

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра слов'янської філології та світової літератури імені
проф. О. Мішукова

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА У КЛАСИЧНІЙ ТА
РЕАЛІСТИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 271-М групи
Спеціальності: 035.055 Філологія
(романські мови та літератури (переклад
включно), перша – французька)
Освітньо-професійної програми:
«Філологія (романські мови та
літератури (переклад включно), перша –
французька)»
Перелига Ірина Олександрівна

Керівниця: к.філол. н. викл. Онопрієнко А.Д.
Рецензентка: к. пед. н. доц. Голотюк О.В.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Історіографія вивчення сюжету про Дон Жуана: вічний образ та його інтерпретація.....	7
1.1. Термін «вічний образ» в літературознавчій науці: версії та інтерпретації.....	7
1.2. Генеза та еволюція образу Дон Жуана в історико-літературному контексті.....	13
РОЗДІЛ 2. Компаративний аспект реалізації образу Дон Жуана в творах Ж.-Б. Мольєра, П.Меріме, О. де Бальзака та О. Дюма.....	24
2.1. Концепція образу «героя-руйнівника» в творах О. де Бальзака «Еліксир довголіття» та Ж.-Б. Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість».....	24
2.2. Реалізація мотиву покаяння в творах П. Меріме «Душі чистилища» та О. Дюма «Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела».....	33
РОЗДІЛ 3. Стилiстичний аналіз образу Дон Жуана в прозових творах та драматургії.....	42
3.1. Типологічні особливості створення гармонійного образу Дон Жуана в новелістиці.....	42
3.2. Стилiстичні засоби втілення образу «розпусника» у драматичних текстах.....	49
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60
ДОДАТКИ.....	66
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності.....	66

ВСТУП

Актуальність дослідження. Виняткова інтенсивність художнього використання, яскравий трансісторизм та інтернаціональність образу відомого спокусника Дон Жуана визначають важливість вивчення закономірностей зміни його основних функціональних характеристик в історичному розвитку суспільства. Аналіз основних шляхів та результатів століть еволюції, естетична сутність аксіологічна спрямованість, естетичні смаки людства, що мали місце в цей час.

Вивчення історичних модифікацій образу відомого спокусника не є найновішою темою в літературознавстві. За понад сто років інтенсивного вивчення Дон Жуана накопичено величезний обсяг роботи. Серед них фундаментальні дослідження «наскрізного» характеру (В. Багно, А.Волкова, І.Нусінова, А.Нямцу), автори яких мали на меті висвітлити весь (на момент створення творів) процес літературного донжуанського розвитку, відтворити «історію» цього героя відродження, ретельно «занотуючи» факти його художньої «біографії».

Однак навіть найгрунтовніші з них часто фіксували лише оригінальний внесок окремого письменника у розробку популярної теми «шукача любовних задоволень», тоді як узагальнений аналіз трансформаційних процесів у галузі літературної донжуаніани залишався практично непоміченим для дослідників.

Суттєвим недоліком більшості цих досліджень слід також вважати непослідовність термінологічного забезпечення наукового апарату та застарілість теоретико-методологічних підходів до розуміння явищ повторення художніх матеріалів про Дон Жуана. У літературознавстві спостерігається тенденція до переосмислення художніх особливостей літературно-естетичних явищ. Із огляду на це виникає проблема з боку цілісного компаративного аналізу цього «вічного» образу в контексті французької літератури у класичній та реалістичній інтерпретації. Ця

проблема ніколи не була предметом цілісного дослідження і сьогодні є «білою плямою» у відповідній галузі літературознавства, що і зумовлює **актуальність обраної теми.**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами:

Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри слов'янської філології та світової літератури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету в рамках комплексної наукової теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (№ державної реєстрації 0117U006886).

Мета роботи полягає в аналізі образу Дон Жуана у класичній та реалістичній інтерпретації у творах Ж.-Б. Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість», П. Меріме «Душі чистилища», О. де Бальзака «Еліксир довголіття» та О. Дюма «Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела».

Метою роботи зумовлюються її **завдання:**

- розглянути основні тлумачення поняття вічного образу в літературознавчій науці та науково-теоретичні аспекти вивчення образу Дон Жуана як вічного образу;
- виявити витoki сюжету та формування образу Дон Жуана в історико-літературному контексті;
- проаналізувати в компаративному аспекті специфіку художнього трактування образу Дон Жуана в творах Ж.-Б. Мольєра, П. Меріме, О. де Бальзака та О. Дюма;
- дослідити та порівняти особливості втілення концепції руйнівного егоїзму героя творів О. де Бальзака «Еліксир довголіття» та Ж.-Б. Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість»;
- з'ясувати спільне та відмінне в реалізації мотиву покаяння в творах П. Меріме «Душі чистилища» та О. Дюма «Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела»;

- здійснити стилістичний аналіз образу Дон Жуана в прозових творах та драматургії.

Об'єктом дослідження є комедія «Дон Жуан, або Камінний гість» Ж.-Б. Мольєра, новела «Душі чистилища» П. Меріме, новела «Еліксир довголіття» О. де Бальзака та містерія «Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела» О. Дюма.

Предметом дослідження є особливості художнього втілення образу Дон Жуана в творах Ж.-Б. Мольєра, П. Меріме, О. де Бальзака та О. Дюма.

У роботі використані такі методи: теоретико-методологічний аналіз проблеми, систематизація наукових літературних джерел, порівняння та узагальнення даних; емпіричні – спостереження та порівняння; інтерпретаційні – аналіз та узагальнення; елементи компаративного аналізу літературних творів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що проведено більш детальний та цілісний компаративний аналіз образу Дон Жуана в творах Ж.-Б. Мольєра, П. Меріме, О. де Бальзака та О. Дюма в українському літературознавчому просторі, виокремлено типологічні збіги та відмінності на стилістичному рівні реалізації образу у новелістиці та драматургії.

Практичне значення роботи полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані студентами філологічних факультетів при вивченні курсу «Історія зарубіжної літератури», «Література Франції», спецкурсів та спецсемініарів «Вічні образи в світовій літературі», «Образ Дон Жуана в західноєвропейській літературі», «Образ Дон Жуана у французькій літературі» тощо.

Структура роботи: складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел.

Апробація результатів дослідження: Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні кафедри слов'янської філології та

світової літератури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету (листопад, 2020). За темою роботи опубліковано статтю у науковому збірнику «Магістерські студії» (м. Херсон, 2020). Деякі положення кваліфікаційної роботи надруковані у збірці матеріалів «Perspectives et mise en oeuvre de l'innovation dans le domaine scientifique» (м. Женева, 20 вересня 2019 р.).

Публікації: Результати дослідження викладено в 2 публікаціях, 1 з яких – у закордонному виданні (співавторство).

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ ВИВЧЕННЯ СЮЖЕТУ ПРО ДОН ЖУАНА: ВІЧНИЙ ОБРАЗ ТА ЙОГО ІНТЕПРЕТАЦІЯ

1.1. Термін «вічний образ» в літературознавчій науці: версії та інтерпретації

Порівняльне літературознавство все чіткіше відділяється в окрему наукову дисципліну, яка залишаючись органічною частиною літературознавчої науки, має свої завдання, свої теоретичні постулати, відповідні методи дослідження. Однією з найважливіших проблем порівняльного літературознавства є всебічне дослідження традиційних образів. Традиційні образи в їх багатовіковому та багатонаціональному функціонуванні є явищем модельним для теорії та історії світової літератури [10, с. 24].

Образ та сюжет – різнорівневі, але взаємопов’язані і структурні компоненти літературного (оповідного або драматичного) твору. Теорія образів визнає закон системної єдності художнього твору, а як частину такої єдності – взаємопов’язаність і взаємозумовленість фабульно-сюжетних та образних складників для кристалізації типологічно важливої модельної ситуації, що визначена міфом або породжена безпосередньо життям у його історичному аспекті, в стійку художню структуру. Стимулом для кристалізації є персонаж (персонажі), спроможний виконати функцію утворення структури і стати традиційним образом.

Розглядаючи особливості образу Дон Жуана у французькій літературі, слід зупинитися на деяких суперечливих теоретичних питаннях, які розглядаються в дослідженні. Перш за все, це стосується визначення поняття вічного сюжету та образу, яке є центральним у дослідженні. Певна традиція вивчення цього питання вже склалася у

вітчизняному літературознавстві. Однією з останніх робіт на цю тему є дослідження А. Нямцу.

Важливість індивідуального авторського розвитку традиційного матеріалу в порівняльному аналізі творів наголошував А. Нямцу у своєму дослідженні «Легенда про Дон Жуана у світовій літературі» (1998), де він, зокрема, підкреслює, що в процесі поширення легендарні структури географії інтенсивно перероблялись з урахуванням вимог та традицій культури, яка їх запозичує, їх основна національна прихильність була розмита і стала або умовною (традиційною), або переорієнтована на певний онтологічний та духовний континуум середовища реципієнта. У всіх випадках «ренаціоналізація» матеріалу є передумовою наявності подібних формально та змістовно значущих проблем, ситуацій, характеристик, близькості емоційних та психологічних орієнтирів тощо.

Ця робота, як і інші дослідження про функціонування «вічних» сюжетів і образів важлива в теоретичному плані. Щодо розкриття проблеми створення «можливого» світу донжуанізму в індивідуальних авторських інтерпретаціях – великий масив текстів (проаналізовано майже всі відомі літературні донжуанії з XVII по XX ст.), що не дає можливості наблизитись до конкретних особливостей індивідуально-авторських інтерпретацій «вічного» сюжету про «севільського бешкетника» в певних літературних версіях [12].

Вічні образи – літературні образи, які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів і змальовують у них історичну епоху, містять невичерпні можливості філософського осмислення життя. Вони виникли на конкретно-історичній основі та сконцентровані у вічних пошуках людиною своєї першосутності [4, с.138].

Перша, найдавніша група вічних образів зустрічається в міфології та фольклорі (Прометей – боєць-герой, який свідомо пожертвував собою задля народу; Каїн та Авель – братовбивця і невинна жертва; Фауст –

вчений, який жертвує божевільною спрагою для знань інші аспекти життя). Однак ці образи справді стають вічними лише завдяки літературному втіленню («Прометей, прикутий» Есхіл, «Фауст» Гете).

Друга група впливає безпосередньо з текстів автора: Гамлет (постійні сумніви, коливання людини між думкою і вчинком, життя і смерть – «бути чи не бути»), Дон Кіхот (марне, шалене служіння ідеалам добра і справедливості – «лицар сумного образу»), Дон Жуан (нескінченні пошуки краси, втіленої в жінці – «вічний коханець») зобов'язаний своєю появою В. Шекспіру, М. Сервантесу, Т. де Моліні, Ж.-Б. Мольєру, В.-А. Моцарту.

Необхідно зрозуміти, на основі яких характеристик слід відрізнити вічні образи від «звичайних» літературних персонажів. Ще в 20-х роках критик і літературознавець І. М. Нусінов написав статтю «Вікові образи», яка була надрукована в другому томі одинадцятитомної «Літературної енциклопедії». У ній він особливо наполягав на тому, що вічні образи слід називати віковими, оскільки багато з них зникнуть із культури майбутніх поколінь, оскільки втратять для них будь-яку актуальність завдяки радикальній зміні масової свідомості безкласового суспільства [21].

І. Нусінов стверджував, що кожен вічний образ спочатку задовольняв конкретні потреби певної історичної епохи і тих соціальних класів, для яких, власне, він був створений автором, тобто був образом «епохальним». (Наприклад, Дон Кіхот Сервантес – сатира на лицарський клас кінця XVI – початку XVII ст., який не був готовий до нових вимог часу становлення буржуазних відносин.) Вчений вважав, що як тільки клас суспільство зникає, багато «вікові образи» (наприклад, Прометей, Отелло, Тартюф, Смердяков) перестануть турбувати розум людей, оскільки виражені ними «універсальні» якості стануть анахронізмами [22].

Однак далі І. Нусінов все ще зазначає, що образи, що мають історичне коріння іншого характеру (наприклад: Йов Екклезіаст, Гамлет,

Фауст), можуть деякий час залишатися в безкласовому суспільстві, оскільки вони порушують питання «високого» рівня (наприклад: про впізнаваність буття), на який людство довго не матиме відповіді [22, с. 362].

Але формою існування певних образів є їх подальші літературні втілення (Дон Жуан протягом майже чотирьох століть свого існування – «Севільський бешкетник, або Камінний гість» іспанця Т. де Моліна з'явився в 1620 р. – сотні творів) і просто культурні формули, які стають частиною повсякденної мови («Він справжній донжуан»). Таким чином, від світу творів до семіосфери культури образ, як правило, спрощується (персонаж стає типом або навіть іменем-знаком), але з іншого боку, він неодноразово трансформується. Можливість різноманітних перетворень і варіацій з однаковою основою формули є вічними образами і відрізняються від персонажів, імена яких стали загальними, але однозначними (Одісей, Тартюф, Хлестаков).

Необхідно відзначити, що більшість традиційних образів по своїм змістовним характеристикам є «своєрідними психологічними типами або поведінковими моделями» і утримують при всіх варіаціях прочитання стійке смислове ядро. Поряд з відносною стійкістю семантичних домінант традиційним сюжетам і образам притаманна також полісемантичність, що детермінує можливість різноманітних інтерпретацій і трансформацій, постійне формально-семантичне «осучаснення» і поліфункціональність [25, с.9].

«Поліфункціональність традиційних сюжетів і образів обумовлена тим, що за своєю змістовною значимістю вони є відкритими художніми системами, які не тільки демонструють очевидні зв'язки з сприйманням реальності, але і є іманентними суспільному буттю структурами, що володіють комплексом основних і допоміжних функцій» [13, с. 49]. Таким чином, аналіз специфіки традиційних образів

письменником повинен здійснюватися з урахуванням різних існуючих варіантів його трансформації попередниками, сучасниками і нащадками.

Міф про Дон Жуана з'явився на перетині легенди про джигуну, який запросив на вечерю череп або кам'яну статую, і переказів про Севільського спокусника. Першим класичним літературним твором про Дон Жуана, який дав поштовх розвитку цього міфу, стала п'еса іспанського драматурга Тірсо де Моліна «Севільський бешкетник, або Кам'яний гість», видана між 1627–1629 рр. Надалі образ аморального і безрозсудного впертого Дон Жуана неодноразово привертав увагу письменників різних епох і народів. За словами В. Багно, «сама універсальність донжуанства як побутового явища дозволила міфу, сформованому на іспанському ґрунті на перетині двох старих легенд, швидко стати явищем світового, міжнародного значення» [2, с. 34].

Відкинувши іспанський колорит і втративши свій первісний релігійно–повчальний зміст, сюжет про Дон Жуана зазнає цілий ряд змін. Ставши надбанням італійської «комедії дель арте», він трансформується в буфонаду і фарс. У знаменитій комедії Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість» аристократ-розпусник стає цинічним безбожником. У французькому ярмарковому театрі XVIII ст. герой перетворюється в галантного спокусника, чий аморалізм досягає граничної витонченості.

Багато досліджень про Дон Жуана, представлені в сучасному літературознавстві, не повністю розкривають особливості підходу окремого автора до створення художнього тексту, заснованого на «вічному» сюжеті. Однак саме завдяки «вічним» сюжетам, як справедливо зауважує А. Волков, «розуміння глобальних проблем найяскравіше проглядається» будь-яким письменником. Саме на цьому матеріалі простежуються особливості сприйняття та художнього вирішення основних філософських, політичних та релігійних проблем особистості, бо саме традиційні сюжети та образи надають творчій спадщині автора масштаб та оригінальну художню доказовість [7, с.5].

Аналіз наукових праць, присвячених розкриттю в літературі поняття «вічний образ», доводить, що у сучасній вітчизняній науці про літературу досі немає єдиного поняття для визначення таких образів та сюжетів. Поряд з найбільш популярним і традиційним визначенням вічного або вікового (І.М. Нусінов) образу в науковій літературі також можна знайти визначення світовий (Л.Є. Пінський), універсальний, традиційний (А.Є. Нямцу). Визначення вічного підкреслює позачасовий характер образу/сюжету в культурі та літературі, що саме по собі не зовсім точне, оскільки будь-яке із зображень/сюжетів, що традиційно належать до цієї категорії, має свою точку відліку на осі часу.

Водночас з цим виявляються неясними і критерії віднесення того чи іншого способу до розряду вічних. Г.О. Багдасарова дотримується думки, що найочевиднішим критерієм тут є частотність появи образу в літературі і його затребуваність в різні епохи, проте цей кількісний принцип здається досить умовним [2, с.16]. Незважаючи на всі очевидні недоліки терміну вічний образ/сюжет, визначення світовий і універсальний в даному випадку здаються ще більш неточними. Поняття світовий образ/сюжет співвідноситься не стільки з часовими категоріями (хоча й мається на увазі, що це образи/сюжети, що існують в літературі упродовж тривалого часу), скільки з категоріями просторовими, тобто акцент робиться на популярності того чи іншого способу/сюжету в масштабах світової літератури, що само по собі здається навряд чи можливим.

Важливішим у цій справі, здається, є те, як саме значення поняття традиційного образу трактується вітчизняними вченими. У статті сучасного вітчизняного дослідника М. Франчука зазначено, що традиційний образ, який іноді може виступати частиною традиційного сюжету, найчастіше «існує повністю самостійно і несе певні характерні психо-поведінкові загальнолюдські доміанти. Тоді такий образ мислиться окремо від сюжету і використовується як модель для створення

інших структур з включенням його в інші події системи та зв'язки» [25, с. 155].

Вирішальну роль у формуванні вічного образу відіграє подібність соціально-історичних, ідеологічних та морально-психологічних факторів, що спонукають культурну свідомість нації звертатися у пошуках засобів та форм адекватного відображення та осмислення своєї дійсності до сюжетів, образів та мотивів, поява національних вимог у тій чи іншій культурі. Це можуть бути географічно близькі народи однієї зони та регіону або значно віддалені один від одного. В останньому випадку розвиваються міжрегіональні контакти, характер яких визначається рівнем політичних, економічних та культурних зв'язків, а також особистими літературними симпатіями письменників.

У процесі розширення географії функціонування легендарні образи почали перероблятися та пристосовуватися до вимог та традицій іншого культурного середовища, їх початкова національна прив'язаність поступово руйнувалась і ставала умовною (традиційною) [25, с.13].

Таким чином, вічні образи здатні відкрити читачеві далеку перспективу, яка містить всю історію їх існування в літературі, а також міфологічне, легендарне та фольклорне минуле.

1.2. Генеза та еволюція образу Дон Жуана в історико-літературному контексті

Літературно-мистецький феномен Дон Жуана існує у двох художніх вимірах. Перший з них визначається рівнями прояву художньо-просторової структури цього явища: сюжет – образ – тема. Історично, першою з них є історія про Дон Жуана, сформована складною комбінацією окремих мотивів. «Семантичним стрижнем» цього стійкого твору є любовно-пригодницький мотив, який є запорукою свідомого

сприйняття подійно-семантичних та аксіологічних домінант цього традиційного матеріалу.

З приходом сучасності сюжет Дон Жуана як постійна система подій значно втрачає свою функціональну активність. Натомість образ шляхтича-гедоніста, який видаляється авторами із традиційної системи логічних та семантичних зв'язків і використовується як структурно-семантичний центр для створення нових (неканонічних) систем подій. Зокрема, все частіше використовується з «доповненнями» (С. Бодлер, Е. Ростан, М. Гумільов, В. Корвін-Піотровський, Е. Радзінський та ін.).

У ХІХ-ХХ ст. повторення в літературі матеріалів про Дон Жуана часто проявляється як тема. У цьому типі просторової структури ознаки традиціоналізації можуть обмежитися лише використанням семантичного поля імені героя античної саги (В. Федоров «Одруження Дон Жуана») [13].

Другий вимір, у якому функціонує літературний феномен Дон Жуана, визначається рівнями ідейно-семантичного узагальнення домінуючих психо-поведінкових властивостей цього літературного персонажа.

Вихідним пунктом (базовим) у цій парадигмі вважаємо рівень традиційного (вічного) образу, на якому Дон Жуан встановлюється як уособлення ренесансного культу чуттєвого задоволення. У процесі еволюції образ розбещеного іспанського дворянина втрачає свою історичну специфіку і перетворюється на літературний тип, який стрімко набуває загальнолюдського значення. Наявність яскравих поведінкових домінант в образі середньовічного переможця забезпечує функціональний статус Дон Жуана як літературного архетипу.

Як універсальна психо-поведінкова модель, тип (архетип) Дон Жуана характеризується ідеєю пошуку нових чуттєвих насолод, де семантично активним та архетипічно значущим фактором є кількість,

ідеєю спокуси як способу досягнення любовної мети, ідея обману (неправдиві обіцянки та любовні переконання) [15, с. 48].

На основі універсалізації ідеї пошуку нових чуттєвих насолод відбувається процес перетворення імені легендарного персонажа в загальне поняття, емблему, знак для позначення відповідного типу людської особистості та феномена історизації міфу (М. де Маньяра, Казанова, О. Г. Мірабо, О. Пушкін та ін.).

За умов радикального оновлення європейського онтологічного континууму процеси універсалізації домінантних психоповедінкових властивостей Дон Жуана нерідко набувають від'ємного характеру, проявляючись у творчій настанові митців на руйнацію закарбованої у цьому образі поведінкової людські за рахунок вилучення з неї ідеї пошуку кількості задоволенню (Дж. Байрон, Б. Шоу, В. Фьодоров та ін.) [7, с. 10].

Загалом, поняттєво-термінологічна ідентифікація проявів повторюваності у літературі матеріалів про Дон Жуана та аналіз парадигматики даного художнього явища сприяє увиразненню функціонального статусу даного «вічного» образу у кожному конкретному літературному варіанті.

Досить доречно згадати про генетичний або генеалогічний метод, який заснований на порівнянні подібних літературних явищ та історичному їх розгляді для з'ясування наявності/відсутності спорідненості між ними. Зрозуміло, що хронологічно більш раннє, попереднє, літературне явище породжує наступне. Подібність, засновану на генетичних зв'язках, виявляється між літературними явищами, які виростають на ґрунті спільної спадщини. Наприклад: спорідненістю з античною культурою зумовлено чимало подібностей у сучасних європейських (в тому числі й українській) літературах, як-от спільна для них система літературних родів, однакові жанрові моделі, коло міфологічних та історичних тем, традиційних сюжетів та образів, суголосність світовідчуттєвих і світоглядних концепцій. Історія

національних літератур характеризується конфліктною зміною мистецьких епох, коли кожне молоде покоління висуває нові гасла і нових провідників, виробляє власний стиль і відмінну систему міжлітературних зв'язків, водночас оновлюючи й розвиваючи успадковані традиції [5, с. 53-54].

Можливим ґрунтом для появи образу дворянина-гедоніста став розрив європейського Середньовіччя та Відродження. Тому в культурологічній парадигмі образ Дон Жуана постає як синкретичний феномен, що відображає особливості онтолого-аксіологічних пріоритетів та звичаєвого права цих двох відмінних культурно-історичних епох. Зіткнення характерних для них систем ціннісних орієнтацій призвело до заглиблення у цей «вічний» образ онтологічного протиріччя між духовним та чуттєвим у людині, яке з огляду на свою екзистенційну актуальність стало внутрішнім поштовхом до змін та розвитку цієї естетичної теми та первинного джерела багатьох у літературі та інших видах мистецтва (опера, балет, кіно) [3, с. 37].

За доцільне відмежувати повсякденне розуміння донжуанізму (казанізму) від художньої семантики цього «вічного» образу. На рівні повсякденної свідомості постать легендарного перелюбника стереотипно зображується як «вульгарний символ» (А. Камю), як символічне вираження побутового феномену нових чуттєвих насолод, що архетипно приносить герою середньовічна іспанська сага з Казановою, Ловеласом та іншими. У філософському розумінні настанова щодо «пошуку кількості задоволення», що визначає поведінкову модель, вигравіровану за образом Дон Жуана, виступає як «ересь плоті» (С. Цвайг) – одна з можливих, онтологічно і психологічно виправданих форм духовного та ідеологічного протесту. Усвідомлення цього глибокого змісту поведінкових мотивацій класичного Дон Жуана ставить його образ в один ряд з такими героями європейської міфології та літератури, як Фауст, Каїн, Манфред, Ікар і визначає подвійне значення поняття «донжуанізм»:

1) звужений – донжуанізм розглядається як банальний перелюб, побутове явище пошуку нових чуттєвих насолод;

2) розширений, філософський – донжуанізм трактується як різновид прометеїзму – конкретизоване та індивідуалізоване втілення ідеї «повстання» проти авторитарного правління [7, с. 32].

У процесі еволюції образу великого перелюбника зміст персоніфікованого ним протесту та форми його (протестної) зміни змінювалися відповідно до особливостей соціально-історичного та культурно-мистецького життя людства, визначаючи окремі етапи (цикли) донжуанського романтизму, ХХ століття).

Виявлення філософських аспектів образу Дон Жуана та вивчення динаміки зміни змісту його ідеологічного протесту дозволяє глибше зрозуміти закони еволюції цієї естетичної сутності, чіткіше окреслити основні тенденції її розвитку, зрозуміти специфіку тих художніх, у тому числі та жанрових форм, у яких проявився цей розвиток.

Початковий етап процесу формування сюжету – формування протосюжету в комедії Т. де Моліна «Бурладор де Севілья» («Севільський бешкетник» (1627-1629), яка стала першою літературною версією теми майбутнього світу. Особливості трактування образу героя давньоіспанських легенд та балад у комедії Тірсо зумовлені соціально-історичними реаліями Іспанії в період контрреформації, впливом світогляду та естетичних принципів бароко, авторським релігійним світоглядом. У п'єсі Т. де Моліна Дон Жуан постає представником «золотої молоді» Іспанії, в образі якої драматург втілює ідею морального виродження тодішньої іспанської знаті. Таким чином драматург встановив традицію зображувати Дон Жуана як сучасника, а також традицію комедійного вирішення теми «розкішного лицаря», яка залишилася незмінною протягом XVII-XVIII століть і відроджується в драматургії ХХ ст. Саме із «стартової столиці» п'єси Тірсо нестаріючий

образ Дон Жуана розпочав свою багатовікову подорож літературами світу [14].

Соціально-побутова концепція Дон Жуана, характерна для версії Т. де Моліна, знаходить своє наступне втілення в комедії Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість», 1665 р. Тут легендарний перелюбник отримує не тільки соціальний статус французького дворянина часів Людовика XIV, але й наділений моральними вадами, властивими типовому представнику цього привілейованого соціального класу [14]. У той же час ганебні любовні стосунки, які були сюжетною основою версій цієї теми Домольє (Т. де Моліна, комедія дель арте), у «Дон Жуан, або Камінний гість» – лише один із найбільш характерних проявів загальноморальної розбещеності цього соціального типу, лицемірство, марнотратство, блюзнірство, неповага до батьків, прояви класового свавілля.

Поява в комедії Мольєра нової функціональної перспективи фігури героя епохи Відродження є важливим аспектом діахронії, оскільки вона позначає початок «свідомої, індивідуалізованої епохи у зображенні характеру іспанського авантюриста». У ній психо-поведінкові домінанти Дон Жуана (похоть, брехня, безбожність) консолідуються як архетипні константи, вкорінені в європейській культурній свідомості і перетворюють образ люблячого дворянина на універсальну схему поведінки [9, с. 13].

Сюжет Дон Жуана належить до ряду вічних сюжетів, що існують у літературі вже багато століть і постійно змінюються, переходячи від одного культурно-історичного середовища до іншого. Навряд чи в багатій галереї персонажів світової літератури є образ, який може скласти конкуренцію легендарній севільській скандалістці за кількістю літературних та музичних інтерпретацій. Поряд з Фаустом, Гамлетом і Дон Кіхотом, Дон Жуан втілює один з найдавніших архетипних образів західноєвропейської культури. Сальвадор де Мадаріага, іспанський

письменник, історик і літературознавець ХХ століття, назвав цих чотирьох героїв «великими європейцями духу», новими «богами» сучасної Європи. Здається цілком природним, що ці чотири вічні образи європейської літератури з'явилися майже одночасно, на стику Середньовіччя та Нового часу, в епоху великих змін, які вивели Європу на принципово новий рівень і визначили шлях європейської цивілізації протягом століть [3, с. 55].

Блукаючи від століття до століття, історія Дон Жуана трансформувалася, поглинала нових героїв, нові конфліктні ситуації. Як живий організм він ріс, ускладнювався, зберігаючи своє смислове ядро.

Як зазначають дослідники, міфи, що описують оживу статую існують ще з античних часів і відомі не менш широко, ніж історії про підступних спокусників. Так, багатьом відомо грецький переказ про Пігмаліона – скульптора, що закохався в створену ним же статую прекрасної жінки. Він так сильно закохався у мармурову статую, що богиня Афродіта, почувши його благання, не змогла не зглянутися і не виконати його прохання: вона оживила скульптуру, яку її творець назвав Галатеею. Пігмаліон, зрозуміло, негайно взяв шлюб з дівчиною.

Окрім цієї історії про перетворення статуї в живу людину, є й інші, про статуї, які оживають лише на деякий час. У II столітті відомий глузливий письменник Лукіан Самосатський, висміюючи священників та їхні храмові легенди, написав історію про помсту статуї. У своєму діалозі «Коханець брехні, або Невіра» один із героїв розповість іншому про мідну статую коринфського полководця Пелиха. Ця скульптура мала чудовий дар зцілення хворих – вночі вона спускалася з постаменту, обходила храм і обов'язково милася в старому колодязі, а зцілені віруючі підносили до її підніжжя золоті та срібні монети. І одного разу необережний наречений наважився викрасти ці скарби і був жорстоко покараний: захоплений на місці злочину, він отримав численні ударів і незабаром після цього помер негідником [7, с. 23].

Наступна ланка у багатовіковому генезі міфу про Дон Жуана, як зазначав В. Багно, була широко поширена у фольклорі різних європейських народів, включаючи Піренейський півострів, крім того, в різних версіях історії жартівника який вдарив ногою череп, що трапився йому на шляху, і запросив на вечерю (бенкет, весілля). Мертвий у вигляді скелета в призначений час запрошує господаря до себе і веде до відкритої могили, але будь-який побожний вчинок (вимовлена молитва, милостиня, участь у хрещеннях, сповідь) рятує насмішника на своєму краю.

З XIV ст. існувала іберійська версія цього сюжету, в якій жартівник ображає не череп, а кам'яний надгробний камінь у церкві, плескаючи по бороді. Цю версію використовує Тірсо де Моліна у своїй п'єсі. Отже, згідно з переконливою гіпотезою Р. Шульца, легенда про Дон Жуана – це ренесансне відлуння «традиції зображення статуї, яка оживає і мститься, що виникла в результаті зіткнення давнього язичництва та нової християнської релігії, тобто епоха кнідського міфу» [11, с. 43]. «Тверді ідоли, що належать до загиблої релігії, – продовжує Р. Шульц, – іноді, здавалося, оживали в перші століття нашого часу, особливо за Юліана Відступника, відбулося повторення язичництва, і разом з ним колишні ідоли здавалися щоб ожити. На Іберійській гілці відбувається те саме зіткнення двох історичних епох, що і в кнідському міфі. Жива статуя або померла людина походить з минулого і мстить тим, хто не вшановує пам'ять померлих» [28, с. 79].

Не менш популярним був пізніший персонаж Роберт Диявол. І за кілька століть до того, як образ Дон Жуана вперше з'явився в європейській літературі, одна з японських принцес написала роман під назвою «Генджі Моногатарі» під псевдонімом Мурасакі Шикібу. Книга розповідала про свавільного сина імператора, хороброго спокусника та шукача пригод. Він, як і його європейський колега, був непостійним у своїх любовних уподобаннях, а також платив за це. Однак у японській версії він не був убитий кам'яною статуєю і фізично не страждав.

Привиди, покликані з того світу іншою покинутою ним жінкою, повели коханого принца в царство тіней. Однак незабаром красень знайшов розраду в обіймах наступної пристрасті, дівчинки на ім'я Вайолет, яка згодом стала його дружиною. Тож у цій історії все закінчилось щасливо, хоч і не для всіх.

Існують і інші версії походження легенди про дона Жуана. Наприклад, його прототипом називають іншого молодого дворянина дона Хуана де Маранья, який нібито продав душу дияволу за владу над жіночими серцями, а потім розкаявся і пішов в монастир. Або Гомеса Аріаса, який славився своєю нерозбірливістю і своїми любовними пригодами. Але ці версії так і не знайшли достовірних підтверджень [14].

Іншою важливою складовою генезису сюжету про Дон Жуана, як видається, слід визнати переказ, що не зберіг відомостей про достеменно походження севільського розпусного гранда, який став героєм середньовічних пісень, фаблю, духовних драм, фарсів про лицаря-жінколюбця, який спокушає та обманує всіх зустрінутих ним жінок і хизується над ними своїми перемогами. Можливо, вже в цьому переказі його герої носили ті імена, дона Хуана Теноріо і командора Гонсало де Ульоа, – якими згодом назве персонажів своєї найвідомішої комедії Тірсо де Моліна.

Авторка книги «100 великих міфів і легенд» Т. В. Муравйова [20] стверджував, що Дон Жуан – людина, яка, крім обставин таємничої смерті, якій легенда приписує втручання потойбічних сил, хроніка пояснює і справжні причини. Дон Хуан Теноріо жив у 14 столітті і належав до однієї з двадцяти чотирьох наймогутніших сімей у Севільї. Його батько, Алонцо Теноріо, був бойовим адміралом, брав участь у битві проти маврів і загинув у морському бою біля Трафальгара, тримаючи в одній руці меч, а в другій – прапор. Дон Хуан – наймолодший син хороброго адмірала був ровесником і другом дитинства сина короля Альфонсо XII, Педро.

У 1350 році дон Педро сів на престол і незабаром отримав прізвисько Педро Жорстокий. Відзначаючись зухвалим безстрашністю, зневагою до загальноприйнятої моралі, пожадливістю та безсердечністю, Дон Жуан з найменшої причини, а іноді й без неї, ініціював численні дуелі, з яких він завжди виходив переможцем, спокушав дівчат та заміжніх жінок, заганьбив сім'ї. Шляхетні севільці неодноразово скаржились королю на Дон Жуана, але Педро Жорстокий незмінно ігнорував це.

Одного разу увагу дон Жуана привернула дочка командира Гонсалеса де Улоа, донна Анна, і він вирішив викрасти дівчину. Уночі Дон Жуан таємно увірвався до будинку полководця. Однак Гонсалес де Уллоа в цей час не спав, між господарем та непроханим гостем виникла бійка, і командир був убитий. Король не міг залишити безкарним вбивство такої могутньої особи, і Дон Жуану довелося залишити Севілью. Командора поховали в сімейному склепі в монастирі Святого Франциска. Родичі вбитого поклялися помститися вбивці. Щоб заманити Дон Жуана в Севілью, йому надіслали фальшивий любовний лист із запрошенням відвідати монастир Святого Франциска, а коли Дон Жуан з'явився в призначену годину, його вбили, а тіло таємно поховали [9, с. 23].

Легенда про Дон Жуана пов'язана зі звичаєм, який існував у Севільї в XIX столітті. Очевидець описує це так: «Щороку у вівторок проводиться процесія, під час якої несуть Дон Жуана від голови до ніг, одягненого в біле, кланяючись на білій подушці. Мабуть, це повинно означати, що знаменитий севільський грішник, який за своє життя не встиг повністю покаятися, завершує своє покаяння публічно зараз» [20].

Крипта і статуя полководця загинули в пожежі в середині XVIII століття. Ставлення до образу Дон Жуана в різні часи було різним. Очевидно, образ Дон Жуана з народної легенди – це персонаж, який однозначно негативний і карається по суті. Він з'являється в найдавнішій

літературній обробці легенди, у п'єсі іспанського драматурга XVII століття Тірсо де Моліна «Севільський бешкетник».

Дон Жуан Мольєра вільний від моралі суспільства і від забобонів. Роздратування багатьох добропорядних він викликає не так своїм аморалізмом, як тим, що майже не приховує його (хіба окрім як від збаблених). Але під кінець він вирішив стати лицеміром саме тому, що в суспільстві такі правлять звичаями, притому ведучи саме розпусне життя – ну суспільство ось таке. І саме після цього він покараний [7, с. 12].

П'єсу Мольєра могли сприймати як сатиру на звичаї сучасного йому суспільства, а не лише як викриття розпусника; звідси, мабуть, і її цензурна заборона. Глузливе ставлення Дон Жуана до норм десь зрозуміло – але його цинізм обкрадає його самого. Життя, що не сплющене знущальним невір'ям здається цікавіше, де його поведінка продовжує вважатися нормальною.

Сюжет п'єси Мольєра практично відрізняється від версії де Моліна. В ньому немає навіть ситуації з донною Анною, і причина дуелі з командором залишається невідомою. Особистість головного героя та його поведінка з жінками об'єднують ці твори. Але Дон Жуан у Мольєра більш усвідомлено веде такий спосіб життя, пояснює свою життєву позицію і по-своєму більш чесний – хоча в кінці раптом став ханжею.

Отже, витоки легенд про Дон Жуана мають як міфологічну, так і історичну основу. Цілком ймовірно, що справжні історичні зразки були використані для написання перших літературних творів про Дон Жуана. Таких історичних осіб, як Дон Хуан Теноріо, який жив у XIV столітті і належав до одного з двадцяти чотирьох найвідоміших імен Севільї. Він став образом Тірсо де Моліна та дона Хуана де Мараньї, прототипом, який був описаний у пізніший період такими художниками, як П. Меріме та О. Дюма.

РОЗДІЛ 2

КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ РЕАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В ТВОРАХ Ж.-Б. МОЛЬЄРА, П. МЕРІМЕ, О. ДЕ БАЛЬЗАКА ТА О. ДЮМА

2.1. Концепція образу «героя-руйнівника» в творах О. де Бальзака «Еліксир довголіття» та Ж.-Б. Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість»

Образ відомого «розпусника» Дон Жуана зазначав безліч трансформацій та інтерпретацій. Зокрема, розкриття цього образу залежить від його змалювання в контексті історичної доби та ментальності відповідного стану.

Усе це призводить до того, що суб'єктивна індивідуальність легендарного Дон Жуана набуває в творах митців XVII-XIX століття об'єктивно історичну, соціальну вмотивованість, яку автори текстів знаходять можливість відтворити виключно в контексті стосунків героя з середовищем і добою. Автори, що обирають цей шлях, приступаючи до змалювання складу персонажів легенди, надають кожному з героїв статус соціально-історично обумовлених характерів або замінюють традиційних персонажів новими – героями-сучасниками.

Цю тенденцію можна розглянути на прикладі двох різних творів на основі одного образу – Ж.-Б. Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість» та «Еліксир довголіття» О. де Бальзака. Попри різницю епох, вони засвідчують утвердження нового сприйняття світу, з його егоцентризмом, практицизмом, меркантилізмом. Це світ, у якому висхідними аксіологічними категоріями стають прагматизм і гедонізм.

Світ у зображенні Ж.-Б. Мольєра постає у вигляді жорстокого світу як царину зла, підступності і зради, у якому панують люті, нелюдські, криваві закони і вчинки, і це надає трагічної тональності

твору, передрікає неминучу загибель існуючого антигуманного світоустрою. Герой комедії Мольєра зручно почувася себе в такому світі. «Його» Дон Жуан – це активна, діяльна молода людина, дворянин за походженням. Однак його діяльність руйнівна. Однак уся його «діяльність» покликана до життя лише прагненням зруйнувати щастя інших, і це приносить йому найвищу насолоду [24. с. 250].

Також, перш за все, потрібно зазначити, що «Еліксир довголіття» – це гібридна робота Бальзака. Автор транспонує казку перського походження про «чудодійний еліксир», яка часто використовувалась в східній культурі, в західну обстановку та інтерпретує вже знайомий сценарій східного походження зі символічною фігурою європейської культури – Дон Жуаном. Отже, «Еліксир довголіття» – це асоціація двох історій, які зосереджені на двох діячах із двох різних культурних просторів: європейського (Дон Жуан) та арабо-мусульманського (чудодійний еліксир). Таким чином Бальзак представляє читачам нове філософське бачення про постать Дон Жуана [31, с. 119].

О. де Бальзак надав своєму героєві італійське походження та ім'я Дон Жуан Бельвідеро, тим самим підкреслюючи, що його герой не виключна фігура. Головний герой – молодий чоловік, який досить рано був розбещений вдачами двору. Всі шанували Дон Жуана благочестивим сином. *«Ставши королем усіх життєвих ілюзій, молодий та вродливий, він кинувся в життя, зневажаючи світло і опановуючи світлом, де він не проходив, все він, подібно до Смерті, безсоромно поглинав... У жінці він любив тільки жінку... Коли його улюблені перетворювали ложе кохання в засіб для зльоту на небо, щоб забутися в п'янкуму екстазі, Дон Жуан слідував за ними з тієї серйозністю, простодушністю і відвертістю, яку вмів напустити на себе німецький студент»* [30] [переклад українською «Еліксир довголіття» О. де Бальзака тут та надалі наш – І. П.]. Все це було результатом його соціального досвіду: чим довше він жив, як зазначає Дон Жуан, то тим більше у всьому сумнівався. Вивчаючи людей, він

бачив, що часто хоробрість – не що інше, як нерозсудливість, розсудливість – боягузтво, великодушність – хитрість, справедливість – злочин, доброта – простакуватість. Люди дійсно чесні, добрі, справедливі, великодушні, розважливі і хоробрі, немов з волі якогось року, анітрохи не користувалися повагою. І справді він став типом в душі мольєровського Дон Жуана, що над усім насміхався.

У новелі «Еліксир довголіття» зриваються маски власницького світу, так само голий цинізм і брехня цього світу, як і в його енциклопедії сучасного йому суспільства – «Людської комедії». Так легенда минулих століть послугувала великому реалісту для викриття легенд, створених буржуазним суспільством [22, с. 404].

При описі Дон Жуана можна виділити деякі типові риси, що притаманні цьому образу «розпусника-бешкетника» та які об'єднують різні варіації його втілення (Дон Хуан де Теноріо (Т.де Моліна), Дон Жуан Бельвідеро (О.де Бальзака), дон Хуан (П. Меріме)).

Усіма відомий герой Ж.-Б. Мольєра зневажає соціальні та релігійні норми, тому Дон Жуан зображується, як порушник усіх усталених правил. Для Дон Жуана суспільні закони та біблійні заповіді не мають жодного значення. Він керується своєю життєвою філософією та принципами, якими гульвіса легковажно тлумачить усе своє життя.

Дон Жуан стверджує, що ніякі суспільні обмеження не стануть йому на заваді у його нестримному бажанні завойовувати все нові і нові серця красунь, відчувати все нові та нові фізичні задоволення, що характеризують його як відчайдушного вітрогона та жінколюб. Ці якості свідчать про певну поверховість та нерозбірливість героя Ж.-Б. Мольєра у власних почуттях та стосунках, свідчать про його суцільну безвідповідальність.

Як ми дізнаємося з контексту комедії, Дон Жуан має довгий список покорених сердець жінок-красунь. Марнославець та честолоб він пишається своїми перемогами, наче мисливець трофеями: *«Кінець кінцем,*

це найсолодша річ – подолати красуню, що намагається чинити нам опір; і я маю щодо цього честолюбство завойовників, які безупинно летять від перемоги до перемоги і неспроможні стримати своєї жадоби. Ніщо не могло б зупинити шалені пориви моїх бажань; я почуваю, що серце моє здатне кохати цілий світ...» [19, с.49]. Проте, в самому тексті п'єси майже немає жодної сцени, в якій би змальовувалася беззаперечна перемога Дон Жуана над жіночим серцем. Про все це глядач дізнається лише з натяків та розповідей слуги Сганареля.

В єдиній сцені, де Дон Жуан продемонструє своє вміння прихилити на свій бік жінок, беруть участь дві селянки. Це переконує в нерозбірливості героя Ж.-Б. Мольєра, який, переслідуючи одну селяночку, здійснює невдалу спробу звабити по дорозі мимохіть двох інших дівчат: раптом опинившись з ними обома в одному місці майже в комічній ситуації, він не зможе довести свій обман до кінця. Ось чому у п'єсі Ж.-Б. Мольєра не буде можливості побачити жодної перемоги визнаного звабника над жінками.

Дон Жуан Бельвідеро, герой «Еліксиру довголіття» зображується більше ніж завойовник. У нім відкривається загадка, та сама, яка уособлює досконалість, але ця «досконалість» представлена обманливою «квіткою зла». Він дійсно обдарований виключною красою, розумом та характером. Але О.де Бальзак прозоро показує фальшу, що за його «любовними розчаруваннями», і як за цією «гарною картинкою» насправді ховається одне з тих кам'яних сердець, які мають молоді люди, «сповнені розрахунком, порочністю, жорстоким бажанням досягнення». *«Йому подобається грати з серцями жінок і інших людей заради своєї вигоди і втішити свого его. Він дивно майстерно дозволяв жінці себе захопити. Він настільки володів собою, що вселяв їй, нібито тремтить перед нею, як школяр, який, вперше в житті танцюючи з молодого дівчиною... Але він умів і заричати, коли це було потрібно...Його*

простота містила в собі знуцання, а сльози – посмішку; вмів він і заплакати в потрібну хвилину» [30].

Бальзак змальовує Дон Жуана, як грішного шукача задоволення: *«Для більшості молодих людей – жінка, для інших жінок – чоловік, для дотепників – салон, гурток, квартал, місто; для Дон Жуана всесвіт – це він сам! Зразок витонченості і благородства, зразок чарівного розуму, він готовий був причалити човен до будь-якого берега; але, коли його везли, він плив тільки туди, куди сам хотів» [30].*

Автор порівнює його одночасно зі східним деспотом, левом і Адонісом, що увібрав у собі всі достоїнства і чаруючим тваринним магнетизмом. Його головний герой вміє вселяти відчай у серці своїх друзів і любовниць, він не знає, як прощати, і набуває безсумнівно сатанинського образу.

Бальзак стверджує, що багато дітей лише чекають смерті батьків, щоб отримати свою спадщину – і, як Дон Жуан, не реанімував би свого батька, якщо б йому надали таку можливість; також, за аналогією, є нематеріальна спадщина: Бартоломео Бельвідеро занадто розпестив свого сина, і, як наслідок, він не передає йому рис характеру (наприклад, його мудрості), які б переконали його врятувати його [31, р. 120]. Також трапляється зміна природного ходу речей, представленого тим, що син (повторно) дає життя своєму батькові. Це дає підставу кваліфікувати «філософську казку» О. де Бальзака, як моралістичну та яка інтерпретує стосунки між поколіннями в дусі байки: *«Дон Жуан Бельвідеро уславився шанобливим сином. Він спорудив на могилі батька пам'ятник з білого мармуру і доручив виконання фігур славнозвісним скульпторам того часу. Цілковитий спокій він знайшов лише в той день, коли статуя батька, схилила коліна перед зображенням Релігії, величезним тягарем натиснула на могилу, де син поховав єдиний докір совісті, що турбував його серце в хвилини тілесної втоми. Провівши підрахунок незліченних*

багатств, які зібрав старий знавець Сходу, Дон Жуан, став скупарем: адже йому потрібні були гроші на цілих два життя людські» [30].

Ж.-Б. Мольєр також особливу увагу приділяє змалюванню лицемірства свого героя. Воно використовується ним не тільки для досягнення придворної кар'єри, але й у стосунках із близькими людьми. Про це свідчить діалог Дон Жуана з батьком. Для безпринципного Дон Жуана лицемірство – прекрасний засіб для досягнення корисливих цілей. Дон Жуан приходить до висновку, що лицемірити дуже вигідно та зручно. Його істинність заснована на природному відношенні: Дон Жуан показує з самого початку, ще після прибуття його батька, своє роздратування; він дозволяє своєму батькові говорити все що у нього на серці. Дон Жуан, після того, як його батько закінчив, чинить йому опір з зухвалою, холодною і злою іронією, ніби він розмовляв з глухим. Тут він і продемонстрував свою жорстокість, свій цинізм і свою нелюдськість. У нього навіть немає виправдання своїм витівкам поганим, тому і отримав покарання – батько відбирає дворянство. Проте, Дон Жуан ставить себе поза своєї касти. Він навіть ставить себе за межі людства: здається, абсолютно безсердечний; він любить тільки себе.

Дон Луї показує себе одночасно батьком і джентльменом. Батько, з глибокими і щирими емоціями, що підкреслюють заниження того, кого він називає «негідним сином», повністю відмовляється від батьківства, дорікаючи Дон Жуана його «розпустою». Його обурення – доказ його справжнього любові до сина. Він каже нам, що подружжя сина занадто «чекали», тому безсумнівно той був зіпсований, став абсолютно неслухняним, був джерелом печалі, а не радості. Його надії були тим більш розчаруванням, що його молитви були марними перед його народженням [32].

Герой Ж.-Б. Мольєра виявиться довершеним атеїстом, при цьому цей атеїст змальовується ще й дуже дотепною, безстрашною і неймовірно привабливою, не дивлячись на його численні вади, людиною. До того ж

майже кожна репліка Дон Жуана, як видається, є не тільки дотепною, але й надзвичайно влучною, як вістря шпаги.

У зв'язку з тим, що одна з провідних проблем твору Ж.-Б. Мольєра – це змалювання образу лібертена, що відкрито дозволяє собі відмовитися від релігійних догматів та святенництва, то саме вустами комічного персонажу, його боягуза слуги Сганареля, буде проголошуватися промова на захист релігії. Це збільшувало і комічність ситуації та водночас дозволяло з великою долею іронії заперечувати драматургові те, що начебто відчайдушно стверджував його комічний персонаж: *«Ну, то хай же вам буде відомо, – це кажу вам я, ваш слуга, – що рано чи пізно небо таки карає всіх безбожників, що негідне життя призводить до негідної смерті і що...»* [19, с.47]. Адже навіть те, як вимовляє свою промову Сганарель, переконливо свідчить про дійсні наміри драматурга. Сганарель, бажаючи довести, що Бог є і він керує справами людини, в кінці-кінців доводить абсолютно зворотнє: *«Хороша віра і хороші догмати! Виходить, що ваша релігія – це арифметика? Які ж безглузді думки з'являються, чесно кажучи, в головах людей... Я, пане, слава Богу, не навчався, як ви, і ніхто не може похвалитися, що міг мене чого-небудь навчити, але я зі своїм розумом, із моїм крихітним здоровим глуздом краще зі всім справляюсь, ніж всякі книжники, і я це чудово розумію, що цей світ, який ми бачимо, не міг вирости, як гриб, за одну ніч. Хто ж, дозвольте ваш запитати, створив ці дерева, ці скали, цю землю и це небо, що над нами? Взяти, наприклад, хоча б вас: хіба ви самі по собі з'явилися на світ, хіба для цього не потрібно було, щоб ваша мати завагітніла від вашого батька? Чи можете ви подивитися на всі ці хитрі штуки, із яких складається машина людського тіла, і не захоплюватися, як все це припасовано одне до одного? Нерви, кості, вени, артерії, ці самі... легені, серце, печінка й інші подібні частини, як тут маються і...»* [19, с. 75].

Глибоким антирелігійним значенням наповнена й сцена з жебраком, в якій, вмираючий з голоду побожний Жебрак, готовий

відмовитися від золотого, але ні за яких умов не погоджується відмовитися від Бога. Тим не менш, благодіяння надходить йому від богохульника Дон Жуана, який кидає йому золотого з начебто людинолюбства. При цьому він не проти, як завжди, й познущатися над побожним жебраком, зваблюючи його золотим та пропонуючи зректися своєї віри [1, с. 67].

Широкого антирелігійного звучання набуває і фінал п'єси. Безбожник Дон Жуан подає руку статуї та вмирає. Статуя грає роль найвищої відплати, втіленої в цьому образі. Ж.-Б. Мольєр у точності зберігає той фінал, що є широковідомим ще з часів написання п'єси Тірсо де Моліни: *«Статуя. Спиніться, Дон Жуане! Вчора ви дали мені слово завітати до мене на вечерю.*

Дон Жуан. Так. Куди треба йти?

Статуя. Дайте мені руку.

Дон Жуан. Ось вона.

Статуя. Дон Жуане, хто задубів у мерзоті й гріхах, на того чекає страшна смерть; хто відкинув небесне милосердя, на того впаде небесний грім.

Дон Жуан. О небо! Що зі мною! Незримий вогонь, палить мене!.. Несила більше терпіти!.. Все тіло моє горить, палає, немов багаття! Ах!..

З сильним гуркотом ударяє грім; кидає сліпучим вогнем блискавиця і падає на Дон Жуана. Земля розкривається і поглинає його, а з того місця, куди він зник, вихоплюється величезне полум'я» [19, с. 106].

Образ кам'яного гостя змальовується у фіналі п'єси змальовується традиційно як символ Божої кари за розпусне і аморальну життя («Зрадити // Смерть за твої лиходійства // Мені велів тебе Всевишній. // За вчинкам і відплати!»). Тобто автор завершує п'єсу «небесним покаранням» героя, тобто ніби йде за встановленими зразками, і його розбещений і аморальний грішник потрапляє до геєни вогненної.

Проте такий фінал надто вже нагадував буфонаду: зникаючий у полум'ї головний герой жодної миті не шкодує, що не покався, не випросив у Бога пробачення. Але навздогін йому чулися сумні виклики Сганареля також не через його занепокоєння за душу господаря, про те, що він весь час йому наполегливо торочив, а крики відчаю через втрату будь-яких сподівань одержати платню за службу.

А от бальзаківський Дон Жуан, сумнозвісний невіруючий, на відміну від Дон Жуана Мольєра, який підтверджує існування Бога, відмовляючись від нього, не вірить в Диявола, і в цьому полягає оригінальність історії: *«Чоловіки стояли нерухомо, а жінки, хоча їх губи висохли від вина, а щоки, як мармур, вкрилися рожевими плямами від поцілунків, схилили коліна і почали молитися. Дон Жуан мимоволі здригнувся, побачивши того, як розкіш, радість, усмішки, пісні, юність, краса, влада – все, що уособлює життя, впала ниць перед смертю. Але в чудовій Італії безпутність і релігія поєднувалися один з одним так легко, що релігія ставала безпутністю і безпутність – релігією!»* [30].

У грандіозному фіналі Пекло мстить грішникові, приклад страхітливий, в якому є все сатанинські атрибути, від жахливого сміху до канібалізму: *«Ожила голова з силою відірвалася від мертвого тіла і впала на жовтий череп священнослужителя:*

– Згадай про донью Ельвіру! – крикнула голова, втикаючи зуби в череп

абата.

Той випустив жахливий крик, який перервав церемонію, збіглися всі священнослужителі.

– Дурень, ось і говори, що бог існує! – пролунав голос в ту хвилину, коли абат, укушений в мозок, випускав останній подих» [30].

Автор, граючи на гнучкості міфу, вводить варіації, незрозумілі надприродні елементи, такі як наявність чорного барбета, еліксиру і останнього «чуда». Тому він повертає свого героя на бік сатани. Дійсно,

коли дон Хуан вчиняє батьковбивство, він відмовляється від кращого світу на користь смерті і стає, подібно Мефістофелю Гете. Він якимось чином зупиняє потік живих, запобігає воскресіння і замість руху прагне нав'язати остаточну нерухомість. Більш того, О. де Бальзак говорить нам, що він подібний до смерті. Ця смерть в житті призводить до духовного безпліддя: він нічого не любить, ні в що не вірить. Отже, саме дух заперечення скоює злочин проти життя і проти порятунку: «Він проаналізував людей і речі, щоб відразу покласти край Минулому, представленому Історією; Справжнім, встановленим Законом; з Майбутнім, представленим Релігією. Він взяв душу і матерію, кинув їх в тигель, нічого не знайшов, і з тих пір він став Дон Жуаном!» [28, с. 117].

2.2. Реалізація мотиву покаяння в творах П. Меріме «Душі чистилища» та О. Дюма «Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела»

Через все своє життя П. Меріме, раціоналіст та спадкоємець просвітницьких традицій, проніс вороже ставлення до церкви та релігії. Ці ідейні мотиви знайшли своє найглибше художнє втілення в його історико-легендарній новелі «Душі чистилища» (1834) з її атеїстичним підтекстом, дещо у пародійній стилізації [16, с. 6].

На відміну від творів численних попередників Проспер Меріме не тільки змальовує в епічному жанрі образ Дон Жуана, життєвий фінал якого досить помітно відрізняється від завершення земного життя загальновідомого вже на той час, завдяки комедіям Тірсо де Моліни, Ж.-Б. Мольєра образу севільського бешкетника та розпусника, але й стверджуватиме, що подібні «Хуани», вочевидь, були досить численно представлені в тогочасному суспільстві. Тобто таким своєрідним чином письменник здобуває можливість підтвердити типовість подібного явища, викриттю якого і присвячує свій твір [23].

Однак важливо розрізняти Дон Хуана де Теноріо (Мольєра та Моцарта, наприклад...) та Дона Хуана де Маранья, який, згідно з легендою, є нащадком першого, проте другий прожив розпусне життя, перш ніж померти в запаху святості.

П. Меріме покладе в основу «Душі чистилища», як відзначить зокрема Г. Багдасарова [1], вельми популярну в Європі того часу легенду про Дон Жуана де Маранья, який не тільки розкався в своїх гріхах, але й пішов у монастир після того, як зустрівся з процесією душ Чистилища та побачив власне поховання.

«Душі чистилища» – це люди, як зауважує радянський дослідник Ю. Віппер, подібні дону Хуану, або його батькові, або незліченній кількості таких же, як вони, іспанських дворян. Це люди, які свідомо ділять своє життя навпіл: першу половину вони присвячують неприборканій гонитві за насолодою, задоволеннями за будь-яку ціну своїх мирських інстинктів, плотських прагнень, а, коли вони вдосталь наситяться мирськими благами, вони переживають перевтілення, починають вдавати з себе святош [10]. Релігія ж допомагає їм замолювати гріхи, обіцяє блаженство в потойбічному житті. Подібна особливість національного світогляду іспанця, як стверджуватиме Ю. Мельчакова, є наслідком смислового повороту такої католицької релігійної опозиції як дух/плоть: поняття «чистилище», «індульгенція», як зазначає науковець, є важливими складовими вчення про спасіння душі грішника, яке можна придбати за гроші: «... страждання грішників у пеклі – постійний предмет усталеного інтересу, уваги та напруженого переживання, як у повсякденному житті кожного іспанця, так і в мистецтві» [18]. Своєрідним підтвердженням цього є введення в новелу опису фрагменту картини, яка була подарована матері головного героя його батьком (на картині біля янгола у чистилищі художником зображується її замовник) [23]. Не менш промовистим є одержання доном Гарсія після вбивства дона Крістовала доном Хуаном в священника за декілька дукатів,

своєрідних «найвагоміших з аргументів», письмового підтвердження про невинність його друга в скоєному ним вбивстві тощо («Il soupesait sans parler les ducats qu'il avait dans la main, et il y trouvait toujours un argument sans réplique en faveur des deux jeunes gens»; «<...> que nous importe la justice? c'est avec le ciel que nous voulons être réconciliés» [45]).

Неповнота свого списку жертв спалахне у дон Хуана бажанням поповнити свій список імен занападених жінок іменем монахині, «нареченої Христа». Тобто вперше дон Хуан П. Меріме наважиться начебто кинути виклик самому Богу, проте знову на це рішення він буде підбурений приятелем. Наступні події доводять не тільки безмежне марносластво дона Теноріо (довгий вибір гідної жертви, який, як і вперше, знову відбудеться в храмі, – самої красивої та сумної з черниць), але й про повну відсутність в героя елементарної поваги до почуттів іншого.

П. Меріме, на противагу благочестивим легендам, приділяє покаянню героя незрівнянно менше місця, ніж гріховному життю героя, і малює його як остаточне падіння.

У відповідності із авторським задумом, перший акт каяття – донос духовникові на Терезу – змальовується як чергова підступність та жорстока зрада щиро закоханої жінки (до того ж дон Хуан завдає нових жахливих страждань Терезі, яка зрозуміє, що дон Хуан ніколи її не кохав, а тим його пропозиція втекти з монастиря зумовлювалася лише марнославством). Подальший епізод – дуель дона Хуана з братом Терези і Фаусти та сином, безжального вбитого ним голови родини – в одну мить виявляє, що усе каяття дона Хуана – це суцільний фарс, нахабне святенництво. Герой не позбувся ані гніву, ані честолюбства, ані збагнув своєї провини перед людиною, яку він позбавив усіх близьких людей та почуття честі. Тобто, саме Педро, брат занападених дівчат, у даній інтерпретації може сприйматися як своєрідно трансформована постать Командора, яка приходить з потойбічного світу заради помсти за знищене

життя та честь, за занедбане ім'я роду, за зухвалість [23].

Майстерне володіння шпагою призводить дон Хуана до ще одного вбивства і жахливіше за все те, що станеться це вже після його такого чарівного «переродження». Цей гріх він буде досить екзальтовано спокутувати до останніх днів. Уточнення ж відносно того, що саме тому, за своє щире каяття, дон Хуан буде похований як святий, викриває усю святенницьку сутність подібних перероджень [44, р.267].

І, нарешті, справді геніальний штрих, взятий з дійсності: заповіт дон Хуана поховати його на порозі церкви, щоб кожен топтав його ногами. Оповідач повідомляє про це з уявним співчуттям – як про військові подвиги, як про змову настоятеля з коррехідори покрити вбивство. Митець розширив антиклерикальні мотиви в творі, які були в попередніх інтерпретаціях легенд про Дон Жуана та зазнають суттєвого видозмінення.

Саме такий ефектний фінал новели став визначальним, адже у жодного автора до П. Меріме у сюжеті про дон Хуана не зустрічалося мотиву каяття (що був все ж таки окреслений, проте не мав можливості бути реалізованим у Тірсо де Моліні), що абсолютно вирізняється від типового зображення цього образу. Дон Хуан бачить власні похорони; примари, що супроводжують труну, кажуть, що відтепер Дон Хуан приречений стати здобиччю пекла [8, с.20].

Проте визначальним є те, що Дон Хуан тричі бачить видіння, адже число три є сакральним числом. Як і описується в легенді про Дон Мігеля де Маранья, головний герой будує госпіталь та йде в ченці, щоб спокутувати свої гріхи, тому завдяки покаянню за свої гріхи він вмирає, як святий: *«Il mourut vénéré comme un saint, même par ceux qui avaient connu ses premiers déportements. Sur son lit de mort, il demanda comme une grâce qu'on l'enterrât sous le seuil de l'église, afin qu'en y entrant chacun le foulât aux pieds. Il voulut encore que sur son tombeau on gravît cette inscription : Ci gît le pire homme qui fût au monde. Mais on ne jugea pas à*

propos d'exécuter toutes les dispositions dictées par son excessive humilité. Il fut enseveli auprès du maître-autel de la chapelle qu'il avait fondée. On consentit, il est vrai, à graver sur la pierre qui couvre sa dépouille mortelle l'inscription qu'il avait composée; mais on y ajouta un récit et un éloge de sa conversion. Son hôpital, et surtout la chapelle où il est enterré, sont visités par tous les étrangers qui passent à Séville» [46, p.27] (Він помер, шанований як святий навіть тими, хто знав його колишні безчинства <...>[переклад українською «Душі чистилища» П.Меріме тут та надалі наш – І. П.]).

Проте саме у подібному фіналі та в принизливому написі «Тут спочиває найгірший з людей ...», що лаконічним П. Меріме наводиться двічі – на початку і кінці новели – безумовно спростовує будь-яку святість дона Хуана: ці рядки, безперечно, сповнені гидливої та уїдливої іронії. Проте неможливо не погодитися, що образ «Дон Жуан у новелі Меріме, за сутністю, вперше здобув історико-соціальну конкретність, завойовану романтизмом та реалізмом у цей період» [27]. І звернення у подібному випадку до змалювання вічного образу французьким новелістом зумовлювалося, як видається, не стільки його потребою звернутися до реконструкції відомого сюжету, скільки привабливою можливістю оригінально інтерпретувати давно відомий психологічний тип по-новому, у відповідності із духом свого часу, наголошуючи саме на антиклерикальній його сутності [27].

О. Дюма також взявся за міф про Дон Жуана і, зокрема, про Дон Хуана де Маранья, щоб створити фантастичну драму з релігійними відтінками. Читачі стають свідками суперництва між добрими і поганими ангелами щодо домінування над душею Дон Жуана, з втручанням привидів його жертв, які вважають за справедливість, відвідування живої людини могили померлої особи для помсти [52].

Для цієї роботи О. Дюма був натхненний «Душами Чистилища» Проспера Меріме 1834 р. Ця дивна вистава, часом трохи заплутана, постановка якої, мабуть, була досить складною, яка, можливо, була вона

занадто інноваційною, лячною для публіки, проте факт залишається фактом: ця вистава не мала успіху, який очікував О.Дюма.

У своїй п'єсі Дюма, змінивши кінець життя Дон Жуана, зробив його персонажем такої темряви, що було б незручно і навіть нездорово, що така поведінка не каралася. Справді, Дон Жуан – людина без докорів сумління та жалю перед злом, яке він вчинив із цілковитою безбожністю, розпусний злочинець, відповідальний за смерть семи людей, у тому числі жінок для задоволення завоювання; свого брата, щоб не втратити своє майно та титули; і дона Сандовала, бо він затьмарив його репутацію. І без сумнівів, він збирається спокусити черницю, бо цього не було в його «мисливському списку». Як бачимо, він перевершує свого предка, який зі свого боку не лише спокусив жінок, але і загубив ангела. До того ж, до останнього моменту, він відмовляється каятися і хоче вірити, що у нього імунітет від божественної справедливості. Проте, у другій версії кінець п'єси було змінено, і можна побачити, як Дон Жуан кається в екстремальних ситуаціях [52].

В образі Дон Жуана, запропонованому Дюма, потрібно пам'ятати як про спорідненість, так і про різницю з іншим традиційним Дон Жуаном. Навіть коли Дон Жуан де Маранья знаходить те, що Жан Руссе називає інваріантом міфу; і фундаментальний інваріант цього міфу полягав у появі каральної смерті, не зникає повністю, проте дуже істотно трансформується [49]. У центрі твору розпусний і безбожний герой, із жагою до розпусти, оргій, усіх можливих та неможливих задовольень: *«насолоджуючись сьогодніням...»* [37], *«переживаючи всі насолоди життя одночасно...»* [37] – такий його ідеал. Його кров не перестане кипіти, серце битися, поки він не буде задоволений жорстокістю, цинізмом, і глумлінням, особливо коли ідеться мова про захист його спадщини: убивши священика, він ризикує отримати заповіт, підписаний на користь брата. Це стосується і спокуси жінок, яких він кидає відразу після пересичення. О. Дюма, на відміну від П. Меріме, не використовує

такого персонажа, як дона Гарсію Наварро. Його герой з самого початку є найбільш рішучим з розпусників. Йому не потрібен ініціатор. У ньому прикидається саме зло, тому злий ангел Мараньї вільний. Таке шаленство, що перетворює Дон Жуана на демона, стає викликом Богу, повстанням проти Бога: він відмовляється від свого вічного спасіння в кінці (в оригінальній версії).

Відтак, Дон Жуан все ж романтичний герой, який відчуває на собі прокляття, що виявляється для нього фатальним: *«Боже мій! Я чоловік, згубний не тільки для інших, а й для себе : все, до чого я торкаюся ламається або ж в'яне, а ті, у кого я не віднімаю життя, втрачають розум...»*[37] [переклад українською «Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела» О. Дюма тут і надалі наш – І.П.]. Деякі критики цілком можуть зауважити на незв'язність характеру (Жандарм де Бевот [33]) або бачуть в ньому лише деградацію романтичного героя. Сам Дюма наголошує на цьому в першій картині. Його герой згадує, що інший персонаж його імені *«спустився живим до пекла, вечеряв там з командиром, якого він убив, знеславивши свою дочку»*; і він заявляє, що хоче *«перевершити його в злі»* [37], щоб сам диявол не знав, кому віддавати перевагу, Дон Хуану Тенорію або Дон Жуану де Мараньї.

Інший інваріант міфу, використаний в творі, стосується групи спокушених дівчат; оригінально і, можна сказати, надзвичайно, О. Дюма формує спокусника. Він веде список, що просто вражає: він починається з дружини рибалки і закінчується коханкою папи. Легковажні молоді жінки чи куртизанки лише проходять через невелику драму; але О.Дюма показує нам у другому акті, як Терезіна, наречена дона Хосеса, мрійлива дівчина, яку легко спокушають коштовності, втягується у тенета зваби.

Також, можна помітити, що в його списку відсутня черниця – сестра Марта. Щоб перешкодити цьому та спробувати врятувати Дон Жуана, добрий ангел навіть погодився залишити небо. В О. Дюма ми бачимо диявольського Дон Жуана в дії, в самій церкві, спокусник

розкриває всі таємні мрії черниці, яка ігнорувала його красу, відмовляла гарному грішнику, проте Дон Жуан їй обіцяє все щастя світу, а вона, в свою чергу, має пожертвувати всіма своїми релігійними обітницями: «<...> і ми матимемо життя захопливе та сповнене кохання, замість того самотнього та сумного життя, яке ми мали до сьогодні» [37]. Успішне зваблення для сестри Марти означало залишити своє небесне щастя та спробувати отримати порятунок для Дон Жуана, тому вона прокляла себе. Заповнений і проклятий список міг спричинити падіння ангела.

Усі мертві жертви Дон Жуана з'являться у годину покарання у вигляді привидів, як втілення списку. Це тому, що Дон Жуан повинен звести рахунки трансцендентно. Чи він погодиться на покаяння? Покаяння, Боже милосердя можливе лише в годину смерті. Сестра Марта, яка була нареченою Господа, шкодує про свої релігійні обітниці – дитину потягли до вітваря, не знаючи, від чого вона відмовляється : *«Мені одягли на голову фату, і не сказали, що це саван»* [37].

Із появою жертв Дон Жуана у церкві, ангел суду просив: *«Боже, дайте Дон Жуану годину на покаяння!»*, так що вражений громом дон Жуан, знепритомнів, але потім, прийшовши до себе, виступив проти сестри Марти із жорстокою заявою зі своїм раптовим наверненням: *«Я вже не Дон Жуан, ваш наречений, я вже не Дон Жуан, ваш чоловік! Я брат Хуан-трапіст...»*. Але п'ята картина в монастирі трапістів знаменує провал цього навернення: заклик мирських насолод розриває нового ченця, який задихається в своїй келії. Прибуття дона Хосеса, який змушує його битися на дуелі, і вбивство його брата-мерзотника відкидають дона Хуана на стороні зла [44, р. 270].

Але є ще один вчинок і друга розв'язка. У початковій версії герой заплутується в гріху, знову викрадає сестру Марту. Відсвяткувавши своє весілля з сестрою Мартою, він зазнає нападу привидів, запрошують його

покаятися, щоб уникнути божественної справедливості. Дон Жуан відповідає зі знуцанням та упертою відмовою: «*Я, кайся! ... І за що? Що був і бути щасливим?*» [37]. Із дванадцятим ударом опівночі божественна справедливість вражає обличчя дон Сандовала, якого також реанімували, щоб прийти і вразити Дон Жуана полум'яним мечем. Ця кінцівка, найбільш відповідна міфу, буде виправлена в 1863 році в абсолютно протилежному напрямку, ніби драматург не зовсім розумів, який кінець поставити. У старому замку, коли з'являються привиди, Дюма додає дидаскалію, яка показує розгубленість Дон Жуана крізь його браваду; це, безсумнівно, є своєрідною підготовкою до того, що залишається досить незрозумілим: перетворення нерозкаяного в екстремальній ситуації [52]. Сестра Марта, ангел любові та ангел прощення, домоглась цього, тоді як усі інші жертви спокусника наполягають на помсті: «*Пробач мене, боже мій! Я каюсь!...*» [37], – благає Дон Жуан. Поранений смертельно, але вчасно покаювшись, Дон Жуан переживе блаженну вічність.

Отже, найяскравішою ознакою крихкості релігійної думки Дон Жуана де Мараньї залишається розв'язка, якщо точніше – дві протилежні розв'язки, ніби драматург вагався щодо остаточної долі персонажа. Прокляття Дон Жуана цілком відповідає логіці драми О. Дюма. Дещо сумнівне закінчення твору 1863 року здається неймовірним – благодать надзвичайно і дуже різко падає на спокусника! І це здається дуже парадоксальним, найменш релігійним і найменш християнським. Незалежно від будь-якого естетичного судження, Дон Жуан де Маранья демонструє прекрасну оригінальність. У творі драматурга можна віднайти контрольований і простий спосіб, який націлений не на глибину, а на більшу ефективність. Який своєю культурою і думкою, а також ментальністю свого часу намагався дати свою версію багатовікового міфу про Дон Жуана. О. Дюма реалізував її у досить новій формі, зразок якої віднайшов у середньовічному театрі.

РОЗДІЛ 3

СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ТА ДРАМАТУРГІЇ

3.1. Типологічні особливості створення гармонійного образу Дон Жуана в новелістиці

«Еліксир довголіття» О. де Бальзака супроводжується присвятою читачеві. Цим присвяченням автор скеровує роздуми читача, доносить до нього, з одного боку, роль, які думки можуть виникнути у свідомості спадкоємців щодо своїх батьків, а, з іншого боку, всюдишність таких поганих думок серед людей, які інакше вважають себе дуже почесними. Ця присвята на двох сторінках розрахована на всіх анонімних читачів *«diis ignotis»* (Невідомому божеству) [30].

Хоча історія відбувається в Італії, а потім і в Іспанії в XVI столітті, кілька висловлювань дозволяє читачеві відразу перенестись у французьке суспільство XIX століття. При цьому акцент робиться на особливо тривожному явищі – «спадщині», яке для О. де Бальзака рівнозначне прагненню смерті батька чи дядька, спадок якого він хоче отримати. Насправді він каже: *«Людське суспільство, яке йде, на думку кількох філософів, шляхом прогресу, чи вважає воно «мистецтво очікування смерті» кроком до добра?»* [30].

Сама історія розділена на дві частини. Перша представляє Дона Жуана Бельвідеро, сина Бартоломео Бельвідеро, розпещеного батьком, багатого, який проживає в чудовому палаці в Італії. Проте мало вдячного йому, оскільки він нарікає на його довголіття, адже він повинен чекати занадто довго, щоб остаточно успадкувати стан батька. Того дня батько нарешті оголошує синові, що Дон Жуан може повернути його до життя після смерті, якщо він все це протер певним еліксіром. Син,

недовірливий, вирішує приміряти маленьку частинку – око, яке одразу оживає:

«Il voyait un oeil plein de vie, un oeil d'enfant dans une tête de mort, la lumière y tremblait au milieu d'un jeune fluide ; et, protégée par de beaux cils noirs, elle scintillait pareille à ces lueurs uniques que le voyageur aperçoit dans une campagne déserte, par les soirs d'hiver<...>.Il éclatait tant de vie dans ce fragment de vie, que don Juan épouvanté recula. Partout brillaient des yeux qui aboyaient après lui!» [30] (Він побачив око, сповнене життям, дитяче око в черепі, світло, якого тремтіло серед молодого рідини; і, захищена красивими чорними віями <...> Кімната була всіяна шипами, повними вогню, життя, розуму. Скрізь блищали очі, немов переслідували його!).

Цей опис цікавий тим, що в ньому є кілька характеристик бальзаківського стилю: смак до контрастів (*un oeil d'enfant dans une tête* (дитяче око в черепі); *tant de vie dans ce fragment de vie* (стільки життя в цьому фрагменті життя); використання кваліфікаторів (*un oeil flamboyant* (палаюче око); персоніфікації (*Cet oeil paraissait vouloir s'élancer sur* (око, здавалося, хотіло вистрілити ...); *il pensait, accusait...* (воно думало, звинувачувало...); тяга до переліків (*il pensait, accusait, condamnait, menaçait, jugeait, parlait, il criait, il mordait* (він думав, звинувачував, засуджував, погрожував, судив, говорив, кричав, кусав)). Можна аож віднайти там страшне зображення в О.де Бальзака гільйотини (*le regard profond que jette un homme sur les hommes en gravissant la dernière marche de l'échafaud* (глибокий погляд, який чоловік кидає на чоловіків, піднімаючись на останню сходинку ешафоту); біблійний натяк на Каїна, який бачить око, яке судить його скрізь . *Partout brillaient des yeux qui aboyaient après lui* (Скрізь блищали очі, немов переслідували його); і нарешті, суміш почуттів (зір / слух: *des yeux qui aboyaient* (гавкаючі очі)) і дуже особливого швидкого ритму О.де Бальзака [29].

У другій частині роману О. де Бальзак проводить паралель між стосунками Дон Жуана з батьком та стосунками, встановленими між ним та його сином. У цій другій частині, розважившись кілька років, дон Жуан оселяється в Іспанії, одружується з молодою андалузкою донной Ельвірой, яка подарувала йому сина Філіппа. «Але, – каже нам О. де Бальзак, – Дон Жуан, не став ні добрим батьком, ні добрим чоловіком — і то з умисного розрахунку» [30]. За допомогою маніпуляцій йому вдалося щиро полюбити дружину та сина, чого батько не зміг досягти добротою. Тому Філіпп біля його ліжка, коли Дон Жуан близький до того, щоб померти. Потім Дон Жуан звернувся до свого сина з тим самим проханням, що і його батько – повністю змочити його водою, яку він тоді визнав «святою». Але там син скрупульозно виконує вказівки батька. Останній, безсумнівно, занадто нетерплячий, намагається обійняти сина рукою, яка знову стала енергійною, але цей жест змушує сина вистрибнути, скидаючи флакон, із якого випаровується еліксир.

У Бальзака існує певне прагнення до довгих речень, де фігури мови та пунктуації підтримують тривожний характер ситуації, як у наступному реченні: «*La MORT, aidée par le froid, le silence, l'obscurité, par une réaction d'ivresse, peut-être, put glisser quelques réflexions dans l'âme de ce dissipateur, il interrogea sa vie et devint pensif comme un homme en procès qui s'achemine au tribunal* [30]. СМЕРТЬ, з допомогою холода, тиші, темряви, сп'янілою реакцією, можливо, могла просунути в душу цього дисипатора якісь роздуми, він поставив під сумнів своє життя і став вдумливим, як людина, яка звертається до суду».

Тут зображується уособлення смерті. У цьому випадку «смерть» пишеться великими літерами та додається перелік елементів, пов'язаних з нею (холод, тиша, темрява). «Можливо» в середині речення, розміщене так, щоб підкреслити «незвичний» характер цієї ситуації; і, порівняння, яке вже оголошує вину Дон Жуана (*devint pensif comme un homme en*

procès qui s'achemine au tribunal (задумливого, як людина, яка звертається до суду)).

Також потрібно виділити опис смерті Бартоломео: «*Si Bartholoméo ne pouvait plus parler, il avait encore la faculté d'entendre et de voir: sur ce mot, sa tête se tourna vers don Juan par un mouvement d'une effrayante brusquerie, son cou resta tordu comme celui d'une statue de marbre que la pensée du sculpteur a condamnée à regarder de côté, ses yeux agrandis contractèrent une hideuse immobilité. Il était mort, mort en perdant sa seule, sa dernière illusion. En cherchant un asile dans le coeur de son fils, il y trouvait une tombe plus creuse que les hommes ne la font d'habitude à leurs morts. Aussi, ses cheveux furent-ils éparpillés par l'horreur, et son regard convulsé parlait-il encore. C'était un père se levant avec rage de son sépulcre pour demander vengeance à Dieu!!*» [30] (Хоча Бартоломео уже не міг заговорити, він зберіг здатність бачити й чути <...> Здавалося, цей батько гнівно волає з гробниці, вимагаючи в Бога помсти).

Тут маємо безліч прикметників («*une effrayante brusquerie*», *le cou tordu*, *les yeux agrandis*, *les cheveux éparpillés*, *le regard convulsé* («ляк аюча різкість»), крива шия, широко розплющені очі, розсіяне волосся, вирячені очі; окрім порівнянь (*son cou resta tordu comme celui d'une statue de marbre* (його шия залякла, як шия мармурової статуї)), так багато особливостей, які буде нелегко передати іншою мовою.

Окрім характеристик, які вже були показані, слід також зазначити постійну присутність в О.де Бальзака посилань на юридичні, фінансові та соціальні положення, характерні для Франції свого часу. Таким чином, у цій новелі він натякає читачеві на присвячення майорату і закону, коли говорить про «*ті людські зручності, які накладають маску на обличчя двох братів, один з яких матиме майорат, і інший – законний*» [37]. Ці терміни визначаються в французькій мові як невід'ємний і неподільний актив, який залишався у Франції до 1849 року і складався з нерухомого майна, прикріпленого до дворянського титулу, переданого старшому

синові сім'ї – для майорату. І як інститут, аналогічний чинному правовому резерву, який обов'язково гарантує законним спадкоємцям передбачувану частину спадщини померлого – для законного. Такі культурні позначення можуть бути важко зрозумілими, щоб перекласти їх іноземними мовами [29].

Також потрібно відмітити відсутність оповідача, який не відіграє жодної ролі в історії. Цей тип оповідача іноді втручається через коментарі, або взагалі не втручається. Рідше зустрічається в фантастичних історіях, щоб справляти враження ніби справжній подій та надати більш особистий характер розповіданим пригодам. Тому в «Еліксирі довголіття» – фантастичному творі О. де Бальзака немає оповідача [43].

О. де Бальзак письменник-реаліст, тому регулярно використовує внутрішню точку зору: він покладається на очі героїв, щоб змусити читача відкрити навколишній світ. Таким чином, автор регулярно використовує «Я» або виступає як зовнішній оповідач, який завжди слідує головному герою.

Реалістичний роман надає велике місце опису, який завдяки точності деталей дає змогу відобразити реальність. Тому ми спостерігаємо розширення опису місць, персонажів, почуттів та ситуацій.

Оповідач багато використовує вільну непряму мову: його промова поступається місцем мови персонажа в безперервності історії та мови. В результаті читач отримує доступ до думок головного героя, важливого елемента, щоб надати герою максимально реалістичну особистість та почуття.

Нарешті, письменник-реаліст вводить в історію документи, щоб підсилити ілюзію реальності (листи, візитні картки, статті в пресі тощо). Це називається ефектом реального (французький суд) [32].

«Душі Чистилища» П.Меріме починається з оповідача, який збирається розповісти нам одну з історій, що походить від легенди про

Дон Жуана. Він вирішив показати читачеві про того Дон Жуана (дон Хуан Теноріо), який добре закінчується і про того, який базується на конкретному історичному персонажі: Дон Жуан де Маранья.

Це новела Меріме, яка вперше вводить у літературу версію розкаяного Дон Жуана, освітленого благодаттю. Життя, яке Меріме викуває для свого героя і яке насправді натхнене «літературними» пригодами Дона Хуана Теноріо та Дон Жуана де Маранья, який утвердиться як справжній і дасть початок іншим творам, таким як «Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела» О. Дюма (1836).

«Душі чистилища» пародіюють групу попередніх текстів, героями яких є Дон Жуан: «севільський бешкетник» Тірсо де Моліна, Дон Жуан Мольєра та лібрето Дон Джованні Моцарта. Текст пародіює групу текстів настільки, наскільки ці тексти мають спільні рамки, які вони збагачують або відсікають спільні мотиви. У «Душах Чистилища» відзначаються мотиви, які містяться у цих трьох текстах, але вони вставляються у два типи контекстів: вузький контекст та широкий контекст, які повністю трансформують їх обсяг.

Розглянемо вставки трьох мотивів, що можуть зватися вузьким контекстом:

1. Дон Жуан вночі вривається в будинок жінки, видаючи себе за іншого (Тірсо де Моліна)
2. Дон Хуан вбиває батька молодої жінки (усі версії)
3. Дон Жуан б'ється на дуелі з братом молодої жінки (Мольєр)

Якщо Дон Жуан, в Душах, вночі заходить до дому Фаусти замість Дон Гарсії, то це було не з його власної ініціативи. Його штовхнула його проклята душа, дон Гарсія, і йому довелося випити багато вина, щоб надати собі мужності.

Попередній контекст повністю трансформує мотив: замість безстрашної та цинічної поведінки ми маємо ілюстрацію диктованої, вагальної та переляканої поведінки [42].

Ю. Віппер наголошував, що П. Меріме прагнув максимально індивідуалізувати образ Дон Жуана. Саме тим, на думку дослідника, і пояснюється те, чому, розповідаючи про долю цього героя, новеліст відмовиться від звичної класичної сюжетної схеми і в цій новелі читач не знайде ані донни Анни, ані убитого командора, її чоловіка, ані історії їх сміливим викликом Дон Жуана статуї, ані звичного комічного образу слуги Дон Жуана [8, с.19]. Але тим не менше, П. Меріме все ж зберіг окремі елементи легенди про Теноріо – або, точніше, драм Тірсо де Моліна та Ж.-Б. Мольєра. Серед них: поява героя на побаченні замість коханого чергової жертви героя, донжуанський список обманутих жінок, спробу викрасти монахиню. Але всі ці елементи входять, згідно зауваження Н. Шрейдера, вже в іншу атмосферу, швидше, як риси моралі [27].

Для затвердження та пояснення свого нетрадиційного погляду на джерела походження широко відомої легенди про Дон Жуана, автор новели вперше вводить у твір образ оповідача – життєлюбного скептика-вченого, – який, завдяки застосуванню прийому наукової асоціації-узагальнення.

Водночас слід зауважити, що письменником обирається такий образ оповідача, якому притаманні природний пильний інтерес до легенди та водночас іронія, яка стримується серйозністю дослідника. Голос оповідача є конкурентним, завжди в іронічному режимі, тобто неявним і неоднозначним. Проте спостерігається в підтексті новели, виявляючи себе час від часу у витончено-фривольних вкрапленнях: його усна розповідь є не лекцією, а розповіддю світським знайомим [27]. Іноді можна помітити, як два голоси суперечать один одному: оповідач викриває скандал або абсурдність порядку чи розташування слів у легенді; іноді, як вони зливаються в єдиний голос.

Отже, в прозових творах спостерігається зображення образу Дон Жуана за допомогою численних стилістичних засобів. О. де Бальзак

майстерно використовує контрасти, кваліфікатори, персоніфікацію, а також зображує гільйотину, біблійний натяк на Каїна, суміш почуттів та особливо швидкий ритм. Автори-реалісти велику роль надають опису, завдяки якій надають точності деталей. Ця особливість розширює опис місць, персонажів, почуттів та ситуацій. О. де Бальзак виступає як зовнішній оповідач, слідує головному герою та використовує «Я». А, от П.Меріме вперше вводить образ оповідача, який дає неоднозначну оцінку щодо героїв та виявляється досить часто іронічним.

3.2. Стилiстичнi засоби втiлення образу «розпусника» у драматичних текстах

Дон Жуан – персонаж з тисячею граней і тисячею кольорів. Великий спокусник, який живе моментом від якого бере максимум насолоди. Таким чином можна описати Дон Жуана Ж.-Б. Мольєра. Для нього має значення лише завоювання, а шлюб його не цікавить, тому він і хулить цінності релігії.

Ми можемо дати назву актам відповідно до того аспекту особистості Дон Жуана, який виявляє кожен із них:

- Акт I: невірний Дон Жуан
- Акт II: спокусник Дон Жуан
- Акт III: Дон Жуан розпусник, великий лорд
- Акт IV: нелюдський Дон Жуан
- Акт V: лицемір Дон Жуан

Мольєр, як класичний, так і бароковий драматург, представляє тут «une pièce bicéphale» (двоголову п'єсу).

Це формально не трагічна п'єса, оскільки триєдинство не дотримується:

- єдність місця: Севілья, ліс, будинок Жуана, біля річки тощо;
- єдність дій: кожна жінка має свою особливу проблему;

- єдність часу: дія відбувається протягом періоду більше одного дня.

Однак воно приховує трагічні характеристики: Дон Жуана неминуче тягне до своєї долі, Сганарель, який діє проти його переконань, поведінка Ельвіри та Дон Луї.

Крім того, існує аспект, який важко класифікувати, тим паче для сучасності Ж.-Б. Мольєра: надприродність, втілена статуєю Командора, що оживає.

Риторика – це мистецтво добре говорити, тобто техніка реалізації виразних засобів, таких як фігури мови чи ланцюжки ідей. Зараз, як показують нам довгі тиради, Дон Жуан є її майстром. Він, безумовно, звертається до Сганареля, але насправді не вважає його здатним дати відповідь. Це характерно для риторичного питання. Наприклад, таке запитання: «*Combien crois-tu que j'en connaisse <...> les plus méchants hommes du monde?*» (Як ви гадаєте, скільки я знаю <...> найбільш злих чоловіків світі?) [19, с.95].

Використання загальної істини («*L'hypocrisie est un vice à la mode*» ou «*Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer*» (Лицемірство – це модний порок» або «Характер доброї людини – найкращий з усіх персонажів, яких можна грати» [19]), подібно до узагальнення його зауважень, бере участь у цьому прагненні переконання. Він стверджує, не виправдовуючись: він вважає все, що він говорить є істинним, абсолютно правдивим, і всі повинні його слухатись, а інакше люди помилятимуться.

Крім того, він використовує багато безособових виразів, таких як «ми», «всі» або «добра людина». Це дозволяє йому бути обережним нікого не маючи на увазі.

Так само Дон Жуан використовує афоризми (прислів'я), як доказ правдивості його слів. Авторитетні псевдоаргументи, такі як: «*Qui en*

choque un, se les jette tous sur les bras» (Зачепиш одного – на тебе напустяться всі).

Він також використовує силогізм, щоб виявити подобу логіки (силогізм – міркування, що складається з трьох простих атрибутивних висловлювань: двох засновків і одного висновку. Засновок силогізму поділяють на *більший* (який містить предикат висновку) і *менший* (який містить суб'єкт висновку). «*Лицемірство нині – модний порок, а всі модні пороки сходять за добродесність*» [51, р.95].

У риторичі краса слова безпосередньо служить своїй силі. Щоб задовольнити цю вимогу, Дон Жуан використовує численні метафори, які прикрашають і підсилюють його слова, створюючи образи у свідомості свого слухача: «*ferme la bouche*»; «*à force de grimaces*»; «*les singes*»; «*je verrai, sans me remuer*» etc. («закрий свого рота»; «прикидання»; «мавпи»); «якщо мене й викриють, я сам не поведу й рукою», тощо.

Але, окрім прекрасних образів та суто стилістичних ефектів, його виступ аргументований, і він використовує всі способи, щоб переконати Станареля.

Ставка виступу Дон Жуана полягає в тому, щоб показати, що лицемірство коїться «заради чесноти». Крім того, відповідно до цієї вихідної точки, всі в суспільстві використовують і зловживають нею.

Виходячи з цієї ідеї, він застосовує свої способи до цього узагальнення. Спочатку використовуючи безособові займенники («ми», «усі», тощо), він говорить лише за себе, підтверджуючи наявність першої особи однини «Я». Він навіть проектує себе, переходячи у майбутнє: «я побачу», тощо [51, р. 92].

Отже, його структура ґрунтується на загальній рефлексії, яка з'являється з нізвідки і яку він хоче видати за правду, і яка потім виправдовує його особливе ставлення. В основному це виглядає так: «оскільки кожен це робить, я також можу це зробити».

Таким чином, як це не парадоксально, він хвалить лицемірство, навіть вважаючи його корисним для всіх для розвитку в суспільстві.

Промова Дон Жуана також сповнена меліоративних фігур та гіперболи, які надмірно прикрашають лицеміра: «*meilleur de tous les personnages*», «*de merveilleux avantages*», «*un art*», «*vice privilégié*», «*abri favorable*» («найкращий з усіх персонажів», «чудові переваги», «мистецтво», «привілейований порок», «сприятливий притулок»).

Нарешті, є два особливо важливі моменти для Дон Жуана, який протягом усього спектаклю зазнавав докорів усіх своїм ставленням. Дійсно, до Акту V Дон Жуан діяв відносно прозоро, вихваляючись своїми завоюваннями. Він, безумовно, був нечесним у своїх діях, але відносно чесним у своїх поведженнях. Зіткнувшись із проблемами, які створила для нього ця позиція, лицемірство стає просто необхідним:

- лицемірство дозволить йому продовжувати свої «солодкі звички» як розпусник;
- він скористається «слабкістю людей», оскільки використовуватиме маску, що гарантує його чесність, як це робить віруючий.

Промова повністю присвяченою лицемірству, Дон Жуан робить ще один крок до безбожності. Він вирішує, з усією душею та совістю, продовжити шлях розпусти. Але ще гірше: він відтепер носитиме маску відданості і буде покликати себе на службу Богу. Попри блюзнірство, статуя Командора доставить його в пекло. Цим Ж.-Б. Мольєр критикує фальшивих відданих та релігійних людей, які користуються позицією Дон Жуана.

Також, потрібно згадати відому промову Дон Жуана, в якій він вихваляє непостійність кохання. Вона в себе включає 2 частини: 1-а частина від початку до «*все задоволення від любові змінюється*», де мова йде про похвалу любовної непостійності; і друга частина від «*ми*

смакуємо надзвичайну насолоду» до кінця, де Дон Жуан викриває свою концепцію любовного завоювання.

Частина 1: Дон Жуан звертається безпосередньо до Станареля, щоб висміяти його концепцію любові та висловити свою незгоду з нею. Для Дон Жуана любовна вірність порівнянна зі смертю, і він жартує, використовуючи антифразу: «*La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle*» (прекрасне, що хочеться пишатися фальшивою честю бути вірним) [19, с.73]. Дон Жуан відмовляється бути чоловіком однієї жінки, і він рішуче засуджує постійну любов, коли каже: «*Non, Non! La constance n'est bonne que pour les ridicules*» (Ні, ні! Постійність годиться лише для диваків) [19, с.84]. Дон Жуан вважає, що він має право закохатися у всіх прекрасних жінок і віддати своє серце всім, хто хоче, щоб його любили. Що перш за все цікавить Дон Жуана – це початок любовних стосунків: «*Les inclinations naissante...*» (Зародження тяги...). Він закінчує 1-у частину своєї тиради фразою, яка підсумовує його амурну концепцію: «*Tout le plaisir de l'amour est dans le changement*» (Задоволення кохання полягає в її мінливості) [19, с.75].

2-а частина: Дон Жуан викладає свою стратегію любовного завоювання, використовуючи військову лексику: «*on goûte une douceur extrême à réduire*» (ми відчуваємо неймовірну насолоду, яку потрібно зменшити). У зменшенні перемога. Підкорення здійснюється поступово, як це показує вираз «*voir de jour en jour les progrès qu'on y fait*» (бачити день за днем прогрес, який хтось там робить). Потім він знову використовує терміни з військовими відтінками, такі як дієслова: «*combattre*» (битися), «*vaincre*» (перемагати), або навіть вирази: «*rendre les armes*» (сдатитися), «*les petites résistances*» (невеликий опір). Але коли жінку підкорюють, вона більше не цікавить Дон Жуана. Це нам показує вираз: «*tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour*» (вся краса пристрасті закінчена, і ми засинаємо в спокої такої любові). Тому Дон Жуан повинен вести новий бій. Його

цікавить лише подолання опору людини, яку він кохає, і він знову вдається до військової лексики: «*conquête*» (завойювання), «*résistant*» (опір), «*conquérant*» (завойовник). Дон Жуан також використовує гіперболу, щоб висловити ступінь свого кохання: «*Je me sens un cœur à aimer toute la terre*» (Мого серця вистачить, щоб любити весь світ), і він заходить так далеко, що порівнює себе з Олександром (великим завойовником античності). Земля замала для Дон Жуана, він відчуває непропорційну амбіцію любовного завоювання. Тому він розпочне справжній виклик буржуазній моралі, що робить подружню вірність однією з основ.

Отже, Дон Жуан бере все, що говорить, і показує, що кохання – це лише спосіб життя. Він представлений як незвичайний персонаж, непропорційний, адже його розпусна фізіологія постає як гідність, якість особистих досягнень.

О.Дюма взявся за міф про Дон Жуана і, зокрема, про Дон Жуана де Маранья, щоб створити фантастичну драму з релігійними відтінками.

Містерія вірна драматургії, романтичній драмі, яка, зокрема, розширює час і руйнує простір, використовуючи естетику картини розробленої Дідро. Слід зазначити, що при будь-якому розташуванні вигаданих місць, внутрішніх і зовнішніх, по горизонтальній і по вертикальній осі (від підземної гробниці до небесних просторів) доля однойменного героя забезпечує деяку єдність, інтерес і небезпеку, дію в тому числі [35]. Романтичний герой в драматургії – це проклятий персонаж, фатальний для інших і для самого себе. О.Дюма, зі свого боку, перетворює драматургію в енергію, у невблаганну логіку, що супроводжує головного героя в його піднесенні і в його падінні (перетвореному в спокутування у виправленій версії містерії). Дон Жуана залишили поза суспільством та протистали йому за його розпусту, його пороки та атеїзм [52].

Принагідно зауважити ще одну константу театру Дюма –тему бастарда. У перші дії дон Хуана де Маранья домінує конфлікт між доном Хуаном, законним сином, і доном Хосесом, старшим позашлюбним сином, але бажаний його батьком, якого останній в момент смерті хотів би узаконити і зробити своїм спадкоємцем.

У прозі, а не у віршах (надприродні персонажі говорять віршами – плоска поезія:

*«Ô toi que le Seigneur a commis à ta garde,
Baisse un instant les yeux, archange, et me regarde !»*

(О ти, кого Господь поклав на мою опіку,
Опусти на мить очі, Архангеле, і подивися на мене!)) [37].

О.Дюма використовує свій яскравий стиль: майстерність, різка мова, мистецтво відтворення, формули, іронія, жарти прикрашають завжди динамічний діалог: *«Дон Хосе. Дон Жуан, дон Жуан, ви занадто добре пам'ятаєте, що я ваш брат, і недостатньо того, що я джентльмен.*

Дон Жуан. Ви збрехали, дон Хосе, ви ні те, ні інше. Дон Хосе. О! Це вже занадто!» [37].

Незалежно від естетичних суджень Дон Жуан де Маранья демонструє прекрасну оригінальність. Тут ми відзнаходимо контрольований шлях драматурга, який прагне не до глибини, а до більшої ефективності. І який своєю культурою і своїм мисленням, а також менталітетом свого часу прагнув дати свою версію багатовікового міфу про Дон Жуана і реалізувати цей проект в досить новій формі, модель якої, на його думку, він знаходить в середньовічному театрі. Можна, звичайно, припустити, що Дон Жуан де Маранья є сучасною містерією, але спостерігаємо, що романтична п'єса досить радикально відрізняється від середньовічних містерій з очевидних літературних і драматургічних причин, але, що більш серйозно, також і з причин релігійних та християнських думок. О. Дюма, можливо, усвідомлював недоречність

загальної назви містерії. Коли через тридцять років він перевидає свій «Дон Жуан де Маранья», спростувавши кінцівку, яка стала більш повчальною та зберігає первісну родову кваліфікацію. Але він, здається, рано задумав свою п'єсу на іншому реєстрі, на фантастичному. А. Пуген [50] визначає драматичну категорію в зверненні: «Драма, дія якої базується на фантастичному сюжеті, відправною точкою якого є надприродний факт» – не відзначається в середньовічній містерії. Не дарма романтична фантазія істотно відмінна від християнського надприродних середньовічних містерій [44, р.270].

Потрібно підкреслити, що Дон Жуан де Маранья О. Дюма та Дон Жуан Ж.-Б. Мольєра значно відрізняються попри те, що їх об'єднує драматургічність побудови творів.

Дон Жуан Ж.-Б. Мольєра представлений як незвичайний персонаж, непропорційний, який розкривається через жартівливий тон. Як коханець-зайовник він використовує віську лексичку, яка підкреслює несерйозність намірів, відношення щодо жінок. До самого кінця твору він залишається безкарним.

Дон Жуан де Маранья О. Дюма це перш за все проклятий персонаж, який спокутував свої гріхи у фіналі (у виправленій версії містерії). Дон Жуану за його розпусту, його пороки та атеїзм протистало суспільство.

ВИСНОВКИ

Відповідно до мети і поставлених завдань у роботі було розглянуто науково-теоретичні аспекти вивчення образу Дон Жуана як вічного образу та основні тлумачення поняття вічного образу в літературознавчій науці. У ході дослідження дійшли висновку, що трактування зазначених понять (віковий, вічний, світовий, традиційний та універсальний) може використовуватись в залежності від того, яке змістовне наповнення вкладається та перш за все, які фактори включаються в поняття задля його повного розмежування.

Було виявлено, що образ Дон Жуана вважається вічним і має приналежність до архетипу. Свій початок Дон Жуана бере з міфології і виступає як носій традиційної образності. Просліджено витоки сюжету та формування образу Дон Жуана в історико-літературному контексті. Витоки легенд про Дон Жуана мають як міфологічну, так і історичну основу. Проте об'єднуючим фактором постає ідея пошуку нових чуттєвих насолод, де семантично активним і архетипно значимим виступає фактор кількості, ідея спокуси як способу досягнення любовної мети, ідея ошуканства (несправджуваності обіцянок і любовних намовлянь). Також, відбувається процес перманентного концептуального оновлення образу легендарного перелюбника. Спостерігається кількоступенева зміна естетичної візії постаті вельможного розпусника і функціонального коду його образу акцентування конкретно-історичного, загальнолюдського, філософсько-психологічного, критичного змісту образу.

Тому можна стверджувати, що у процесі еволюції відбувається кардинальне оновлення комплексу ментально-психологічних, морально-поведінкових, аксіологічних домінант Дон Жуана (естетизація, інтелектуалізація, втрата активного (агресивного) характеру, інверсія узвичаєних гендерних ролей, поява нових екзистенційних альтернатив), а також загальна гуманізація змісту даного традиційного образу.

Проаналізовано специфіку художнього трактування образу Дон Жуана в творах Ж.-Б. Мольєра, П. Меріме, О. де Бальзака та О. Дюма. У ході компарування вічного образу в інтерпретації Ж.-Б. Мольєра та О. де Бальзака було встановлено, що об'єднуючим фактором постає утвердження нового сприйняття світу, з його егоцентризмом, практицизмом, меркантилізмом. Це світ, у якому висхідними аксіологічними категоріями стають прагматизм і гедонізм. Дон Жуан відкидає всі закони суспільства, релігію і навіть самого Бога. Проте характерними відмінностями постає те, що герой комедії Ж.-Б. Мольєра – статичний образ, характерний для поетики класицизму. Герой не змінюється до кінця комедії, залишається вірним своїм принципам і нормам поведінки. Дон Жуан О. де Бальзака зображений в реалістичній тенденції, який розглядається через призму особистої моральної відповідальності та збагативши його новими рисами, зробивши його реалістично повнокровним і різноманітним.

Було прослідковано, що образ Дон Жуана у П. Меріме («Душі чистилища») та О. Дюма («Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела»), зазнав перетворень і видозмін, які спричинилися до появи у цьому образі таких рис і властивостей, що невідома відрізняють його новіші модифікації від первинних зразків. Тому, автори реалізують специфічний для традиційного розуміння образу Дон Жуана мотив – мотив покаєння. Вони у відповідності із духом свого часу, наголошували саме на антиклерикальній його сутності та як благодать надзвичайно і дуже різко падає на спокусника. Це нове інтерпретування здається дуже парадоксальним. Подані твори пов'язані тяжінням до фантастичного: чудодійний еліксир («Еліксир довголіття») та надприродні істоти, як янголи («Дон Жуан де Маранья, або Падіння ангела»).

Вирішення завдання стилістичного аналізу образу Дон Жуана в прозових творах та драматургії дозволило глибше розкрити відмінність зображення цього «вічного» образу різними авторами.

Дійшли висновку, що прозові твори («Еліксир довголіття», «Душі Чистилища») надають велике місце опису, який завдяки точності деталей дає змогу відобразити реальність. Оповідач О. де Бальзака багато використовує вільну непряму мову: його промова поступається місцем мови персонажа в безперервності історії. У результаті читач отримує доступ до думок головного героя, важливого елемента, щоб надати герою максимально реалістичну особистість та почуття. А, от оповідач у П. Меріме – це скептик-вчений, голос якого є конкурентним, завжди в іронічному режимі, тобто неявним і неоднозначним.

Щодо авторів драматичних творів, то вони використовують численні метафори, порівняння, промови наповнені меліоративними фігурами та гіперболами. Дон Жуан Ж.-Б. Мольєра використовує військову лексику для підкреслення «честолюбство завойовника». Широко використовується гіпербола, щоб висловити ступінь кохання Дон Жуана, адже він відчуває непропорційну амбіцію любовного завоювання. Проте О. Дюма, не зважаючи на використання терміну «містерія», поєднує прозову та віршовану форму для свого твору. Вираження думок надприродних персонажів відбувається віршованою формою, яку реалізують через плоску поезію. Оновлення семантики образу Дон Жуана і змістових та естетичних характеристик даного традиційного матеріалу за рахунок використання художніх параметрів романтичної драми. Драматизм відображених у образах героїв цих творів екзистенційно-соціумних протиріч зумовлений надмірністю їх ідеальних прагнень, бажання самоствердження і самореалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багдасарова А. А. О фольклорных источниках легенды о Дон Жуане. Кавказ. *Научная мысль Кавказа*. 2008. №3. С. 64-69.
2. Багдасарова А. А. Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVII – первой половины XX вв. : Дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2012. 212 с.
3. Багно В. Е. Дон Жуан. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 132 с.
4. Бітківська Г. В. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття : практикум. Київ: університет ім. Б. Грінченка, 2010. 159 с.
5. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : навчальний посібник. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 430 с.
6. Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. Москва: Молодая гвардия, 1991. 224 с.
7. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії). *Питання літературознавства*. Чернівці.1995. Вип. 2. С. 3-15.
8. Вишпер Ю. Б. Проспер Мериме – романист и новеллист. *Художественная литература*. Москва. 1968. С. 5-24.
9. Еремин В. Н. 100 великих литературных героев. Москва: ВЕЧЕ, 2009. URL: <https://lit.wikireading.ru/21099> (дата звернення: 07. 08. 2020).
- 10.Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век: учебник для студентов вузов. Москва: Дрофа, 2004. 186 с.
- 11.Івашина Т. М. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII-XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2002. 23 с.
- 12.Исаева Е. Образ Дон-Жуана в драматургии Тирсо де Молины и Ж.-Б- Мольера. *О книгах и фильмах: блог посвящен классической и современной литературе, а также экранизациям художественных*

- текстов*. 2012. URL: http://elena-isaeva.blogspot.com/2012/06/blog-post_04.html (дата звернення: 13.09. 2020).
13. Как рождались легенды. Дон Жуан и статуя Командора. Планета, 2014. Июль. URL: <http://planeta.by/article/1346> (дата звернення: 14. 09. 2020).
14. Кисин Б. Дон-Жуан. *Литературная энциклопедия в 11 т.* 1929–1939. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le3/le33494.htm?cmd=p&istext=1> (дата звернення: 01. 09. 2020).
15. Луков В. А. Гамлет: вечный образ и его хронотоп . Москва: Человек, 2007, № 3. 51 с.
16. Луков В. А. Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества: монография. Москва: Издательство Московского Гуманитарного университета, 2006. 110 с.
17. Луков В. А. Мольер, Поклен Жан-Батист. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник у 2 т. / за ред., Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2006. Т.2. С.201-207.
18. Мельчакова Ю. С. Испанская национальная картина мира: взаимодействие искусства и религии: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Екатеринбург, 2007. 26 с.
19. Мольер Ж.-Б. Дон Жуан, або Камінний гість: збірник / пер. з франц. І. Стешенко. Київ: Факт, 2002. 106 с.
20. Муравьева Т. В. Дон Жуан. *100 великих мифов и легенд*. URL: <https://coollib.com/b/95462/read> (дата звернення: 11.10. 2020)
21. Нусинов И. М. Вековые образы: литературная энциклопедия. Москва: Изд-во Ком. акад., 1929–1939. Т. 2. URL:<http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le2/le21281.htm?cmd=p&istext=1> (дата звернення: 08.09.2020).
22. Нусинов И. М. История образа Дон-Жуана. *История литературного героя*. 1958. С. 325–441.

23. Соловцова І.В. Перелига І.О. Особливості інтерпретації образу Дон Жуана в новелі П. Меріме «Душі Чистилища». *Perspectives et mise en oeuvre de l'innovation dans le domaine scientifique* : II міжнар. наук. конф, Женева, 20 вересня 2019 р. Женева, 2019. С. 47-53. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/conferences/issue/view/2019-09-20/46> (дата звернення: 18.09.2020)
24. Ревук Ю. Когнітивний простір образу Дон Жуана у світовій літературі. *Філологічний часопис*. 2017. №2. С. 242–254. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/filologichniychasopys/2017/2/27.pdf (дата звернення: 20. 09. 2020)
25. Фоміна Г. В., Нямцу А. Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі: монографія. Чернівці: Рута, 2009. 239 с.
26. Франчук М. Традиційні сюжети в сучасному літературознавстві : до проблеми типології. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 152-157.
27. Шрейдер Н. С. О специфике жанра «Душ чистилища» Меріме. *Проблемы метода, жанра и стиля*. 1975: сборник научных статей. Днепропетровск, 1975. С. 33-40. URL: <http://md-eksperiment.org/post/20181029-o-specifike-zhanra-dush-chistilisha-merime> (дата звернення: 17.09.2020).
28. Шульц Р. Пушкин и Книдский миф. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985. 134 с.
29. Aubin M. D'une langue à l'autre : les transformations du texte de deux nouvelles d'Honoré de Balzac dans des versions anglaises, espagnoles et chinoises. Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/ttr/1900-v1-n1-ttr03915/1050709ar/> (дата звернення: 03.10.2020).
30. Balzac O. de: Contes étranges et fantastiques, comprenant: Melmoth réconcilié, L'élixir de longue vie et Le sorcier. Éditions 1, 1999. URL:

https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_81_Lelixir_de_longue_vie.pdf (дата звернення: 04.10.2020).

31. Besuchet O. «Rien de nouveau sous le soleil»? L'indice intertextuel dans L'Élixir de longue vie. *A contrario*, 2014, №20. P. 113–127. <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-113.htm> (06.10.2020).
32. Besuchet O. «Rien de nouveau sous le soleil»? L'indice intertextuel dans L'Élixir de longue vie de Balzac. UNIL, 2012. URL: https://www.unil.ch/fdi/files/live/sites/fdi/files/shared/Brochure_coll.26-27avri2012.pdf (дата звернення: 01.10.2020).
33. Bévotte G. *La Légende de Don Juan : son évolution dans la littérature des origines au romantisme* (1906). Genève, 1993, 547 p.
34. Bonanni V. Les Mille et une nuits de l'Occident. Balzac et le conte oriental. *L'Année balzacienne*, n.11, 2010. P. 225-247.
35. Callet-Bianco A. *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2018. URL: <https://dokumen.pub/le-theatre-de-dumas-pere-entre-heritage-et-renouvellement-9782753577497-9782753574304.html> (дата звернення: 28.09.2020).
36. Doolittle J. The Humanity of Molière's Dom Juan. *Modern Language Association*. 1953, №3. P. 509–534.
37. Dumas A. *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*. Paris: Le Joyeux Rogek, 2014. URL: <https://ru.calameo.com/read/0046115244e9655d86576> (дата звернення: 17.09.2020).
38. Grente-Mera B. Balzac et le mythe. À propos du « Supplément mythologique» de la « Biographie Michaud». *L'Année balzacienne*. 2001. №2. P. 169–183. <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-169.htm> (дата звернення: 15.09.2020).
39. Gournay Aurélia. *Don Juan en France au XXe siècle : réécritures d'un mythe*. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 2013. URL:

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00975274/document> (дата звернення: 10.10.2020).

40. Guardia J.de, Poétique de Molière : comédie et répétition Genève:Librairie Droz, 2007. 520 p.
41. Guardia J. De. Pour une poétique classique de Dom Juan. Nouvelles observations sur la comédie du Festin de pierre. Vol. 3, no 232, 2006. P. 487-497.
42. Haas G. Les âmes du purgatoire de P. Mérimée ou le texte rapiécé [en ligne] / Semen: Revue de sémio-linguistique des textes et discours, 1987, №3. URL: <https://journals.openedition.org/semen/5443#tocto1n5> (дата звернення: 05.10.2020).
43. Lire, Écrire, Communiquer. C.Bouthier, L. Biencourt, L. Falterona, C. Williame. Paris: Nathan Technique, 2000. 91 p.
44. Mazouer C. Don Juan de Maraña, ou La chute d'un ange, mystère en cinq actes d'Alexandre Dumas. *Imaginaire et transmission*. Bordeaux: Eidolon, 2015. P. 263–273.
45. Mérimée P. Les Âmes du purgatoire. Colomba et autres contes et nouvelles: Paris: Charpentier, La mosaïque. P.191–260. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Colomba_et_autres_contes_et_nouvelles/Les_Âme_du_purgatoire
46. Mérimée P. Les Âmes du purgatoire [en ligne]. 55 p. URL: https://www.ibibliotheque.fr/les-ames-du-purgatoire-prosper-merimee-mer_purgatoire/lecture-integrale (дата звернення: 09.10.2020).
47. Mourad F. Mesure et démesure dans Dom Juan de Molière. *L'information littéraire*. 2007. №59. P. 27–29.
48. Perrin J.-F. Du conte oriental comme encyclopédie narrative. *Féeries*. n.6, 2009, P. 189-221.
49. Pot O. La critique littéraire suisse autour de l'École de Genève : in memoriam Jean Rousset. Tübingen: Narr, 2002.

50. Pougin A. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent, Paris, Firmin Didot et Cie, 1885, 309 p.
51. Tolley B. The Source of Balzac's Elixir de longue vie. *Revue de littérature comparée*. 1963. N.37. P. 91-97.
52. Vouigny N. Don Juan de Marana, ou la chute d'un ange. La Société des Amis d'Alexandre Dumas, 2010. URL: http://www.dumaspere.com/pages/dictionnaire/don_juan.html# (дата звернення: 20.10.2020).