское наследство до начала XXI века / Под общ. ред.: Е. Э. Юрчик, О. В. Волосюк, А. О. Чубарьян, В. А. Ведюшкин. Т. 2: От войны за испанское наследство до начала XXI века. – Издательство "Индрик", 2014. – С. 389-413.
98. *Berenguer A.* El teatro hasta 1936 // Historia de la literatura española/ coord. J.M. Diez Borque. – Madrid, 1974. Vol.3. Siglos XIX y XX. – P. 313 – 351.

99. *Blanco García P.F.* La literatura española en el siglo XIX. Parte primera. – Madrid, Saenz de Jubera Hermanos, Editores, 1909. – 439 c.
100. *Castro García M.I.* Literatura española de los siglos XVIII-XIX. – Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia, 2003. – 271 p.
101. *Díaz-Plaja F.* Nueva historia de la literatura española. – PLAZA Y JANES, S.A., Editores, España, 1974. – P.268-322, 186-194.
102. *Díaz Plaja G.* Historia de la literatura española encuadrada en la universal. – Editorial Ciordia, S.R.L., Buenos Aires. Argentina, 1966. – 619 p.
103. El siglo XIX. // Literatura Española (textos, críticos y relaciones). Dir. por M. Díez Rodríguez, M.P. Díez Taboada, L. de Tomás Vilaplana. – Madrid, Alhambra, 1984. Vol. II. Del siglo XVIII a nuestros días. – P.95-278.
104. Historia de la Literatura Española. Volumen III. Reforma, Romanticismo y Realismo. / Dir. J. M. Prado – Ediciones Orbis, S.A, Spain, 1982. – 352 p.
105. *Llorens, V.* El romanticismo español. – Madrid: Fundación Juan March-Castalia, 1980. – 342 p.
106. *Montesinos J. F.* Introducción a la historia de la novela en España, en el siglo diecinueve. – Madrid: Editorial Castalia, 1966. – 294 p.
107. *Navaz-Ruiz, R.* El romanticismo español. Historia y crítica. – Salamanca: Anaya, 1970. – 323 p.
108. *Sebold, Russell P.* Trayectoria del romanticismo español: Desde la Ilustración hasta Bécquer. – Barcelona: Crítica, 1983. – 227 c.
109. *Shaw D.* Historia de la literatura Española. El siglo XIX/ Traducción de Helena Calsamiglia. – Barcelona: Editorial Ariel, S.A., Esplugues de Llobregat, 1974. – 297 p.
110. *Zavala I.M.* Características generales del siglo XIX (burguesía y literatura) // Historia de la literatura española/ coord. J.M. Díez Borque. – Madrid, 1974. Vol.3. Siglos XIX y XX. – P. 313 – 351.
111. *Zavala I.M.* La fortuna del teatro romántico // Historia y crítica de la literatura española. – Barcelona: Crítica, 2003. Vol. V: Romanticismo y Realismo. – P. 183-195.

Е) Работы, посвященные творчеству Г.А.Беккера:

112. *Новикова Н.К.* Работа исторического воображения в прозе Г.А.Беккера // Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. – М.: МГУ, 2014. – С. 86-88.

113. *Плавский З.И.* Густаво Адольфо Беккер // Испанская литература XIX – XX вв. - М.: Высшая школа. 1982. – С.13-18.
114. *Alborg J.L.* Gustavo Adolfo Bécquer // Historia de la literatura española. – Madrid: Gredos, 1980. - Т.4. El Romanticismo. – p.752-797.
115. *Benitez R.* Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer. – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961. – 159 с.
116. *Celaya G.* G.A.Bécquer. – Madrid: Júcar, 1972. – 254 p.
117. *Díaz J.P.* Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía. – Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid. 1958. – 375 p.
118. *García Vino M.* Mundo y trasmundo de las leyendas de Becquer. – Madrid, Gredos, 1970. – 297 p.
119. Gulsoy, J. La fuente común de Los ojos verdes y El rayo de luna de Gustavo A. Bécquer. Bulletin of Hispanic Studies, XLIV. – P. 96-106.
120. Gustavo A.Bécquer. // Diaz-Plaja R. J. Tesoro breve de las letras hispánicas. Literatura castellana. De Feyjoo a Bécquer. – Madrid: E.M.E.S.A., 1968. – P.408-431.
- F) Работы, посвященные творчеству Х. де Эспронседы и других писателей испанской эмиграции:
121. *Новикова Н.К.* Литература испанской эмиграции в Лондоне (1820-1830-е гг.). - Автореферат канд. дис. – М: МГУ. 2013. – С.3- 25.
122. *Alborg J.L.* José de Espronceda // Historia de la literatura española. – Madrid: Gredos, 1980. Т.4. El Romanticismo. – P.282-290,323-332.
123. *Campos J.* Espronceda: Estudio y antología por Jorge Campos. – Madrid: Compañía Bibliográfica española, 1963. – 216 p.
124. *Diaz-Plaja R. J.* De Espronceda // Diaz-Plaja R. J. Tesoro breve de las letras hispánicas. Literatura castellana. De Feyjoo a Bécquer. – Madrid: E.M.E.S.A., 1968. – P.354-364.
125. *García Castaneda S.* Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835): su tiempo, su vida y su obra. – Santander: Instituto de Literatura José María de Pereda, 1978. – 435 p.
126. *García Castañeda, S.* The Spanish Emigrés and the London Literary Scene (1814-1834). 2010. – 66 p.
127. *Llorens V.* Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834). – Madrid: Editorial Castalia, 1979. – 447 p.

128. *Marrast R.* José de Espronceda y su tiempo: literatura, sociedad y política en tiempos del romanticismo. – Barcelona: Crítica, 1989. – 677 p.

129. *Pujáls, E.* Espronceda y Lord Byron. – Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972. – 482 p.

G) Работы, посвященные творчеству Хосе Соррильи:

130. *Багдасарова А.А.* Романтические мотивы в пьесе Х. Соррильи «Дон Хуан Тенорио» // Международная научно-практическая интернет-конференция «Испания и Россия: диалог культур в свете современной цивилизационной парадигмы», сборник материалов. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://conf.sfu-kras.ru/spru/participant/1213> (дата обращения - 17.05 18).

131. *Сагайдычных В.Г.* "Дон Хуан Тенорио" Хосе Соррильи: к типологии романтической драмы // Литература в контексте культуры. – М.: МГУ, 1986. – С. 145-154.

132. *Alborg J.L.* José Zorrilla // Historia de la literatura española. – Madrid: Gredos, 1980. Т.4. El Romanticismo. – P.553-561, 592-604.

133. *Cadenas D.G.* Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: el capitán Montoya y Margarita la Tornera: Puntos de conexión entre ambas, relación con el legendario y con el drama Don Juan Tenorio, estudio de sus fuentes, mención de variantes, análisis final de las dos composiciones. – Tesis doctoral inédita. – Universidad Autónoma de Madrid, 2006. – 733 p.

134. *Cortés A.N.* Zorrilla: su vida y sus obras. – Valladolid: Imprenta Castellana, 1916. – 486 p.

135. *Cervera F.* Zorrilla y Don Juan Tenorio, caso cumbre de la explotación de un drama // Bibliografía Hispanica. 1944. № 3. – P. 147-190.

136. *Diaz-Plaja R.* José Zorrilla // Diaz-Plaja R. J. Tesoro breve de las letras hispánicas. Literatura castellana. De Feyjoo a Bécquer. – Madrid: E.M.E.S.A., 1968. – P.254-269.

137. *Fitz Gerald T. A.* Some Notes on the Sources of Zorrilla's "Don Juan Tenorio". – Hispania, 1922. Т. 5. – P. 1-17.

138. *Marias J.* Dos dramas románticos: Don Juan Tenorio y Traidor, inconfeso y martir. // Estudios románticos. - Valladolid, 1975. Casa Museo de Zorrilla. – P. 181- 199

139. *Menéndez J. G.* Un Don Juan más transgresor. Sobre Margarita la tornera de José Zorrilla. – Revista de Filología, 20; enero 2002. – P. 87-105.

140. *Navas Ruiz, R.* La poesía de José Zorrilla: nueva lectura histórico-crítica. – Madrid: Gredos, 1995. – 216 p.
141. *Zarandona J.* Los «Ecos de las montañas» de Jose Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré. – Universidad de Valladolid, 2004. – 229 p.
- Н) Работы по литературе XVII-XVIII вв.:
142. *Игнатов С.С.* Испанский театр XVI-XVII вв. – - М.-Л.: Искусство, 1939. – 150 с.
143. Кальдерон и мировая культура. – Наука, 1986. – 276 с.
144. *Кельин Ф.В.* Тирсо де Молина и его время // Тирсо де Молина. Театр. – М.: Academia, 1935. – С. 7-55.
145. *Морозов А.А.* Проблема европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. №12. – С. 111-126.
146. *Пахсарьян Н.Т.* XVII век как "эпоха противоречия": парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 40-68.
147. *Пискунова С.И.* О хронологических границах XVII века в испанской литературе // Литература в контексте культуры. – М.: МГУ, 1986. – С. 89-101.
148. *Плавский З.И.* Испанская литература XVII середины XIX вв. – М.: Высшая школа, 1978. – 284 с.
149. *Ранкс О.К.* "Благочестивый плут" М. де Сервантеса и "Севильский озорник" Тирсо де Молина // Вопросы иберо-романистики: Сборник статей: Выпуск 16 / Сост. М.С. Снеткова. Под ред. Ю.Л. Оболенской. – М.: МАКС Пресс, 2017. – С.25-38.
150. *Силюнас В.Ю.* Женщины в маньеристском театре Тирсо де Молины // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 1. – М.: Наука, 2005. – С.294-305.
151. *Силюнас В.Ю.* Испанский театр XVI-XVII вв. От истоков до вершин. – М.: Культура, 1995. – 288 с.
152. *Силюнас В.Ю.* Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). – СПб, Дмитрий Буланин, 2000. – 468 с.
153. *Штейн А.Л.* Литература испанского барокко. – М.: Наука, 1983. – 201 с.

154. XVIII век: Театр и кулисы: Сборник научных трудов / Под ред. Н. Т. Пахсарьян. – М., 2006.
155. *Arellano I.* El teatro español del siglo XVII. – Madrid, 2005. – С.342-351.
156. *Carilia E.* El barroco literario hispánico. – Buenos Aires: Nova, 1969. – 177 p.
157. *Carnero G.* Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos. – Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. – 452 p.
158. *Diez Borque J. M.* Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega. – Barcelona: Bosch, 1978. – 297 p.
159. *García Lorenzo L.* Hitos del teatro clásico // Historia y crítica de la literatura española. – Barcelona: Crítica, 1983. Т. III. Siglos de Oro: Barroco. – P. 836-845.
160. *Martínez de Alicea A.H.* Lo barroco en El Burlador de Sevilla de Tirso de Molina.// Horizontes 47 (93). oct. 2005. – P. 89-98.
161. *Orozco Díaz E.* El teatro y la teatralidad del barroco. – Barcelona: Planeta, 1969. – 244 p.
162. *Rodríguez López-Vázquez A.* Andrés de Claramonte y «El Burlador de Sevilla». – Kassel: Reichenberger, 1987. – 198 p.

И) Работы, посвященные истории и культуре Испании:

163. *Багно В.* Россия и Испания: общая граница. – М.: Наука, 2006. – 477 с.
164. *Балашова, Т.В.* Испанские мотивы в русской поэзии. – М.: Центр книги ВГБИЛ им.М.И.Рудомино, 2011. – 528 с.
165. *Кожановский А.Н.* Быть испанцем...: Традиция. Самосознание. Историческая память. – М.: АСТ Восток-Запад, 2006. – 318 с.
166. *Можяева А.Б.* Художественная система драматургии Тирсо де Молина: Диссертация канд. филологич. наук. – М., 1989. – 273 с.
167. *Оболенская Ю.Л.* Мир испанского языка и культуры. – URSS, 2017. – 256 с.
168. *Пискорский В.К.* История Испании и Португалии. – М., 2002. – 400 стр.
169. *Пискорский В.К.* История Испании и Португалии. От падения Римской империи до начала XX века. – М.: Ленанд,, 2014. – 277 с.

170. *Субичус Б.Ю, Ракуц Н., Волкова Г., Шелешнева Н., Константинова Н.* Культура современной Испании. Превратности обновления. – М.: Наука, 2005. – 192 с.
171. *Carande R.* Estudios de historia: Temas de historia de España. – Barcelona: Crítica, 1989. – 419 p.
172. *Cuenca J.M.* Historia de España. – Barcelona: Danae, 1973. Т.1. – 464 p.
173. *Dominguez Ortiz A.* España, tres milenios de historia. – Madrid: Pons, 2001. – 396 p.
174. Enciclopedia de Historia de España. / Dir. Por Miguel Artola. Iglesia. Pensamiento. Cultura. – Madrid: Alianza Editorial, 1988. – 552 p.
175. Historia social y económica de España y América / Dir. Por J.Vicens Vives. – Barcelona, 1979. Vol.5: Los siglos XIX y XX. América independiente. – 706 p.
176. Nueva historia de España. – Madrid: EDAF, 1974. Vol.14: La España de Fernando VII. – 181 p.
- Ж) Работы по истории и теории литературы и культуры:
177. *Алексеев М.П.* Сравнительное литературоведение / М.П. Алексеев – М.: Наука, 1983. – 448 с.
178. *Бахтин М.М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа). – Спб.: Азбука, 2000. – 302 с.
179. *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
180. *Гайденко П.П.* Новая онтология XX в. Прорыв к трансцендентному. – М.: Республика, 1997. - С.162-188.
181. *Гирин Ю.Н.* Функция мифа в культуре Латинской Америки // Миф и художественное сознание XX века. – М.: Государственный институт искусствознания, 2011. – С.660-674.
182. *Евреинов, Н.* Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни. – СПб.: Издание Н.И. Бутковской, 1912. – 120 с.
183. *Зенкин С.Н.* Роже Кайуа - сюрреалист в науке. // Кайуа. Миф и человек. Человек и Сакральное. – М.: ОГИ, 2003. – С.7-37.
184. *Зиновьева А. Ю.* Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред.А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – С. 121-123.

185. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. – М.: Наследие, 1994.
186. *Коконова, В.Б.* Модификация народного романа в творчестве Ж.-Б. Алмейды Гаррета : Канд.дис. – М.: МГУ им.М.В.Ломоносова, 2015. – 182 с.
187. *Коконова В.Б.* Роль смеха в «Записках о путешествии в Испанию» (1691) Мари-Катрин д'Онуа// XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя, 2018. – С.137-144
188. *Лотман Л.М.* К вопросу о значении сверхтипов // Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. – Л.: Наука, 1974.
189. *Лотман М.Ю.* Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С.62-73.
190. *Луков Вл.А.* Гамлет: вечный образ и его хронотоп / Вл.А. Луков // Человек: Иллюстрированный научно-популярный журнал / Ред. Б.Г. Юдин. – 2007. – №3 май-июнь 2007. – с. 44-51.
191. *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Российск.гос.гуманит.ун-т, 1998. – 576 с.
192. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах.— М., Российский государственный гуманитарный университет, 1994. — 136 с.
193. *Можжаева А.Б.* Миф в литературе XX века: Структура и смыслы// Художественные ориентиры западной литературы XX века. – М.ИМЛИ РАН, 2002. – С.305-331.
194. *Нусинов И.М.* Вековые образы. – М.: Художественная литература, 1937. – 349 с.
195. *Нусинов И.М.* История литературного героя. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 549 с.
196. *Няццу А.Е.* Закономерности переосмысления традиционных сюжетов в литературе (сюжет о Фаусте в советской драматургии). Автореферат докт.дис. – Черновцы, 1985.
197. *Няццу А.Е.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
198. *Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. – М, 1991. – 410 с.
199. *Пискунова С.И.* Испанская и португальская литература XII-XIX вв. – Высшая школа, 2004. – 589 с.

200. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу/ пер. с фр. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. – 144 с.
201. *Хабибуллина Л.Ф.* Национальный миф в английской литературе второй половины XX века. Автореферат докт.дис. – Казань, 2010.
202. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – М.: МГУ, 1986. – 259 с.
203. *Шервашидзе В.В.* Философия абсурда («Миф о Сизифе») // Творчество Андре Мальро и Альбера Камю. – М.: Издательство Российского Университета дружбы народов, 2005. – С.91-97.
204. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. – М.: Издательство МГУ, 1986. – 260 с.
205. *Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 382 с.
206. *Юнг К.Г.* Психология бессознательного. – М.: АСТ, 1998. – 400 с.
207. *Яусс Х-Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – М., 1995. №12. – С.34-84.
208. Miner E. Problems and possibilities of literary history today. - «Clio», Kenosha, 1973, vol. 2, №2. - P. 219 - 238.

III. Справочная литература:

209. *Борев Ю.В.* Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. – М.: Изд-во Астрель, 2003. – 575 с.
210. *Пави П.* Словарь театра/Пер. с фр. Л.Баженовой и др. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
211. Большой испанско-русский словарь под ред.Б.П.Нарумова. – М.: Дрофа, 2004. – 956 с.
212. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, 2001. – 1600 с.
213. Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф, 1998. – 496 с.
214. Diccionario de la lengua española. Vigésimotercera edición. // Real Academia Española. -[Электронный ресурс]. URL: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> (дата обращения - 03.08.2018).
215. Diccionario Clave. Diccionario de uso del español actual. - [Электронный ресурс]. URL: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php> (дата обращения -

04.05.2018)