

Вера Семенова-Марищак

**«МИФОЛОГИЧНОСТЬ» СЮЖЕТНЫХ ВОПЛОЩЕНИЙ
ТЕМЫ ДОН ЖУАНА В КЛАССИЧЕСКИХ ОБРАЗЦАХ
(ТИРСО ДЕ МОЛИНА – МОЛЬЕР – МОЦАРТ)**

Розглядається сюжет про Дон Жуана з точки зору його міфологічності. Це уможливорює множинність втілень сюжета про Дон Жуана, його драматургію, його окремі семантичні одиниці.

Ключові слова: *міфологічна семантика, двійник, несвідоме.*

Рассматривается сюжет о Дон Жуане с точки зрения его мифологичности. Это дает возможность объяснить множественность воплощений сюжета о Дон Жуане, его драматургию и его отдельные семантические единицы.

Ключевые слова: *мифологическая семантика, двойник, бессознательное. The story of Don Giovanni on mythological point of view is considered. It gives some possibilities to explain the plurality of interpretations of Don Giovanni' story, its dramatic construction and semantic elements.*

Keywords: *mythological semantics, double, unconsciousness.*

Феномен донжуанианы в нашем случае подразумевает произведения художественного творчества, которые используют в сюжетной канве персонажа с именем Дон Жуан или его разноязычные эквиваленты. При даже самом поверхностном анализе ясно очерчиваются два основных периода донжуанианы – классический и романтический. В первом из них стержневым является легендарный сюжет, второй же использует в качестве связующего звена имя, хотя связь с легендой если и не поддерживается, то, во всяком случае, предполагается. Таким образом, объектом наших исследований, в первую очередь, должен стать сюжет. Причем это должны быть те его свойства, которые делают эту тему «вечной» в искусстве. Объяснить такие свойства поможет феномен еще более многогранный, множественный и противоречивый, который является неотъемлемой частью не только искусства, но и всего существования человечества – миф.

С одной стороны, это усложняет поставленную задачу, но, на наш взгляд, именно миф дает ключ к объяснению непрекращаемого интереса к легендарному сюжету о Дон Жуане и множественности его воплощений. Феномен донжуанианы и стал возможным благодаря своей мифологичности. Речь идет не о формальной стороне мифа, не о тех формах, которые дошли до наших дней в языке, этике, науке, искусстве, а о тех свойствах, которые проявлялись во времена его господства – родового и родовой период истории человечества. За помощью мы обращаемся к труду О. Фрейденберг «Миф и литература древности» [4]

(благодаря которому данное исследование стало возможным). Это миф как вечные знания, истины, выход к силам, управляющим жизнью, законы, интерпретированные с привлечением скрытой бессознательной части человеческой психики, это особо созданное пространство нерасчлененности себя и окружающего мира, «реалистичность» в нем происходящего, и, конечно, особое качество смысла.

Наша эпоха использует в сфере искусства образы, складывающиеся, прежде всего, из качеств, свойств. Образ мифологический – образ внекачественный, внекаузальный, это образ – носитель функции, действия.

Как известно, сюжет о Дон Жуане легендарен. И применение при анализе легенд архаичной мифологической семантики настолько же правомочно, как и применение ее к самому мифу. Легенда как более поздний продукт человеческого творчества более осознан, в отличие от мифа, где задействованы произвольные, бессознательные формы мышления [4, с. 119]. Сама же семантика легенды может представлять порой и самые древние пласты человеческой истории, таким образом, изначальные смысловые значения мифа и легенды можно считать тождественными.

Сюжет о Дон Жуане состоит из двух частей, основанных, соответственно, на двух различных легендах. Первая связана с конкретным лицом – придворным короля Филиппа IV доном Хуаном Тенорио. Герой легенды был распутным обольстителем, который только тем и занимался, что удовлетворял свои эротические желания. Другая гласит о юноше, пренебрежительно отнесшегося к черепу своего предка и наказанного за святотатство над покойником. К сожалению, у нас нет достаточных материалов и сведений, чтобы проанализировать непосредственно источники или первые фольклорные образцы донжуанианы, без сомнений, такой анализ открыл бы намного больше «мифологических» свидетельств. Отметим только изначальную символизацию имени Дон Жуан, за которым закрепляется функция обольстителя и мотив наказания.

В статье речь пойдет о классической группе разработок темы, которые являются наиболее известными первыми профессиональными художественными произведениями¹ – Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость», Ж. Б. Мольер «Дон Жуан, или Каменный пир»², В. А. Моцарт – Да Понте «Дон Жуан». Классическими их можно рассматривать и с точки зрения классицистских стилистических тенденций, и как образцовые для последующих разработок сюжета. В данном случае нам важно второе. Не может не удивить тот факт, что дальнейшие литературные варианты сюжета вновь и вновь возвращались к музыкально-сценическому варианту сюжета В. Моцарта. Поэтому ему уделяется более пристальное внимание.

Первое классическое художественное произведение донжунианы – драма Тирсо де Молины. Персонаж бесчестит женщин под чужими именами, не боится ни суда, ни церкви, и его наказывает статуя. В последний момент перед гибелью дон Хуан раскаивается и молит позвать священника. Одно из утверждений героя пьесы – «Ведь любить – значит быть». Сфера реализации – любить женщин – созвучна с актом существования – быть, иными словами осуществленность созвучна и *отождествляется* с существованием. Отметим только, что это лишь постулат его мировоззрения, собственное объяснение своих поступков, ведь при столкновении с реалиями событий в пьесе он отказывается от них и раскаивается. Здесь первенство бесспорно за нравственными нормами.

В пьесе Мольера первые два действия посвящены раскрытию страсти героя к женщинам, собственно, это не страсть дон Жуана, а уже донжуанская страсть, это качество – основополагающее свойство его натуры. Начало комедии – это последствия уже совершенной измены Дон Жуана, который после заключения брака с доньей Эльвирой сбегает от нее. Дон Жуана разыскивают Гусман и сама Эльвира. Осведомленность о розыске отнюдь не смущает героя заниматься его следующим «женским» увлечением. Во втором действии неудавшаяся попытка осуществить этот план – они попадают в крушение, – заканчивается встречей с двумя крестьянками, на которых он почти одновременно обещает жениться.

Как видим, дон Жуан одну за другой соблазняет всех встретившихся ему на пути женщин – таким образом, постоянно совершая действия, которые фактически повторяют друг друга.

Как было отмечено, уже в фольклорных образцах происходит символизация образа-имени Дон Жуан. Мольер экспонирует персонажа по аналогии с мифом-ритуалом – доповествовательной практической формой бытия самых первых мифов. В центре ритуала – слово-имя, суть же мифа – в раскрытии некой семантической тайны слова-имени через различные действия [4, с. 177–178]. Конечно, для экспозиции Дон Жуана Мольера такая параллель еще достаточно условна, и первые два действия – это, прежде всего, способ *экспозиции*, но это именно тот способ, который позволит Да-Понте-Моцарту фактически отказаться от традиционной экспозиции и представить героя через повторяющиеся некаузальные действия, предоставляя каждому создавать свой миф имени Дон Жуан.

Но Мольер (как и Тирсо де Молина) объясняет поступки героя с точки зрения идей своего времени. Страсть к женщинам – одно из свойств (хотя и основных) его натуры, но есть в герое и другие качества – лицемерное поведение как способ защиты, диктуемый временем, риск жизнью ради незнакомца, качества, раскрывающие его как сына. Мольер

осмысливает их, добросовестно исполняя одну из основных функций литературы. Сюжет становится частью достижений профессионального литературного наследия. Приобретая понятийность, он отдалается от фольклорных образцов, но приобретает новое пространство для дальнейшего своего функционирования в качестве вечной темы профессионального художественного творчества.

Дальнейшее развитие сюжета – опера Моцарта – обогащается собственно музыкальными возможностями – ее стихийностью, внепонятийностью. Сюжет, войдя в профессиональное искусство, опять возвращается к легендарно-мифологическим смыслам. Авторы отказываются от какого-либо объяснения действий персонажа – то, что совершает Дон Жуан, как бы оно ни противоречило этическим нормам, никак не объясняется ни самим персонажем, ни остальными действующими лицами – последние успевают только реагировать на его действия. Даже эпизод гибели – это последствия действий самого героя и реакция высших сил. Таким образом, отбрасывается причинность его поступков, они преподносятся как данность, объективно. С другой стороны, то, что Мольер предложил в качестве экспозиционной характеристики персонажа, Да-Понте-Моцарт превращают в стержень драматургии: действия персонажа (притом, что они лишены какого-либо развития) приводят в действие саму оперу. Если мы говорим о драматургических этапах оперы, то они всецело происходят «от рук» персонажей-мстителей, и так как они лишь реагируют на действия Дон Жуана, драматургия оперы полностью *подчинена* его статичным поступкам. Возникает вопрос, как возможно, чтобы беспричинные, совершенно банальные и постоянно повторяющиеся действия могли стать *причиной* драматургического развития? Какие силы воплощает главный персонаж, чтобы они были настолько мощными и даже судьбоносными для всех остальных лиц? Для ответа на поставленный вопрос обратимся к сюжетным особенностям мифа.

О. Фрейденберг, указывающая на основополагающую роль ритма в первобытных мифах, подчеркивает следующие его особенности. Все действия мифа как и «действия первобытного человека антикаузальны (беспричинны). Но они системны и метафорически различны. Он совершает сумму действий, объединяемых одинаковым смысловым содержанием. Так как в этих связках действий нет причинно-следственной конструкции, создаются многочисленные действительные воспроизведения, семантически и морфологически повторяющие друг друга, сливающиеся между собой, переходящие друг в друга» [4, с. 75].

Таким образом, по аналогии с мифом, мы имеем ритм смыслово повторяющихся поступков Дон Жуана. При этом причинные конструкции также присутствуют. Ария «со списком» и ария «с шампанским» дают нам приближенную к традиционной характеристику героя. Но как? В первой из них через второе лицо предоставляется список, то есть результат его *действий*. Человечество всегда влечет к совершенству. А совершенство обобщения еще более заманчиво. Предоставить количество, которое говорит о качестве – так по-философски «очеловечить» Дон Жуана – это, несомненно, лучшая каузальная модель, на которую только способен Лепорелло... В «Арии с шампанским» героем провозглашается неистовая страсть к женщинам, стремление к полноте жизни – собственно причина, мотив его поступков. Он полностью своими действиями олицетворяет эти ценности. То есть предмет отождествляется с действием. А это чисто мифологический способ соединения. У Дон Жуана причинные конструкции не входят в противоречие с внекаузальными, мифологическими, и последние явно доминируют.

О чем же говорят эти постоянно повторяющиеся «действия» Дон Жуана, и не есть ли они знаками собственно мужской реализации? Если мы принимаем мифологическую сущность главного персонажа, то конфликт оперы – это столкновение совершенно разных плоскостей, мировоззренческих систем – мифологической и постмифологической, современной. Подобная встреча двух миров – явление, нередко встречающееся в самих мифах. В качестве примера приведем миф об Эдипе, проанализированный С. Аверинцевым в статье «К истолкованию символики мифа об Эдипе» [1]. По его мнению, мотив инцеста с матерью в мифе семантически соответствует идее овладения узурпированной властью. «Вина Эдипа – брак с матерью имеет в знаковом языке античной «онирокритики» (снотолкования) <...> четко фиксированный смысл <...> ведь мать означает отечество <...> Тиран в своем отношении к родине-матери переходит от сына-повелителя к супругу, он овладевает и «обладает» родной землей» [1, с. 93]. Таким образом, мы констатируем обычное для мифологического сознания применение метафоры для обозначения определенного смысла, который потом же себя и выявляет непосредственно в сюжете – Эдип на самом деле становится всевластным владыкой Фив. Но что происходит в дальнейшем? Мифологическая символика, выраженная через метафору инцеста, сталкивается с мифологическим сознанием Эдипа – сам он понимает ее буквально, с точки зрения постмифологического мышления, как преступание общечеловеческих табу. И это непонимание и отождествление двух несовместимых систем отсчета – мифологической и современной –

становится причиной конфликта и одновременно причиной дальнейших сюжетных метаморфоз в мифе.

Итак, символика мифа явно несовместима с человеческой этикой, причем указанная несовместимость в самих мифах наблюдается не только в позднеродовой период вымирания мифологического сознания, но и в мифах смены двух архаических эпох – дородовой и родовой. На это указывает О. Фрейденберг: «Чем шире становится поле видения раннего общества, тем сознание его больше теряет былой характер мифотворчества, тем сильнее вторгаются в это сознание элементы реализма и вступают в противоречие с привычными, давно выработанными мифическими образами. От этой встречи двух мировоззренческих систем, от бессознательной их борьбы получается своеобразная амальгама мифического образа с реалистическим наблюдением...» [4, с. 83].

Возвращаясь к опере, проблема соотношения Дон Жуан – персонажи-мстители не есть проблемой разных этических позиций, так как Дон Жуан в рамках предлагаемой трактовки оказывается внеэтичным: мы можем вслед за Фрейденберг говорить, что это проблема различных уровней человеческого сознания – мифологического и реалистического. Но тогда логично определить персонажа доэтичным. Если же соединить наши наблюдения с достижениями психологии и привлечь работы К. Г. Юнга, то можно сопоставить эти уровни с двумя равноправными физиологическими системами психики человека – сознательной и бессознательной, системах, которые выполняют разные функции, противостоят, дополняют и уравнивают друг друга. Цель сознательной части – создавать условия для выживания человека (причем не только человека в целом, но и самой сознательной части, если он с ней отождествляется), так же как и цель этики – создавать правила для выживания рода. Подсознательная часть автономна, более цельна, связана общими смысловыми системами и способна функционировать единым «коллективным» целым. При этом функция мифа во все времена – это соединение этих систем, устранение противоречий, сведение воедино, уравнивание, при использовании, естественно, тех конструкций мышления, которые изначально были для этого предназначены, и, которые на данном этапе исторического развития используются автоматически, бессознательно.

Именно это соединение имел в виду А. Ф. Лосев, когда говорил об одной из четырех категорий, раскрывающих миф, – категории личности. «В личности обязательно два различных плана, и эти два плана обязательно отождествляются в одном неделимом лике» [2, с. 75].

Лосев, развивая далее понятие личности, затрагивает тело и половые признаки с точки зрения их мифологической соотнесенности. Эти наблюдения как нельзя лучше подходят для нашего ракурса характеристики Дон Жуана. «Тело есть и остается единственной формой актуального проявления духа в окружающих нас условиях» [2, с. 76]. Примером личностного значения тела и его отдельных органов может служить «половая мифология» В. Розанова. Пол действительно является основным и глубинным свойством человека. «Есть какое-то тайное, невыразимое <...> не только соотношение, но и *тождество* между типичными качествами у обоих полов и их половых лиц (органов) с их душою в идеале, завершении. И слова о слиянии душ <...> в половом сопряжении верны до потрясающей глубины <...> Мужская душа в идеале – твердая, прямая, крепкая, наступающая вперед, одолевающая, но между тем ведь это все – почти словесная фотография [его органа]!..» (цит. по: [2, с. 77]).

Дон Жуан в качестве способа личностной реализации выбирает собственно мужской способ освоения мира – самый примитивный, но в то же время самый естественный.

Ранее мы указывали, что действия-реагирования персонажей-мстителей – развивающее звено традиционной драматургии, без них опера оказалась бы лишеной драматургии спектакля: завязка – защита Командором чести дочери и убийство Командора, вторая завязка – ответ Командора-статуи на насмешку Дон Жуана на кладбище; развитие – выяснение Донной Анной, кто убил отца и преследование Дон Жуана все увеличивающимся лагерем негодующих мстителей, последняя попытка Эльвиры, предчувствующей опасность, спасти Дон Жуана; развязка и кульминация – появление Каменного гостя и низвержение Дон Жуана в ад. Встреча любого действующего лица и Дон Жуана порождает конфликт, который есть конфликтом мифологической бессознательной и современной рациональной систем мышления.

Подтверждением мифологической доминанты в опере является семантика Командора и его отношений с Дон Жуаном. Попробуем ответить на вопрос, как в рамках средневековья, пронизанного христианскими ценностями, объяснить символику Командора-статуи? Кто он – посланник небес или пришелец из ада? Почему именно Командор низвергает Дон Жуана в ад, и, если, предположим, что он исполняет волю Бога, то почему это каменная статуя, а не бесплотный призрак или ангел? Названия большинства произведений донжунианы включают в себя его «каменность» – «Каменный гость» или «Каменный пир», что, на наш взгляд, свидетельствует об осознанном или неосознанном признании его мифологической основы. Обратимся снова в исторические времена

господства мифа, когда небо и преисподняя еще не разделены, когда «камень, дерево, металл в необработанном или обработанном виде означают космос-тотем» [4, с. 73].

Командор-статуя очень напоминает фантастические существа родовой эпохи. «Родовое общество представляет чудовищ-великанов, причудливых животных; эти фантастические существа уже не обходятся без наружности человека. Любопытно, что помимо данной смеси они еще обладают природой металла, дерева, *камня* и непременно имеют природу космосов – света, *огня*, воды, земли. Таковы все мифологические лица, покрытые человеческой наружностью <...>, но совершенно антиреальные, фантастические <...> Трудно сказать, кто они по наружности, боги или люди, одушевленные или неодушевленные предметы. Они – все вместе, но в отдельности ни то, ни се» [4, с. 84]. Такое сравнение еще отдаленно напоминает образ Командора-статуи. Но в этом же труде находим и более точные сведения. В родовой период продолжали функционировать три вида мифов – вещные, словесные и действенные. Вещное выражение обители мертвецов – это статуи умерших – «вещи-герои» (герой в первобытности тождественен мертвецу) [4, с. 100].

Кроме того, родовая эпоха отличается и тем, что двуединая полярность родовых мифологических образов распадается на свои противоположности, которые, однако, еще не представлены как самостоятельные существа: каждый бог, каждый смертный наделен своим двойником. «Один из двух – двойник персонажа – всегда инкарнирует преисподнюю; один из двух двойников олицетворяет в родовую эпоху смерть-производительницу, которая осмысливается метафорами животворящего смеха» [4, с. 87]. Случайно ли в опере статуя Командора в сцене на кладбище *оживает* именно после *смеха* Дон Жуана? Ведь архаическая семантика смеха совершенно иная, докомическая, отличающаяся от современного понимания. Смех, как и слезы, – метафора *смерти-возрождения*.

Кроме того, сюжет оперы Моцарта снова указывает нам на смерть, на смену жизни и смерти через пир – Командор заявляется к Дон Жуану во время вечерней трапезы (обратим внимание – вечерней – не завтрака, не обеда, а именно ужина, тем самым еще раз аллегорически напоминая о завершении дня – и – завершении жизни). Еда – это одна из самых древних метафор, дошедшая к нам из героических мифов. Первые мифы, повествуя о съедании отцов сыновьями, указывали на смену миров, тотемов, космосов. В античной комедии еда на сцене продолжала эту семантику – съедание символизировало смену жизни смертью и наоборот (см.: [4, с. 74]). Переход жизни в смерть, на чем основывалась как древнегреческая комедия, так и

трагедия, часто сюжетно дублировался полярностью, борьбой отцов и сыновей. Многие исследователи, привлекая биографические данные Моцарта, считают, что прообразом Командора в опере был его отец, Леопольд Моцарт. О влиянии смерти отца на оперу говорит, в частности, А. Улыбышев. И здесь еще одна грань параллели с мифом.

Миф предполагает особое пространство, которое конкретно и реально. Лосев, предлагая для описания мифа термин отрешенности, говорит, что миф «вырывает вещи из их обычного течения, когда они то несоединимы, то непонятны, то не изучены в смысле их возможного дальнейшего существования, и погружает их, не лишая реальности и вещественности, в новую сферу, где выявляется вдруг их интимная связь, делается понятной место каждой из них и становится ясной их дальнейшая судьба» [2, с. 71].

Такая конкретность и реальность осуществляется через близость того, что несет Дон Жуан и жизни самих авторов – как Да Понте, так и Моцарта – они оба имели свой список соблазненных женщин. Противостояние Леопольда Моцарта выбору сына как свободного художника и способу жизни, который он за собой повлек, тоже в определенном смысле уничтожало Вольфганга. Конкретика и реальность линии Командор-Дон Жуан через отождествление Леопольд-Вольфганг еще раз говорит о мифологических свойствах, где конфликт стремления к наслаждению жизнью и рациональным контролем над ней уравнивается и приходит к единству через закономерность смены жизни и смерти, отцов и сыновей, нового и старого миров – через один из первых дошедших до нас мифологических сюжетов.

Итак, мифологическая семантика сюжетной линии – Дон Жуан – Командор в опере Моцарта – это *сражение* между Дон Жуаном и Командором, *смерть* Командора, *смех* над *Командором-статуей*, *пир* Дон Жуана, приход *Командора-статуи* и *смерть* Дон Жуана. В истории донжуанианы в целом свидетельством провозглашения мифологической семантики является частое обращение к названию «Каменный пир» (и его вариантов).

Та или иная эпоха, тот или иной стиль в искусстве можно рассматривать с точки зрения вычленения отдельных мифологических качеств и выведения их на уровень аксиом. В связи с этим затронем еще одно свойство мифа, которое чаще фигурирует в обыденном современном его понимании – его неправдоподобность³. То, что соединяет и отождествляет миф, настолько вплетено в структуру личных переживаний, что степень истинности суждения уже абсолютно несущественна [4, с. 13–14]. Таким образом, важна не правдоподобность, а конкретное переживание, которое присоединяет к истинному. Это качество мифа претворяет эпоха барокко,

которая уделяет внимание методам целенаправленного возбуждения страстей. Чувства и страсти возвышают человека над мирским, таким образом подчеркивается их важность. Но переживания чувств, возведенные в культ в эпоху барокко, не только отделяют человека от обыденности, но и отделяют чувства от самого человека, делая их чистыми эстетическими категориями. В связи с этим балет К. В. Глюка, написанный на сюжет Ж. Б. Мольера в полном соответствии с эстетикой барокко, «мифологичен» только там, где само барокко поддерживает связь с мифом – противопоставление верха и низа, духовного и земного и разрешение этого противостояния через переживание чувств, связанных с исходом борьбы, смертью, гибелью. В балете есть две музыкальные темы, передающие ужас и отчаяние Дон Жуана, находящегося в аду, ужас катастрофы его человеческой жизни. Одна из них (№ 30) содержит два элемента – трели у виолончели с секундовыми нисходящими интонациями у скрипок и интонационно-гармоническое сопоставление *d-a* у валторн с гармонизацией *t-D*. Тема повторяется и в последнем номере балета – здесь это только интонационно-мелодическое сопоставление, указывающее на само присутствие персонажа. В опере В. Моцарта именно на этом сопоставлении, при сохранении высоты и гармонизации построена открывающая оперу тема увертюры. В опере она появляется вместе с Командором в эпизоде смерти Дон Жуана. Такая интонационная близость Командора и Дон Жуана соотносится с одним из мифологических свойств, которое А. Лосев называет «универсальным оборотничеством мифа», где последний имеет в виду абсолютную подвижность, абсолютную взаимопревращаемость мира.

Примечания

¹ Примечательно, что самые известные и самые яркие образцы донжуанианы – Мольер, Моцарт, Пушкин, Байрон – как раз и наиболее мифологичны.

² В русских переводах – «Дон Жуан, или Каменный гость» (ред.).

³ Эта грань мифа создает многообещающие перспективы соединения с психологией.

1. Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. – М.: Наука, 1972. – С. 90–102.
2. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Мысль, 1991. – 525 с.
3. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта в 3 томах. – М.: Изд-во П. Юнгера, 1890–1892. – 674 с.
4. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. – 605 с.
5. Юнг К. Г. Психология бессознательного. – М.: Канон, 1994. – 320 с.