

УДК 884.3  
ББК Ш 401.462 + Ш5 (4Ис)4

**А.А. Багдасарова**

## **СЮЖЕТ О ДОН ЖУАНЕ В ИСПАНСКОЙ ДРАМЕ XVIII ВЕКА**

Статья посвящена исследованию трансформации сюжета о Дон Жуане в пьесе испанского драматурга XVIII в. Антонио де Саморы «Нет срока, который бы не наступил, ни долга, который бы не был уплачен, и Каменный гость». Отдельное внимание в работе уделяется выявлению связи произведения Саморы с более ранними испанскими и французскими версиями сюжета о Дон Жуане. Пьеса Саморы представляет собой важный этап эволюции легендарного сюжета в испанской драме, переход от барочной к романтической стадиям интерпретации образа Дон Жуана.

**Ключевые слова:** *Дон Жуан, Каменный гость, Антонио де Самора, испанская драма.*

**Багдасарова Анна Александровна** – аспирант, преподаватель кафедры теории и истории мировой литературы Южного Федерального университета  
Тел.: 8-905-439-72-88  
E-mail: ann2121@yandex.ru

Сюжет о Дон Жуане принадлежит к ряду тех вечных сюжетов, что бытуют в литературе на протяжении многих веков и всё время видоизменяются, переходя из одной культурно-исторической среды в другую. Зародившись в народных легендах и преданиях средневековой Испании, донжуановский сюжет, каким мы теперь его знаем, впервые появился в пьесе известного испанского драматурга барокко Тирсо де Молины «Севильский Насмешник, или Каменный гость» (1630). Образ Дон Жуана (Дона Хуана Тенорио, как звучит его имя в испанской традиции <sup>1)</sup> без преувеличения можно назвать самым национальным из всех, когда-либо созданных испанской культурой. Одним из ярких свидетельств этого является появившаяся во второй половине XVIII в. и существующая уже более двух столетий в Испании традиция устраивать праздничные театральные представления на сюжет о Доне Хуане Тенорио в День поминовения усопших (*el Día de Difuntos*, конец октября – начало ноября каждого года). Вплоть до середины XIX в. во всех театрах страны в этот день ставилась пьеса придворного испанского драматурга XVIII в. Антонио де Саморы «Нет срока, который бы не наступил, ни долга, который бы не был уплачен, и Каменный гость»<sup>2)</sup> (*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra*), которая лишь в конце XIX столетия была заменена на романтическую драму Хосе Соррильи «Дон Хуан Тенорио».

Несмотря на то что пьеса Саморы со временем была забыта

и сейчас её едва ли можно встретить на афишах испанских театров, она представляет собой весьма интересное явление испанской литературы XVIII в. и, безусловно, важный этап в истории развития сюжета о Дон Жуане. Испанская исследовательница Мария Доминисис отмечала, что, «хотя пьеса *«Нет срока, который бы не наступил»* мало известна в наше время, значение её гораздо выше, чем можно себе представить» [Domínicis, p. 30]. В этой связи удивляет отсутствие достаточно значимых исследований творчества Саморы в испанском литературоведении. В работах, посвящённых изучению эволюции сюжета о Дон Жуане в испанской литературе, драма Саморы обычно упоминается как важный этап национальной истории развития сюжета, однако практически не исследуется<sup>3</sup>.

Вопрос о литературных источниках данного произведения довольно подробно рассмотрен в работе Х. Касальдуэро [Casalduero]. Среди литературных источников комедии Саморы испанский исследователь называет пьесу Тирсо де Молины «Севильский Насмешник, или Каменный гость», мольеровского «Дон Жуана», а также произведения предшественников Мольера, Доримона и де-Вилье (обе пьесы вышли под названием «Каменный пир, или Преступный сын»), с которыми, вероятнее всего, был знаком Самора, превосходно знавший французскую литературу, которая в то время была весьма популярна в Испании в связи со сменой правящей династии. Одним из открытых вопросов в исследовании источников пьесы Саморы остаётся её связь с более ранней пьесой испанского драматурга конца XVII в. Алонсо де Кордобы и Мальдонадо «Мщение в могиле» («La venganza en el sepulcro»), развивающей вслед за Тирсо де Молиной сюжет о Доне Хуане Тенорио. Об истории написания этой пьесы, открытой исследователями в середине XX в., до сих пор ничего не известно. Считается, что пьеса Кордобы никогда не печаталась (по крайней мере, до нас не дошло ни одного издания), впервые она была опубликована Эмилио Котарело лишь в 1957 г. Какие бы то ни было ссылки на этот текст или упоминания о нём нигде не встречаются. Тем не менее некоторые сюжетные параллели между пьесами Саморы и Кордобы позволяют сделать вывод о том, что Самора не только знал текст своего предшественника (он мог видеть театральную постановку пьесы Кордобы), но и сознательно апеллировал к нему в своём произведении<sup>4</sup>. Таким образом, для создания своей пьесы Самора использует весь известный ему литературный материал, развивающий донжуановскую тему, и создаёт совершенно новое произведение, ставшее для испанской литературы важным этапом в переходе от барочной к романтической стадии интерпретации образа Дон Жуана.

Самора сохраняет все основные традиционные мотивы сюжета о Дон Жуане: **мотив соблазнения, насмешки, оскорбления покойника** (насмешка над немощью умершего и трепание статуи за бороду), а также **мотив двойного приглашения на ужин**. Однако в пьесе кардинально меняется финал: вместо традиционного наказания распутника и низвержения его в ад, Самора вводит **мотив раскаяния** дона Хуана и **спасения**

*его души.* Действие пьесы начинается в Севилье, куда дон Хуан Тенорио, молодой дворянин, уже успевший прославиться в Испании своим распутным поведением, возвращается из Неаполя после скандального соблазнения доньи Хулии Октавии, высокородной дамы и невесты дона Филиберто Гонзага. Об итальянском приключении, безусловно, отсылающем читателя к первой сцене комедии Тирсо де Молины, мы узнаём из разговора дона Хуана с его слугой Камачо<sup>5</sup>. Как и в упомянутой пьесе Кордобы, в комедии Саморы действие сконцентрировано вокруг отношений дона Хуана с доньей Анной. Об остальных любовных приключениях героя (о соблазнении Хулии и доньи Беатрис, влюблённой в главного героя) мы узнаём лишь из разговоров дона Хуана с Камачо. Эти эпизоды вынесены за рамки основного сюжета, что принципиально отличает произведение Саморы и от пьесы Тирсо, и от мольеровской версии. Думается, это можно объяснить тем, что к моменту выхода в свет пьесы Саморы имя Дона Хуана Тенорио было настолько известно испанской публике, что не нуждалось в дополнительных представлениях, так что сцены с соблазнениями очередных жертв лишь усложнили бы действие пьесы, не прибавляя ничего нового к характеру главного героя. Цель же Саморы – раскрыть противоречивость характера своего героя в его отношениях с одной дамой, с той единственной, что так и не досталась ему. Интересно, что именно в пьесе Саморы впервые вводится *мотив любовного списка Дон Жуана*, однако, в отличие от оперы Моцарта и ранее упомянутой драмы Хосе Соррильи, в которых этот самый список непосредственно зачитывается, у Саморы он пока лишь упоминается доном Хуаном как свидетельство того, что он по праву именуется Севильским Насмешником. Интересно, что сам герой называет его не списком соблазнённых или возлюбленных, но списком отвергнутых (*lista de despreciadas* от «despreciar» – презирать; отвергать), что прекрасно иллюстрирует его презрительное отношение к женщинам.

Главными соперниками дона Хуана в пьесе Саморы становятся дон Филиберто Гонзага, требующий у короля права сразиться со своим обидчиком за свою честь и честь Хулии Октавии, а также дон Луис, брат соблазнённой главным героем доньи Беатрис. Образ дона Луиса, безусловно, отражает влияние на Самору пьесы Мольера, где Дон Жуану противостоят братья доньи Эльвиры, двойником которой у Саморы как раз и является донья Беатрис, так же безнадежно влюблённая в своего соблазнителя, как и героиня Мольера. В том, что касается образа дона Филиберто, Х. Касальдуэро считал, что он объединяет в себе образы герцога Октавио и маркиза де ла Моты из пьесы Тирсо. Думается, это не совсем верно. Маркиз де ла Мота у Тирсо – это не просто соперник, но и двойник Дон Жуана. Абсолютным же антагонистом дона Хуана в пьесе Тирсо (из персонажей, представляющих молодое поколение) является именно герцог Октавио, жертва насмешки дона Хуана, представляющий тип благородного, честного дворянина. Именно в этой роли нравственного антипода дона Хуана и выступает в пьесе Саморы дон Филиберто Гонзага. Интересно, что Филиберто требует не наказания, а именно

открытого поединка со своим обидчиком «в соответствии с законами кастильского дворянства» [Замога, р. 277]. В своей речи Филиберто прибегает к устаревшему выражению «*retar a publico desafio*» – вызвать на открытый поединок, несмотря на то, что в XVIII в. в данных ситуациях чаще всего использовалось заимствованное из французского слово «*duelo*» – дуэль. Он также просит определить «поле» в окрестностях Севильи, где можно было бы этот поединок провести. Всё это отсылает нас к традиции средневековых рыцарских поединков и божьих судов. Дон Хуан, узнав о требованиях своего соперника, иронично замечает, что не понимает смысла «*всех этих старинных поединков*», тем самым подчёркивая, что эта традиция давно ушла в прошлое. Думается, Самора вводит **мотив поединка/божьего суда**, с тем чтобы ещё сильнее подчеркнуть антагонизм Филиберто и дона Хуана. Они оба представляют молодое поколение, однако Филиберто являет собой образец истинного благородства и чести, в то время как дон Хуан – распутный, развращённый богатством и привилегированным положением своей семьи молодой человек. В условиях распушенности придворной элиты и общего падения нравов в Испании XVIII в. на фоне культурного и социально-экономического кризиса тип дона Хуана, каким он представлен в пьесе Саморой, не был исключением. Это позволяет говорить о том, что Самора, так же, как Тирсо и Мольер, вводит в своё произведение социальную критику, направленную на развенчание нравов современного дворянства.

В своей интерпретации образа Дон Жуана Самора очевидно ближе к версии Мольера, нежели к барочной концепции этого образа, представленной в пьесе Тирсо. Перед нами типичный для культуры XVIII в. образ либертена. Дон Хуан сознательно противостоит общепринятым нормам морали и не скрывает своего презрения к обществу и всем окружающим его людям, включая короля. Именно поэтому в пьесе так подчёркивается его презрительное и потребительское отношение к женщинам, чего не было и не могло быть у Тирсо. Герой Саморы признаёт единственный закон – закон наслаждения и исполнения своих желаний любой ценой. Всё, что не связано с его желаниями и его личной честью, достойно лишь насмешки. Интересно, что в сцене приглашения статуи на ужин дон Хуан открыто насмехается над традиционными представлениями о загробной жизни. Однако при этом герой Саморы не атеист, как Дон Жуан Мольера, он скорее скептик.

Среди всех изменений, которые производит в сюжете о Дон Жуане Самора, наиболее революционным и принципиально важным для дальнейшей эволюции донжуановского сюжета в испанской литературе становится то, что Самора вводит в пьесу **мотив любви** дона Хуана к донье Анне. Самора радикально меняет образ Анны, делая её из пассивной жертвы Дон Жуана, какой она была в пьесе Тирсо, одним из антагонистов дона Хуана Тенорио. В своём противостоянии Насмешнику она проявляет решительный, волевой характер, ничем не уступая дону Хуану в храбрости и настойчивости. Она не просто дважды отказывает главному герою, с достоинством и смелостью отстаивая свою честь,

но ещё и преследует его, всеми силами добиваясь его наказания. Интересно, что Да Понте в своём либретто к опере Моцарта воспроизведёт именно такой образ Донны Анны, преследующей своего обидчика, открыто противостоящей ему. Как известно, именно в такой героине позже, в XIX в., Гофман увидит женщину, достойную любви Дон Жуана, ту единственную, которая могла бы спасти его.

Дон Хуан Саморы проходит путь от презрения к донье Анне как своей очередной потенциальной жертве до восхищения ею и любви. Самора демонстрирует психологический парадокс: любовь Дон Жуана рождается из восхищения силой ненависти и горя доньи Анны. В связи с этим автор пересмотрел и финал пьесы. Традиционно сюжет о Дон Жуане заканчивался заслуженной смертью героя от рук ожившей статуи Командора, которая воплощала собой божью кару распутнику. Этот финал был введён Тирсо, который отказался от распространённой в фольклорной испанской традиции (в народных легендах и романах об оскорблении покойника и приглашении его на ужин) изображения раскаяния грешника и его спасения перед лицом смерти. Самора, напротив, в этом случае апеллирует к испанской фольклорной традиции и к популярному для испанского театра барокко сюжету о раскаянии грешника<sup>6</sup>. Он позволяет своему Насмешнику в самый последний момент раскаяться и таким образом спасти свою душу от вечных мук. Любовь доня Хуана у Саморы пока ещё достаточно эгоистичное чувство, которое не способно полностью изменить его, как это случится в эпоху романтизма в драме Соррильи «Дон Хуан Тенорио», но это первый шаг к полной «реабилитации» героя у романтиков. Пьеса Саморы, несмотря на все недостатки, которые зачастую отмечают критики, – это важнейший шаг на пути эволюции Дон Жуана в европейской литературе, это принципиальная смена знака с «минуса» на «плюс», переход от осуждения и наказания героя к его спасению через любовь.

### Примечания

<sup>1</sup> В русском языке имя Дон Жуан закрепилось во французской огласовке, так как сюжет был заимствован из французской литературы.

<sup>2</sup> Антонио де Самора (?1660/1664 – 1728?) – придворный испанский драматург и поэт начала XVIII в. О жизни Саморы, равно как и о его творчестве, известно крайне мало. При короле Карле II он занимал довольно высокий пост придворного камергера, после падения Габсбургов выступил на стороне династии Бурбонов и был приближённым короля Филиппа V. Время написания пьесы «Нет срока, который бы не наступил, ни долга, который бы не был уплачен, или Каменный гость» неизвестно. Первое издание вышло уже после смерти автора, в 1744 г., и было подготовлено его современником и, видимо, другом Хоакином Санчесом. В этом первом издании пьеса называлась «Нет долга, который бы не был уплачен, и Каменный гость», позже название было откорректировано, и закрепился современный вариант заголовка.

<sup>3</sup> См., например: *Suárez, Carmen Becerra. Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*. Universidad de Vigo, 1997.; *Casaldueiro, Joaquin. Contribución al es-*

tudio del tema de Don Juan en el teatro español. М., 1975. P. 120 – 132; *Dominicis, Maria C.* Don Juan en el teatro español del siglo XX. Miami, 1978. P. 29 – 31; *Gutiérrez Mora, José A.* Antonio de Zamora y su Don Juan // Et Caetera. México, 1950. № 2.

<sup>4</sup> В противном случае эти сюжетные пересечения либо нужно признать совпадением, что вряд ли возможно, либо необходимо предположить некий общий источник этих двух пьес, написанных в совершенно разное время, что также кажется маловероятным.

<sup>5</sup> Как и в пьесе Тирсо, имя слуги дона Хуана у Саморы говорящее: Camacho – это производное от «самачуело» (птица щегол).

<sup>6</sup> Думается, определённую роль в изменении традиционного финала легенды о Дон Жуане в пьесе Саморы сыграла и весьма популярная в Испании XVIII в. легенда о доне Мигеле де Маньяре, более известная остальной Европе как легенда о Дон Жуане де Маранья, которая легла в основу новеллы Проспера Мериме «Души Чистилища». История раскаявшегося в конце жизни распутного дворянина Мигеля де Маньяры в XVIII-ом в. приобрела очертания народной легенды, поэтому вполне можно предположить, что финал пьесы Саморы представляет собой попытку сращения двух легенд – о Доне Хуане Тенорио и Доне Мигеле де Маньяра.

### Литература

*Casalduero J.* Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español. Madrid, 1975. P. 120 – 132.

*Dominicis M.C.* Don Juan en el teatro español del siglo XX. Miami, 1978. P. 29 – 31.

*Zamora A., de.* No hay deuda que no se pague, y Convidado de piedra // *Antonio de Zamora.* Comedias de Don Antonio de Zamora. Т. II. Madrid, 1744. P. 267 – 322.