

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В.ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Киктёва Ксения Дмитриевна

МИФ О ДОН ХУАНЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ИСПАНСКОГО РОМАНТИЗМА

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Москва – 2018

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы
филологического факультета Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова

Научный руководитель:

Огнева Елена Владимировна
кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник

Официальные оппоненты:

Литвиненко Нинель Анисимовна,
доктор филологических наук, профессор
кафедры истории зарубежной литературы
МГОУ

Гирин Юрий Николаевич,
доктор филологических наук, ИМЛИ РАН,
отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени,
ведущий научный сотрудник

Баженова-Сорокина Александра Дмитриевна,
кандидат филологических наук, факультет гуманитарных наук,
школа филологии ВШЭ, старший преподаватель.

Защита состоится «15 » ноября 2018 г. в 16 часов на заседании
диссертационного совета МГУ 10.10. Московского государственного
университета им. М. В. Ломоносова по адресу: ГСП-1, 119991, г. Москва,
Ленинские горы, МГУ им. М. В. Ломоносова, 1-й учебный корпус,
филологический факультет, zarubezh@philol.msu.ru, аудитория 970.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского
государственного университета им. М. В. Ломоносова (Ломоносовский
просп., д.27) и на сайте ИАС «Истина».

Автореферат разослан

« » ноября 2018 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук



Н.К.Новикова

МИФ О ДОН ХУАНЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ИСПАНСКОГО РОМАНТИЗМА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 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 анализируем 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

¹ В исследовании используется испанский вариант передачи имени.

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 Соррильи «Дон Хуан Тенорьо»).

О трактовке понятия «миф» в контексте работы

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

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

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 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

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

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

личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка».⁵

История вопроса

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 соблазителя); это направление представлено работами Р.М.Пидаля⁶, В.С.Арместо⁷, А.В.Веселовского⁸; 2) анализ трактовки мифа в конкретном произведении (приведем в пример исследования Ф.Х.Блэкуэлл⁹, Дж. Макганна¹⁰); 3) рассмотрение различий в интерпретациях мифа на примере нескольких произведений (например, анализ интерпретаций мифа в контексте одной эпохи, писателями конкретной школы или литературного направления); наиболее яркий пример этого направления анализа - книга Л.Уайнстайна «Метаморфозы Дон Хуана», а также работы А.Багдасаровой, Я.Погребной, В.Багно¹¹; 4) сравнительный анализ нескольких культурных и литературных мифов (это может быть составление общей истории

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

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

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.

⁹ *Blackwell F. H. The Game of Literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester.* – Valencia: Albatros, 1985.

¹⁰ *McGann J.J. Don Juan in context.* – Chicago: University of Chicago Press, 1976.

¹¹ *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.

культурных мифов конкретной страны, сопоставление нескольких культурных мифов общечеловеческой значимости (например, Фауста, Гамлета, Дон Кихота) – данный подход избирает для своего исследования литературовед А. Г.Трояно¹²); 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) – представлено в работах Х.Ортеги-и-Гассета, С.Кьеркегора, Ф.Тристана и др.

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 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

¹² *Troyano A.G. Don Juan, Figaro, Carmen. – Sevilla, 2007*

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) мало изучены, либо не переведены на русский язык/ 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.

Практическая значимость

Материал исследования и выводы из него могут быть использованы при чтении общих и специальных курсов, проведении семинаров и практических занятий по истории зарубежной литературы.

Теоретическая значимость

Теоретическая значимость исследования обусловлена введением в научный обиход ранее не исследованного материала (легенды Хосе Соррильи «Сестра Маргарита» и «Капитан Монтойя», роман Телесфоро Труэбы «Гомес Ариас или мавры Альпухарры»), разработкой и введением "формулы" констант мифа о ДХ, а также периодизации бытования мифа.

Актуальность

Актуальность исследования связана с интересом литературоведения, культурологии и философии к фигуре Дон Хуана.

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 Иberoамерики в эпоху глобализации» в Институте Латинской Америки РАН) (2017), на заседаниях секции «Филология» ежегодной конференции молодых ученых «Ломоносов» (2015, 2017), на конференции «Иbero-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

Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Первая глава включает в себя экскурс в историю зарождения мифа и посвящена определению сущности мифа, выявлению его основных компонентов.

История зарождения образа Дон Хуана

Истоки сюжета о Дон Хуане и Каменном госте восходят еще к античным легендам об ожившей статуе, однако основным источником вдохновения для Тирсо де Молины, создателя первой пьесы о соблазнителе, вероятнее всего послужили народные испанские романсы о насмешнике. Обыкновенно героем этого типа романсов 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 романсы наказанием героя сверхъестественными силами или же вынесением ему предупреждения. В пьесе Тирсо де Молины «Севильский озорник, или каменный гость» органично соединились элементы народной традиции романсов о насмешнике и испанские легенды о соблазнителях (в частности, о дворянине Хуане Тенорьо).

Основные составляющие мифа

Путем сопоставления ряда теорий об обязательных компонентах мифа, мы вывели собственную формулу, которая включает его основные составляющие. Любая интерпретация мифа о Дон Хуане обыкновенно затрагивает темы любви и смерти, причем тема смерти связана с мотивом наказания за грехи. Грех представлен в сюжете не только (и не всегда) как соблазнение, но и как обман, насмешка над нормами морали или даже богохульство, таким образом сохраняется преемственность с первоначальными источниками образа (линии насмешника и соблазнителя).

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 севильского озорника.

Пьеса Тирсо де Молины преследует ту же цель, что и романсы о насмешнике: подчеркнуть необходимость соблюдения норм христианской морали и напомнить зрителям о Божьем суде.

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). 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. Перед смертью он просит исповеди и говорит, что Донья Анна чиста, но уже слишком поздно.

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 оболститель, или каменный гость»). В стремлении достичь желанной цели герой легко идет на обман: знатных героинь пытается покорить, прибегая к спектаклю с переодеванием, 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.

Однако напоминание о смерти и каре, которая последует за ней, не отступает от повесы, постоянно звучит (и в предупреждениях других персонажей, и во мрачной музыке за ужином со статуей командора, и наконец, - воплощается в ожившем изваянии дона Гонсало), отсылая нас к барочному мотиву быстротечности жизни и бренности бытия, и в конце концов настигает Дон Хуана. Тема разврата, сладострастия соседствует 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.

Трактовки образа Дона Хуана в Испании XVII – XVIII вв.

Пьеса Тирсо 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).

В своей пьесе Антонио Самора открыто подчеркивает идею преемственности, связи своего произведения с пьесой 1630 года: уже в 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 Гонсало¹³).

В «Нет срока, который ни наступил бы, нет долга, который бы ни оплатился» впервые в испанской традиции появляется идея инфернальности образа Дон Хуана, связи героя с потусторонними злыми силами. Другим важным новаторством Саморы стала идея раскаяния насмешника (оно будет позаимствовано испанским романтиком Х.Соррильей).

Дон Хуан в европейской литературе: XVII-XVIII вв.

Сюжет о насмешнике и соблазнителе (вероятно, завезенный в страну бродячими испанскими труппами) стал весьма популярен в Италии в XVII-

¹³ *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla: [Teatro]. – San Fernando de Henares: PML Ediciones, 1995. - С.146*

XVIII вв. 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 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).

Если первый испанский Дон Хуан был беззаботным гедонистом, то Дон Жуан Мольера 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).

Следующей важной вехой в истории трактовок образа Дон Хуана в Европе стала опера «Дон Жуан или наказанный развратник» (1787) В.А.Моцарта на либретто Л. да Понте. «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.

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 любви¹⁴, и эта идея лучше всего может быть выражена в музыке – в частности, в опере Моцарта.

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 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 inferнальные черты.

Комплексные подходы к рассмотрению трансформаций мифа

Проанализировав периодизации, предложенные для истории мифа рядом исследователей (Ж.Массин, Б.Суарес, Ф.Тристан), мы вывели собственную классификацию этапов развития образа:

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,

¹⁴ Кьеркегор С. Непосредственные стадии эротического, или Музыкально-эротическое. // Или-или. Фрагмент из жизни / Пер. с дат. Н.Исаевой, С.Исаева. – СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора, 2011. –С.117

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.

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.

Исторический контекст.

Испания в первой половине XIX века пострадала сперва от внешнеполитического конфликта и оккупации, 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 цензурой 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.

Культурный контекст.

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).

Однако с введением жесткой цензуры ближе ко второй половине десятилетия 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). В это время большое влияние на литературный процесс оказывают испанские эмигранты, переехавшие во Францию.

В 1820-е годы, после второй волны эмиграции в 1823 году, количество переводной литературы растет. 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 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.

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.

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.»¹⁵ (высказывались даже опасения, что чтение большого количества переводных текстов негативно влияет на развитие испанского языка).

Тем не менее 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. 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.

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

¹⁵Montesinos J. F. Introducción a la historia de la novela en España, en el siglo diecinueve. – Madrid: Editorial Castalia, 1966. - С.96

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 завершения, была введена жесткая цензура и начались гонения на депутатов кортесов¹⁶.

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.

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.

Развитие романтизма в Испании

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.

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

¹⁶ *Marrast R. José de Espronceda y su tiempo: literatura, sociedad y política en tiempos del romanticismo.* – Barcelona: Crítica, 1989.. – С.18

1824 года), где свободно обсуждались вопросы искусства и науки¹⁷. 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.

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.

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 Эспронсede и Телесфоро Труэбе-и-Коссио.

Эспронседу, поэта, с юности отличавшегося революционным настроем и неприятием абсолютизма, ставшего одним из основателей тайного

¹⁷ Blanco García P.F. La literatura española en el siglo XIX. Parte primera. – Madrid, Saenz de Jubera Hermanos, Editores, 1909. – С.79.

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 Эспронседы не совпадает ни с одной из волн эмиграции (прибытие в Лондон приходится на 1827 год))¹⁸. 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.

Поэма Эспронседы «Саламанкский студент» 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 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).

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.

¹⁸Marrast R. José de Espronceda y su tiempo. – С.215

Другой автор, творчество которого рассматривается в данном исследовании, Телесфоро Труэба-и-Коссио, также соединяет в своем творчестве традиции как испанской, так и английской литературы.

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.

В «Гомесе Ариасе...» Т.Труэба обращается к событиям испанской истории. В предисловии к роману автор отмечает, что подобным выбором предмета своего произведения он желает заполнить лакуну, оставленную Вальтером Скоттом, который обошел вниманием богатый материал, предоставленный ему событиями испанской истории. 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.

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 в описываемую эпоху жанр; Эспронседа же пишет свою поэму по возвращении на родину, на испанском языке и, очевидно, прежде всего для своих соотечественников.

Хосе Соррилья и Густаво Адольфо Беккер

Соотечественник Труэбы и Эспонседы Хосе 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.»¹⁹), так и испанские представители этого направления («... но я уже был потерян для серьезной учебы: ... в своих мечтах я восхищался Гарсией Гутьерресом, Артценбучем и Эспронседой.»²⁰).

Из сказанного выше можно заключить, что, несмотря на относительно небольшую разницу в возрасте, между 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. 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

¹⁹ *Zorrilla y Moral J.* Los recuerdos del tiempo viejo. – Barcelona, Imprenta de los sucesores de Ramírez y c., 1880. – С.19

²⁰ *Ibid.* – С.29

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 христианства²¹, в сочетании с романтической стилистикой, приводит к небывалой популярности драмы «Дон Хуан Тенорьо». Весьма знаменателен тот факт, что в своих воспоминаниях драматург заявляет, что во время написания своего самого знаменитого произведения не был знаком с большинством европейских версий сюжета, опираясь лишь на пьесы Тирсо и Саморы, – утверждение, представляющееся весьма спорным.

Еще один автор, принадлежавший к более позднему поколению романтиков и также обращавшийся в своем творчестве к мифу о насмешнике и соблазнителе, – Густаво Адольфо Беккер.

В отличие от своих старших современников, Беккер был весьма неплохо знаком с немецкой литературой, в его «Рифмах» встречаются отсылки к Гейне, Гете²². 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, был знаком и с «Дон Жуаном» на либретто да Понте, который лег в основу гофмановской новеллы.

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

²¹ Enciclopedia de Historia de España. / Dir. Por Miguel Artola. Iglesia. Pensamiento. Cultura. – Madrid: Alianza Editorial, 1988. – С.459.

²² *Díaz J.P.* Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía. – Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid. 1958. – С.325

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 и отсылка к образам насмешника и карающей его каменной статуи.

Говоря о выбранных нами для анализа произведениях, следует учитывать, что они создавались в рамках испанского романтизма и их специфика определяется развитием и трансформациями этого литературного направления в конкретной стране в конкретный исторический период.

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.

С другой стороны, в Испании XIX века вопрос национальной идентичности, как отмечалось выше, стоял особенно остро, побуждая испанцев утверждать самобытность своей культуры, обращаясь к старым героям и литературному наследию. 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.

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

Хосе де Эспронседа. Саламанкский студент.

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 (старинную легенду о студенте Лисардо, присутствовавшем на собственных похоронах; историю одного из инвариантов Дон Хуана, Мигеля де Маньяры). 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.

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.

В характере дон Феликса де Монтемара превалирует линия насмешника, а не соблазнителя. 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). Однако в этом насмешнику отказано, и абсолют, ответ на вопросы, которого он действительно жаждет, не приходит.

Подчеркнем, что и в погоне за призраком Эльвиры донжуана, помимо интереса к неизвестной женщине, манит стремление разгадать ее загадку, понять скрытый от него глубинный смысл.

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

Хосе Соррилья. Легенды. Дон Хуан Тенорьо

Исследование мифа о Дон Хуане, как нам представляется, было бы неполным без анализа религиозно-фантастической драмы Хосе Соррильи «Дон Хуан Тенорьо» (1844), наиболее популярного на данный момент в стране произведения 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».

Отметим, что образ соблазнителя и насмешника представлен в творчестве Соррильи намного шире, чем является возможным осветить в данном исследовании. Очевидно, фигура Дон Хуана интересовала писателя задолго до создания знаменитой религиозно-фантастической драмы. 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.

Первая из выбранных нами легенд, «Капитан Монтойя», представляет собой повествование о доне Сезаре, 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)). Помимо эпизода с видением собственных похорон, в легенде есть и образ умершей возлюбленной, которую, как и в «Дон Хуане Тенорьо», зовут Инес.

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.

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 должна быть схожа с финалом легенды «Капитан Монтойя» и любых интерпретаций сюжета о Мигеле де Маньяре: грешник получает видение, предупреждение от высших сил и раскаивается, начиная вести праведную жизнь. Дон Хуан же из этой легенды 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. «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 ироничный и непредсказуемый вариант мифа.

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.

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, когда герой лишается возможности быть с Инес, к которой

испытывает искренне чувство, насмешка перерастает в нечто намного более серьезное – вызов обществу и самому Богу.

Вызов, который Дон Хуан бросает высшим силам, обвиняя их в своих будущих грехах, - результат трагедии романтика, жадно взыскавшего абсолюта и не сумевшего получить его (здесь уместно вспомнить новеллу Гофмана «Дон Жуан», в которой герой ищет в женщине утоления своей тоски по небесному). 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.

Как и в «Саламанкском студенте», злостному грешнику противопоставлен образ чистой и невинной девы. Именно на Инес 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.

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 преображения, 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.

Телесфоро Труэба. Гомес Ариас или мавры Альпухарры

Рассматривая трансформацию мифа о ДХ, мы пришли к выводу о том, что эпоха романтизма существенно обогатила и палитру жанров, которые традиционно ассоциировались с историей вечного образа. Теперь, как показывает проведенное исследование, в этой палитре значимое место начинает занимать и проза – в частности, роман Телесфоро Труэбы «Гомес Ариас или мавры Альпухарры» (1828).

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 романа 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.

Скрещивая в своем произведении английскую и испанскую традиции, по нашему глубокому убеждению Телесфоро Труэба создает героя, который 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.

Будучи наделен присущими севильскому озорнику ветреностью и тягой к женщинам, герой Телесфоро Труэбы все же 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 цели.

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 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» Соррильи, соединится с возлюбленным после смерти.

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.

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 в начале XIX века.

«Поцелуй» - 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 тем, что вводит новые темы в историю насмешника. Речь идет прежде всего о теме 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 памятники²³. 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 включает 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 Гулсой²⁴ 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

²³ Díaz J.P. Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía. – С.73.

²⁴ 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.

нее герой, пылкий мечтатель. Однако задачи, которые ставят перед собой Беккер и Нодье, весьма различны.

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. Несмотря на черты сходства, в характере беккеровского героя 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.

«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.

В заключении диссертационной работы представлены выводы, которые позволяют сделать проведенное исследование. В ходе анализа удалось установить, 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.

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ им.М.В.Ломоносова по специальности 10.01.03. литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература):

1. Киктёва К.Д. Образ насмешника и соблазителя в романе Телесфоро Труэбы "Гомес Ариас или мавры Альпухарры" // Мир науки, культуры, образования. № 4 (71), 2018. - С. 429-433
2. Киктёва К.Д. Дон Жуан и его слуга: двойники и антиподы // LITERA, № 2, 2018. - С.201-207.
3. Киктёва К.Д. Дон Хуан в литературе испанского романтизма: насмешник и бунтарь. // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, издательство Изд-во Моск. ун-та (М.), №6, 2017. – С.138-188.
4. Киктёва К.Д. Миф о Дон Хуане в легендах Хосе Соррильи. //LITERA, №4, 2018. – С.86-94.

Публикации в других научных изданиях:

5. Киктёва К.Д. Дон Хуан в литературе испанского романтизма: насмешник и бунтарь // Вопросы иберо-романистики, МАКС Пресс, Москва, том 16, 2017. – С.88-96.
6. Киктёва К.Д. Каменный гость и Дон Хуан в литературе испанского романтизма // Труды молодых ученых и аспирантов филологического факультета МГУ им.М.В.Ломоносова, М., 2017. – С.314-320.
7. Киктёва К.Д. Миф о Доне Хуане в литературоведении XX-XXI вв //Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе. Вып.6. Межвузовский сборник научных трудов, Издательство МГОУ Москва, 2016. – С.212-217.
8. Киктёва К.Д. Некоторые аспекты представления образа Дона Хуана в литературе испанского романтизма// Романские языки и культуры: от античности до современности. Материалы VIII международной конференции, 2016. – С.48-53.
9. Киктёва К.Д. Мартинес де Алисеа А.Х. Черты барокко в пьесе "Севильский оболститель, или Каменный гость" Тирсо де Молина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: литературоведение. Реферативный журнал, издательство ИНИОН РАН (М.), № 2. – С.120-122.

10. Киктёва К.Д. Жертвы и соблазнитель: женские образы в испанской романтической литературе о Доне Хуане //Материалы Международного молодежного научного форума "Ломоносов-2017". - МАКС Пресс Москва, 2017. [Электронный ресурс] URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2017/data/section_32_10615.htm

11. Киктёва К.Д. Дон Хуан в литературе испанского романтизма: насмешник и бунтарь//Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. Материалы VIII международной конференции, МАКС Пресс Москва, 2016. – С. 53-55