

RU

Интерпретация архетипических образов Дон Жуана и его избранниц:
от комедии Тирсо де Молины к опере В. А. Моцарта «Дон Жуан»

Чжан Яжу

Аннотация. В статье изучаются особенности репрезентации архетипических образов Дон Жуана и его избранниц при переходе из литературной сферы в музыкально-драматургическое пространство одноименной оперы В. А. Моцарта. Данная работа ставит целью определить черты интерпретации ключевых архетипических образов сюжета о Дон Жуане от первого воплощения в пьесе испанского драматурга и поэта Тирсо де Молины до представления его в опере Моцарта. Научная новизна заключается в определении архетипических черт Дон Жуана и его избранниц и выявлении специфики их дальнейших трансформаций в европейском искусстве. В результате показывается, как в опере переосмысливаются характеры героев, наделяясь более сложным психологизмом и индивидуальными качествами. Взаимоотношения «герой – героиня» в «Дон Жуане» лишены подлинного романтического развития. Это константная система «завоеватель и объект покорения», где Дон Жуан неизменен в смелости, обаянии и порочности, а женские героини, пройдя через испытания, либо укрепляются в своей праведности (знатная, высоконравственная Донна Анна), либо обрекаются на страдания (покинутая возлюбленная, страстная Донна Эльвира), либо возвращаются в лоно своей естественной жизни (кокетливая, витальная Церлина). Все они становятся неотъемлемой частью силы сопротивления, в конечном итоге приведшей к божественному возмездию.

EN

Interpretation of the archetypal images
of Don Juan and his female counterparts:
from Tirso de Molina's comedy to W. A. Mozart's opera "Don Giovanni"

Zhang Yaru

Abstract. This article examines the distinctive representation of the archetypal figures of Don Juan and his female counterparts during their transition from the literary sphere to the musical-dramatic space of W. A. Mozart's eponymous opera. The study aims to identify the interpretative features of key archetypal images within the Don Juan mythos, tracing their evolution from the initial incarnation in the play by the Spanish playwright and poet Tirso de Molina to their presentation in Mozart's opera. The scholarly novelty of the work lies in defining the archetypal characteristics of Don Juan and the female protagonists, as well as in tracing their further transformations in European art. Consequently, the study demonstrates how the opera reimagines these characters, endowing them with complex psychologism and individual traits. The "hero – heroine" relationships in "Don Giovanni" lack genuine romantic development; instead, they form a static system of "conqueror and object of conquest". In this framework, Don Juan remains immutable in his audacity, charisma, and moral turpitude, while the female protagonists, having undergone various trials, either find their righteousness reinforced (the noble and moral Donna Anna), are condemned to suffering (the abandoned and passionate Donna Elvira), or return to their natural state of being (the flirtatious and vital Zerlina). Collectively, they become an integral part of the resistant force that ultimately leads to divine retribution.

Введение

Исследование архетипических образов в оперном искусстве представляет собой междисциплинарную научную проблему, объединяющую литературную критику, музыкальный анализ и теорию драмы. Фигура Дон Жуана, трансформировавшаяся из ярчайшего испанского персонажа в мировое культурное явление, достигла одной из наиболее совершенных художественных реализаций в опере В. А. Моцарта «Дон Жуан» (1787). Либретто Лоренцо да Понте, созданное на основе богатой литературной традиции (от Т. де Молины до Ж.-Б. Мольера),

а также с учётом существующих в музыкальном театре подобных произведений, предоставляет композитору не просто сюжетный фундамент, но комплекс архетипических характеров, чья глубинная семантика раскрывается и переосмысливается с помощью музыкальных средств.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- выявить типологические черты образа Дон Жуана и его избранниц в произведениях Т. де Молины и Ж.-Б. Мольера, которые в дальнейшем получили обновлённую трактовку в опере В. А. Моцарта «Дон Жуан»;
- проанализировать текстовое пространство и драматургию оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан» для определения идейно-содержательных констант, раскрывающих внутренний конфликт и обеспечивающих оригинальное воплощение архетипических образов главного героя и женских персонажей.

Методология исследования строится на принципах междисциплинарного подхода, аккумулирующего инструменты литературоведения, музыковедения и театроведения. В теоретической основе работы разграничиваются базовые понятия: под архетипом подразумевается ментальный первообраз, в то время как архетипический образ, обладающий универсальными, вневременными и сверхнациональными основаниями, являет собой его непосредственное воплощение в искусстве. Первичным этапом является рассмотрение литературных первоисточников (от пьесы Т. де Молины до интерпретаций Ж.-Б. Мольера и Л. да Понте), позволяющее выявить устойчивые архетипические черты персонажей и их изменения. Ключевым в изучении оперного воплощения архетипических образов становится музыкально-драматургический анализ. Он предполагает рассмотрение того, как архетипические характеристики воплощаются через специфические музыкальные средства: типы мелодики, ритмические формулы, гармонический язык, выбор тембра и оркестровых приёмов. Особое внимание уделяется функции вокальных интонаций в ариях и дуэтах персонажей. На основе анализа литературных и музыкальных данных определяются главные архетипические черты каждого ключевого персонажа. Такое суммирование позволяет не только структурировать аналитические наблюдения, но и выявить глубинные связи между образами Дона Жуана и его избранниц, показав последние как разные проекции единого женского целого, расщеплённого и противопоставленного самому Дон Жуану.

Материалом исследования стали европейские сочинения, в центре сюжета которых Дон Жуан и его избранницы: пьеса Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (первое издание вышло в 1630 г.), комедия Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (в некоторых переводах – «гость») (первое издание – 1682 г.), опера В. А. Моцарта «Дон Жуан» (год создания – 1787).

Изучению заявленной темы сопутствовал анализ в качестве теоретической базы исследования довольно большого количества трудов авторов разных стран, которые можно разделить на несколько групп. В первую группу входят ранние и современные европейские труды, имеющие своей целью рассмотреть основополагающие проблемы, связанные с сюжетом о Дон Жуане. Так, статья «Дон Жуан: критические заметки» итальянского литературоведа А. Фаринелли (Farinelli, 1896) представляет собой серьёзное исследование, посвящённое глубокому изучению вопросов возникновения, распространения и трансформации легенды о Дон Жуане в европейской литературной традиции, преимущественно до XIX века (1896). В своей фундаментальной статье А. Н. Веселовский (1894) рассматривает легенду о «всесветном любимце» Дон Жуане в сравнительно-историческом ракурсе, выявляя сходства и различия черт главного героя в подобных сюжетах разных европейских стран, а также главные мотивы истории, которые бытовали как в обычной действительности ранее живущих людей, так в литературном пространстве – мотив дерзкого приглашения статуи, мотив оживающей статуи (или мертвеца), мотив баловня и сластолюбца, бросающего вызов смерти. Я. В. Погребная (1996), С. А. Михиенко (2001) и К. Д. Киктёва (2018b) в диссертациях исследуют закономерности появления сюжета о соблазнителе и рассматривают литературные интерпретации мифемы Дон Жуана. Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVIII века рассматривается в статье А. А. Багдасаровой (2011).

В отдельную группу можно выделить работы, посвящённые Дон Жуану Ж.-Б. Мольера. В статье «Мольер» А. Н. Веселовского (1894) наряду с обзором творческого наследия французского писателя рассматриваются и те принципы комедии (чёткое понимание природы людей с разным жизненным опытом и хорошее знание религиозного и светского социального контекста), благодаря которым данная интерпретация легендарного сюжета о Дон Жуане становится «безмерно выше всех других», предшествующих ей. Его Дон Жуан – не просто гротескный злодей из народной легенды, а сложный характер: скептик, лицемер, рационалист, чьё наказание обретает уже не только мистический, но и глубоко психологический оттенок. Тем самым А. Н. Веселовский (1894) показывает путь дальнейшей эволюции образа от мифологического сюжета к индивидуальной трагедии. В статье современного исследователя И. А. Некрасовой (2019) подробно рассматривается история создания и сценической судьбы комедии Мольера, большое влияние на которую оказал общественный резонанс и критические статьи. Проблема национальных источников комедии «Дон Жуан» Мольера изучается в работе А. В. Голубкова (2024). Некоторые черты сатирического толка комедии о Дон Жуане Мольера рассматриваются в статье Е. Ю. Черкесской (2025). Тянь Гуйчэн (田桂丞, 2015) исследует различия и сходства образа Дон Жуана у Мольера и Байрона.

Обобщающим трудом, в котором представлены различные вопросы воплощения сюжета о Дон Жуане в сочинениях Т. де Молины, Ж.-Б. Мольера и В. А. Моцарта становится статья К. Д. Киктёвой «Дон Жуан и его слуга: двойники и антиподы» (2018a).

Следующая группа трудов включает исследования оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта. О В. А. Моцарте и, в частности, о его опере «Дон Жуан» писали многие знаменитые учёные. Самое подробное и масштабное исследование жизни и творчества композитора провёл Г. Аберт (1990) в своём двухтомном труде. Изучению различных

аспектов творческого наследия посвящены внушительные работы Е. С. Чёрной (1963), Г. В. Чичерина (1973), Е. И. Чигарёвой (2000), Л. О. Акопяна (2006), П. В. Луцкера и И. П. Сусидко (2008), а также сборник статей Московской консерватории (Моцарт в пространстве..., 2019) и т. д. В одной из своих статей Л. В. Кириллина (1993) обращается к фундаментальной проблеме художественной преемственности, исследуя генезис моцартовского «Дон Жуана» через призму его диалога с венецианским первоисточником – оперой Джузеппе Гаццаниги «Каменный гость». На основе детального компаративного анализа автор раскрывает сложный механизм трансформации устоявшейся жанровой модели *opera buffa* в монументальную философско-музыкальную драму (*dramma giocoso*) (Кириллина, 1993). Важной для настоящей работы стала кандидатская диссертация на тему «Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации “вечного образа”» Н. С. Горбачёвой (2015), в которой поднимаются вопросы философско-художественного толка бытования образа Дон Жуана в произведениях.

Монументальные труды авторитетных авторов Дэвида Кэрнса (Cairns, 2006) и Уильяма Манна (Mann, 1977) представляют собой репрезентативный пласт зарубежного музыкознания, ориентированный на панорамный текстологический анализ музыкальной структуры и выявление законов музыкальной драматургии сочинений композитора; исследование Эндрю Степто (Steptoe, 1988) концентрируется на детальной реконструкции социокультурного и исторического контекста Вены конца XVIII века.

Несмотря на то что оперы В. А. Моцарта редко ставятся музыкальными театрами Китая, его сочинения довольно активно изучаются. Большой популярностью пользуется книга «Моцарт и его оперы» Д. Кэрнса (大卫, 2012) (перевод с английского языка на китайский Се Инхуа [谢瑛华]), посвящённая творчеству В. А. Моцарта. В работе представлен музыкальный анализ опер В. А. Моцарта, позволяющий обогатить наше восприятие и понимание музыки, а также по достоинству оценить творчество оперного гения Моцарта. В Китае также выпущена книга Юй Жунъяна (于润洋, 2001) «Всеобщая история западной музыки», третья глава которой посвящена творчеству В. А. Моцарта. В ней автор подробно рассказывает о жизни и оперных творениях Моцарта, в том числе даёт сравнительные характеристики разных оперных произведений Моцарта. В труде под названием «Опера: история, теория» Цянь Юань, Линь Хуа (钱苑, 林华, 2014) подчёркивают, что Моцарт унаследовал и развил идеи реформы К. В. Глюка, но при этом акцентировал доминирующую роль музыки в опере и точно уловил взаимосвязь между ариями и рецитативами, напрямую раскрывая внутренний мир персонажей и сущность драматического конфликта посредством музыки.

В своей статье Ян Яньди (杨燕迪, 2024) рассматривает три оперных жанра – итальянскую оперу-серию, итальянскую комическую оперу и немецкую оперу – в качестве основы для анализа и оценки стиля и формы опер Моцарта. Автор обобщает информацию и делает выводы о художественных особенностях, историческом значении и эстетической значимости оперных произведений В. А. Моцарта.

Изучение существующей литературы показывает, что в большинстве исследований Дон Жуан рассматривается как самостоятельный герой, тогда как женские персонажи представлены эпизодически, в чём есть противоречие. Научная проблема заключается в сложившейся в искусствоведении одноплановости и антропоцентрическом дисбалансе: при довольно детальной изученности образа Дон Жуана как смыслового центра сюжета, женские персонажи зачастую трактуются лишь как функциональные элементы. Отсутствие комплексного анализа сюжетной линии «герой – героиня», а также женских образов как самостоятельных психологических и драматургических типов препятствует целостному пониманию содержания произведений. Включение в исследовательскую орбиту избранниц Дон Жуана позволяет представить данный сюжет не только как историю о герое-бунтаре, а как полифоническое пространство встречи различных дискурсов, где женские голоса выступают их главными носителями.

Практическая значимость настоящего исследования заключается, прежде всего, в сфере современной музыкально-театральной коммуникации. Анализ архетипических основ персонажей предоставляет режиссёрам, дирижёрам и исполнителям дополнительный серьёзный инструмент для построения сценических интерпретаций, даёт ключ к созданию многомерных, лишённых стереотипов характеров, что может, в свою очередь, повлиять на актёрскую игру, вокальную подачу и мизансценирование.

Данное исследование обладает существенной ценностью для системы профессионального музыкального и гуманитарного образования. Материалы работы могут быть интегрированы в курсы по истории музыки, оперной драматургии, интерпретации музыкальных произведений, а также в междисциплинарные программы, связывающие литературу, философию и искусство.

Обсуждение и результаты

Дон Жуан и его избранницы в пьесе Тирсо де Молины

Создание оперы «Дон Жуан» (1787) стало для В. А. Моцарта и его либреттиста Лоренцо да Понте актом синтеза мощной культурной традиции. Их источником послужила не одна конкретная пьеса, а целый пласт европейской литературы и искусства, сложившихся вокруг фигуры Севильского обольстителя. Фундаментом, безусловно, была пьеса «Севильский озорник, или Каменный гость» (1620-е гг.) испанского драматурга Тирсо де Молины, которая впервые дала персонажу литературное воплощение и ввела ключевые сюжетные элементы: история соблазнителя и осквернения черепа. Сюжет, созданный Тирсо де Молиной, обладает глубокой, мифологической по своему происхождению, основой. Частично отдельные элементы истории отсылают к античной литературе:

мотив связи человека и статуи (история Мития и его каменного изваяния, упомянутая в «Поэтике» Аристотеля), а также мотив греха и наказания свыше (миф об Эдипе). В то же время образ распутного аристократа возможен лишь в контексте христианского мировоззрения, так как в Античности эротизм был вполне естественен и не нуждался в таком «демоническом» герое-бунтаре. Как утверждал С. Кьеркегор, Дон Жуан «принадлежит христианству и через христианство – также и Средним векам» (2011, с. 116).

Согласно сюжету комедии (Тирсо де Молина, 1935), Дон Хуан был сыном фаворита короля Испании. Он мог позволить себе, не задумываясь о последствиях, совершать разные поступки безнаказанно, не сдерживаясь чувствами ответственности ни перед собой, ни перед государством, ни перед Богом. Он вёл себя беспутно и, находясь в Неаполе (Италия), соблазнил дукесу Исабелу, за что был привлечён к суду. Его дядя, который был послом Испании в Италии, сумел уговорить его бежать обратно в Испанию на корабле. Он чудом спасся в момент шторма и после того как попал на берег, совратил дочь рыбака Тисбею. По возвращении в Севилью он пытался соблазнить дочь Дон Гонсало де Ульоа Анну, и впоследствии сразился с защищающим честь дочери Гонсало на дуэли, в результате чего последний погиб. Позже Дон Хуан встречает каменную статую Гонсало в церкви и приглашает её на обед. Во время ответной встречи Статуя сжигает Дон Хуана заживо посреди трапезы.

Архитектоника сюжета и трактовка главных героев во многом детерминированы жанровой принадлежностью сочинения. «Севильский озорник, или Каменный гость» Т. де Молины – это трагикомедия назидательного толка, в которой происходит соединение комического и трагического на уровнях содержания и драматургии. Так, с одной стороны, в пьесе много лёгких, бытовых, любовных и авантюрных сцен, с другой – финал абсолютно трагичен и страшен – Каменный гость увлекает главного героя в ад. Контрастность подчёркивается и присутствием обязательного для испанской комедии Золотого века слуги-шута, которому поручено не только снимать напряжение концентрированного действия и веселить публику, но и выполнять дидактическую функцию – напоминать о неизбежности Божьего суда, транслируя тем самым серьёзный посыл пьесы.

Анализ комедии Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» позволяет выделить основополагающие характеристики, ставшие фундаментом художественного архетипа Дон Жуана. Первостепенное значение здесь имеет высокий социальный статус героя, гарантирующий ему земную безнаказанность: «Я ведь знатный кабальеро, / Древней я глава фамилии...» (Молина, 1935, с. 416). Вектор самопрезентации персонажа строится на манифестации отваги и страсти («...в этом теле / Сердце крепкое, без страха!» (Молина, 1935, с. 456)), однако внешняя рецепция обнаруживает глубокую амбивалентность образа. Наряду с признанием его физического совершенства, доблести и «геройского духа» (Молина, 1935, с. 338) окружающие маркируют героя сугубо деструктивными дефинициями, именуя его «обманщиком злостным» и «убийцей чести» (Молина, 1935, с. 376, 388). Морализаторская природа барочной драмы неизбежно подчиняет эту поведенческую модель идее грядущего возмездия, о котором постоянно предупреждают земные персонажи («Не минет / Нарушителя обета / Божья кара!» (Молина, 1935, с. 418)), и которое находит своё итоговое метафизическое воплощение в эпитафии на надгробии Командора: «Таково решение бога: / Кто так сделал, так и платит» (Молина, 1935, с. 461).

Большую часть времени Дон Хуан действует импульсивно, подчиняясь сиюминутным желаниям, однако в редкие моменты сюжетного затишья он обнаруживает способность к рефлексии. Так, в сцене с Аминтой героя посещает предчувствие неизбежной кары, когда он иронично допускает свою смерть лишь «от мёртвой... руки» (Молина, 1935, с. 418). Отголоски этого самоанализа возникают после встречи со Статуей и в лаконичной сцене гибели персонажа от руки Командора – отца так и не обещанной им дочери: «Я в огне! <...> Как мне жарко! Я пылаю! / Умер я!» (Молина, 1935, с. 460).

Превращая соблазнения и преступления в лёгкий фарс, Дон Хуан грешит с гротескной скоростью и святотатственной жестокостью, что обнажает его абсолютную глухоту к разуму. Динамичные женские образы обеспечивают сюжету стремительный темп, характерный для комедии, которая служит «обёрткой» для суровой религиозной проповеди о неизбежности кары и тщетности запоздалого покаяния.

Но вместе с этим, как справедливо подчёркивает Г. Аберт, Дон Жуан – это не только соблазнитель, но и герой, который «намного перерастает образ обычного мерзкого злодея; в своей преступности он обнаруживает истинное величие, проявляя не только бесстрашие, но и рыцарственность. При этом не забыты и подлинно человеческие черты, например, его душевные колебания перед решающим пиром в надмогильной часовне» (1990, с. 4). В конце пьесы Дон Жуан практически раскаивается о содеянном.

Так, Дон Жуан – литературное воплощение архетипа соблазнителя, степень коварности которого может быть самой разной – от простого флирта до полного совращения и манипуляции людьми в своих корыстных целях. Дон Жуан – архетипический образ, персонификация самой тёмной стороны человеческой природы, напоминающая о хрупкости цивилизованного общества перед лицом подтекста анархии и внутреннего хаоса. В каждом его шаге скрыта угроза, и в каждой его победе – предвестие потери для тех, кто решится встать на его пути. Но при этом в нём ещё нет той степени «стихийного демонизма», которая будет присуща более поздним героям-соблазнителям, но есть «радость соблазнять» (Аберт, 1990).

Большую роль в пьесе Тирсо де Молины играют **женские образы**. Избранницы его Дон Хуана – это не просто жертвы его чар, а представители различных слоёв общества и носители уникальных личных историй и характеров. Обманутые Исабела, Донья Анна, Тисбея, Аминта ярко иллюстрируют различные женские типажи – от знатной аристократки до крестьянской простутки. Аристократическое крыло представляют «ангел кроткий» Исабела (Молина, 1935, с. 363) и Донья Анна, чья идеализированная внешность трактуется как абсолютный триумф природы (Молина, 1935, с. 372). Им противопоставлены простые девушки: крестьянка Аминта (Молина,

1935, с. 403) и морячка Тисбея, которая из надменной «охотницы» превращается в жертву («Я, которая жестоко / Над мужчинами смеялась, / Я осмеянной жестоко / По заслугам оказалась!» (Молина, 1935, с. 338). Универсальным инструментом обольщения для всех четырёх героинь, независимо от их статуса, становится лживое брачное обязательство Дон Хуана, который неизменно использует формулу «Буду мужем!.. Вот вам слово и рука» (Молина, 1935, с. 353), превращая сакральный институт брака в орудие обмана и запуская механизм божественной справедливости, которая материализуется в финальном, роковом рукопожатии со Статуйей.

Избранницы Дон Хуана довольно разнохарактерные, но имеют много общего. Гуманность девушек была очевидна и проявлялась во многих их действиях. Они умели сострадать и всегда стремились помогать другим – это делало их особенно привлекательными в глазах Дон Хуана, искренне восхищавшегося такой душевной теплотой. Легкомысленная влюбчивость юных дев придавала их общению непринуждённость, столь ценимую ветреным Дон Хуаном, предпочитавшим не обременять себя тяжестью постоянных обязательств. Отношение главного героя ко всем ним обусловлено желанием удовлетворить физические потребности мужского эгоизма, что он и делает без угрызений совести. В этом дуалистическом показе образов возникает глубокая связь между двумя мирами – светского и мира реальности, открывающая новые горизонты для понимания женской идентичности и жизни в целом.

Сам Дон Жуан становится ярчайшим художественным архетипом соблазнителя (Киреева, Чжан Яжу, 2025). Он выполняет функцию своеобразного зеркала, отражающего человеческие пороки и слабости: провоцирует, нарушает табу и проверяет границы допустимого, тем самым вызывая у других персонажей, равно как и у читателей, вопросы о природе морали и нравственности. Его действия заставляют каждого из нас задуматься о собственной способности сопротивляться искушениям и манипуляциям, что делает его центральной фигурой в дискуссиях о человеческой природе и обществе.

Интерпретация образов Дон Жуана и его избранниц в комедии Ж.-Б. Мольера

При создании оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарт и Л. да Понте напрямую обращались не к первоисточнику, а к его многочисленным адаптациям. Наиболее непосредственным литературным образцом стала популярная итальянская пьеса Джованни Бертати «Дон Жуан Тенорио, или Каменный гость» (ок. 1775 года), которая, в свою очередь, восходила к французской прозаической версии истории, созданной писателем и драматургом Ж.-Б. Мольером («Дон Жуан, или Каменный пир», 1665). Мольер привнёс в характер циничный интеллектуализм и философский скепсис, что заметно отразилось в репликах моцартовского персонажа. В свою очередь очевидно, что Мольер знал о существовании обольстителя и сюжете, связанном с ним, бытующим в итальянских импровизационных фарсах.

«Дон Жуан» Мольера, впервые показанный при королевском дворе в Париже 15 февраля 1665 года, представляет собой богатую историю с весьма противоречивыми драматическими конфликтами в пяти актах. Дон Жуан – обольстительный и наглый испанский аристократ, действуя последовательно рационалистично, обманывает всех возлюбленных, и даже крадёт их. Мольер психологически углубляет востребованный сюжет. По задумке, бесконечные победы и завоевания опустошают Дон Жуана, погружая его в состояние эмоционального оцепенения и лишая подлинного живого чувства. В конце концов Дон Жуан попадает в ад, но никогда не жалеет об этом. Он изображён человеком холодным и эгоистичным, расчётливым, практически лишённым человечности и душевной отзывчивости. Это сложный персонаж – высокомерный, заносчивый, лживый и лицемерный, но также вдумчивый, целеустремлённый и обладающий определённой моралью. Это многоплановая личность, которую нелегко принять, и именно эта особенность делает комедию успешной.

У Мольера Дон Жуан предстаёт радикальным носителем идей религиозного скептицизма, полностью игнорирующим сакральный порядок. Как и в барочном первоисточнике, высокий социальный статус героя («знатного рода» (Мольер, 2007, с. 8)) обеспечивает ему земную безнаказанность, однако его природа получает иную трактовку. Слуга Сганарель через призму традиционной морали клеймит господина как «еретика, который не верит ни в небо, ни в чёрта» (Мольер, 2007, с. 9), и за этим осуждением скрывается оборотная сторона – безусловное жизнелюбие и эстетический гедонизм. Внутренним импульсом мольеровского персонажа становится патетическая потребность в абсолютной свободе чувств: «Меня... красота восхищает всюду, где бы я её ни встретил... Сердце моё, я чувствую, способно любить всю землю» (Мольер, 2007, с. 12-13).

Дон Жуан открыто бросает вызов социальным, религиозным и моральным установкам своего времени. Его отказ от лицемерия как от «модного порока», «сходящего за добродетель», по крайней мере, до финального акта кажется своего рода извращённой честностью. Он не прикрывает своё распутство и свободолюбие благородными речами, как это делают многие «респектабельные» персонажи, а живёт в соответствии со своей природой, что придаёт ему аутентичную, хотя и пугающую, цельность.

Его ум и обаяние несомненны. Дон Жуан блестящий полемист, способный в диалоге со Сганарелем разбивать ханжеские аргументы с холодной логикой циника. Смелость героя граничит с безрассудством: он не даёт милостыню нищему, но при этом спасает от разбойников человека, который затем оказывается его врагом, демонстрируя врождённое рыцарство, не связанное с моралью. Это человек действия, не признающий страха и сомнений, живущий исключительно в моменте и следующий за своими желаниями с энергией, которой позавидовал бы любой пуританин. Его жизненная сила, пусть и направленная в разрушительное русло, гипнотизирует.

Азарт и отношение к соблазну как к интеллектуальной игре ставят мольеровского Дон Жуана выше примитивного сластолюбца, превращая его в честолюбивого «завоевателя, который всегда летит от победы к победе» (Мольер, 2007, с. 12). Масштаб его притязаний и желание преодолеть любые земные пределы наглядно

раскрываются в финале монолога, где герой уподобляет себя Александру Македонскому, мечтающему о «других мирах», в которых можно было бы продолжить любовные триумфы (Мольер, 2007, с. 13).

Женщины для мольеровского Дон Жуана – лишь поле для тренировки; его истинный азарт раскрывается в столкновениях с носителями общественной системы – от Сганареля до Бога. Герой провоцирует людей, чтобы проверить на прочность их убеждения под давлением своей циничной логики. Открытый вызов обществу он меняет на скрытую манипуляцию, осознавая, что лицемерие – это «спасительный порок», служащий идеальным щитом. Под маской «блюстителя небесных законов» Дон Жуан планирует безнаказанно уничтожать личных врагов, превращая обвинение в безбожии в универсальное оружие. Свой коварный план он формулирует со всей прямоотой: «...я возьму на себя роль блюстителя небесных законов и под этим благовидным предлогом буду теснить своих врагов, обвиню их в безбожии и сумею натравить на них усердствующих простаков...» (Мольер, 2007, с. 74-75). В итоге его суд становится субъективным и беспощадным: прощая всё себе и ничего другим, он превращает личную обиду в «священную войну», манипулируя фанатичной толпой из тени.

Самый высокий риск, предельное выражение его азарта – это приглашение Каменного гостя на ужин. Здесь он переходит от испытания живых людей к испытанию самых основ бытия: смерти, посмертного воздаяния, божественной силы. Увидеть статую и произнести «Не угодно ли сеньору командору отужинать» (Мольер, 2007, с. 55) – это не случайная фраза, это сознательная ставка. Он ставит на то, что даже смерть, даже каменное воплощение высшего закона – лишь условность, которую можно игнорировать. Этот поступок – апофеоз его философии азарта. Он играет не на деньги или любовь, он играет на право считать себя сверхчеловеком, существом, для которого не существует пределов. И именно в этой точке его азарт обнажает свою обратную сторону. Бесконечный игрок неизбежно начинает стремиться к саморазрушению, потому что лишь ставка на всё, включая свою жизнь, даёт окончательное доказательство своей свободы.

Появление настоящего Каменного гостя, не символа, но действующей силы потустороннего закона, означает, что настоящий противник появился. И этот противник не играет. Он просто забирает ставку. Гибель Дон Жуана становится не проигрышем в его игре, но демонстрацией того, что игры, в которую он играл, не существует. Его азарт был блефом, построенным на заблуждении, что он может диктовать условия мирозданию. Пламя, поглощающее его, – это не карточный долг, это аннулирование всех его ставок единым движением руки того, кто не признаёт его правил. В конечном счёте его непомерный азарт оказался максимальной ошибкой в расчётах. Он поставил на свою уникальность и проиграл, потому что исключительность была лишь иллюзией, тщательно поддерживаемой его собственным высокомерным воображением.

Мольер использует фигуру Дон Жуана как контраст жизни аристократов Франции XVII века, которые зачастую лишены свободы действий и чрезмерно скованы своим положением: «...постоянство – это для чудачков», – заключает Дон Жуан (Мольер, 2007, с. 9). Именно по этой причине западные учёные считают, что Дон Жуан представляет собой человека, свободного от закостенелых норм и правил, то есть он становится некой формой олицетворения человека, лишённого культурных ограничений, благодаря чему показывается непризнанная «человеческая природа», в которой, по мнению Тянь Гуйчена (田桂丞, 2015, с. 170), есть место чему-то охотничьему, странничьему, толкающему человека на поиски приключений и порождающему идею удовлетворения сиюминутных желаний.

Отрицательные стороны этой натуры не просто перевешивают её кажущиеся достоинства, но и вытекают из них напрямую. Его свободомыслие превращается в тотальный, разрушительный нигилизм. Отрицая всё – честь, брак, долг, веру, – он не предлагает ничего взамен, кроме культа собственного «я». Его философия – это оправдание животного инстинкта разумом. Его обаяние является главным орудием обмана, а смелость лишена всякой благородной цели и служит лишь удовлетворению тщеславия. Центральный порок Дон Жуана – абсолютная, патологическая неблагодарность. Данная поведенческая особенность перерастает масштаб частной психологической характеристики, трансформируясь в идейную позицию. Он отказывается признавать любые долги: долг сына перед отцом и матерью, мужа перед женой, дворянина перед своим званием, человека перед спасителем. Он – законченный потребитель людей и жизней.

Дон Жуан ухаживает за женщинами не ради того, чтобы только привлекать их, он делает это, чтобы таким образом реализовывать себя. Спортивный интерес выступает здесь не целью, а лишь инструментом, в то время как фокус внимания героя смещён на само проживание любовного процесса. «То есть то, что прожито, то, что пережито, то, что существует, – это то, чем он с удовольствием занимается, – экзистенциалистская философия жизни» (焦洋 [Цзяо Ян], 2013, с. 3). И ради этого герой готов переступить через любые ценности, он живёт вне моральных и религиозных догм своего времени, это погоня за удовлетворением простых земных страстей вне духовного измерения. Он социально всеяден и, в отличие от законопослушных дворян, не признаёт сословных преград в своих амурных делах: «В брак ему ничего не стоит вступить: он пользуется им как ловушкой, чтобы завлекать красавиц. Он... на ком угодно женится. Дама ли, девица ли, горожанка ли, крестьянка ли, – он ни одной не побрезгует. Если бы я стал называть... всех тех, на ком он женился в разных местах, то список можно было бы читать до вечера» (Мольер, 2007, с. 9).

Из всех **женских героинь** выделяется самоотверженный образ *Эльвиры*, тогда как остальные отходят на второй план. Дон Жуан похитил её из монастыря и даже женился на ней, но их совместная жизнь была недолгой. Дон Жуан покинул супругу, а Эльвира довольно быстро распознала истинную натуру мужа и приняла решение вернуться в монастырь. Но перед этим Эльвира героически находит неверного только лишь с одной целью – побудить к праведной жизни и не медлить в спасительном раскаянии о содеянном: «Перед вами уже не та

донья Эльвира, что проклинала вас, чья возмущённая душа посылала лишь угрозы и дышала мстостью. Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть, которую я испытывала к вам, все эти бурные порывы преступного увлечения, все эти постыдные крайности грубой земной любви. В моём сердце, всё ещё любящем вас, осталось лишь пламя, свободное от всякой чувственности, чистейшая нежность, бескорыстная привязанность, которая печётся не о себе, а только о вашем благополучии... Эта любовь, чистая и совершенная, привела меня сюда ради вашего блага, чтобы от имени самого неба предостеречь вас и попытаться спасти вас от бездны, к которой вы стремитесь» (Мольер, 2007, с. 65). Эльвира у Мольера начинает обретать голос, пусть и в рамках, определённых мужским миром.

Две крестьянские избранницы, Шарлотта и Матюрина, уже не столько невинные жертвы, сколько простые душные девушки, легко поддающиеся лести и конкурирующие друг с другом. Их сцены окрашены народным юмором и показывают, как эгоизм и легкомыслие Жуана разрушают патриархальный уклад деревенской жизни.

Так, женские персонажи в «Дон Жуане» – это структурный стержень, на котором держится как комическая, так и философская составляющая пьесы. Через их многообразие Мольер демонстрирует тотальный характер вызова, который его герой бросает обществу: он атакует его на всех социальных уровнях, от крестьянской общины до дворянской семьи, и во всех ключевых институтах – браке, обручении, милосердии. Без этих образов Дон Жуан остался бы абстрактным символом разврата, но именно конкретные судьбы Эльвиры, Шарлотты, Матюрины наполняют его образ разрушительной силой и превращают пьесу в универсальное отображение природы тотальной свободы и зла, осуществляемых через межличностные отношения.

Таким образом, с одной стороны, через обольстительного и коварного Дон Жуана произведение Мольера отражает темноту и лицемерие некоторых правящих классов общества того времени: высмеивал французскую аристократию той эпохи, раскрывая их внутренний мир, расширяя моральные проблемы до социальных. С другой стороны, через Дон Жуана и его окружение Мольер сатирически изображает послушание и склонность к закостенелости отдельных социальных слоёв общества. Мужество бросить вызов, сказать «нет» рабству религии – это черты другого характера, человека, свободного от социальных правил.

Всё это не могло не сказаться на популяризации произведения, которая была значительно затруднена, в том числе и запретами высших инстанций. Однако несмотря на это, комедия Мольера имела большой общественный резонанс в Европе и послужила толчком к созданию новых версий, различных переводов и интерпретаций сюжета о соблазнителе (А. Розимон (Claude de La Rose, ранее известный как Rosimond) во Франции, Т. Шедуэлл (Thomas Shadwell) в Лондоне, А. Реюс (Andries de Reus) в Голландии, Й. Фельтен (Johannes Velten) в Германии, Ф. Хафнер (Philipp Hafner) в Вене, А. де Самора (Antonio de Zamora) в Испании, К. Гольдони (Carlo Goldoni) в Италии и мн. др.).

Интерпретация образов Дон Жуана и его избранниц в опере В. А. Моцарта

С начала XVIII века сюжет о Дон Жуане стал завоёвывать и музыкально-театральные сцены. Большую популярность обретали балеты, среди которых выделяется «Дон Жуан, или Каменный гость» К. В. Глюка (Christoph Willibald Gluck), и комические оперы, как, например, «Каменный гость» В. Ригини (Vincenzo Righini). Кульминацией «европейского наваждения» «каменных гостей» стала исполненная в 1787 году в Венеции и Риме опера «Дон Жуан», имевшая колоссальный успех. Это – «Convitato di pietra» («Каменный гость») Джованни Бертати (Giovanni Bertati) и Джузеппе Гаццаниги (Giuseppe Gazzaniga). Опера представляет собой сжатую, динамичную и типично комическую трактовку истории о соблазнителе и каменной статуе, однако её заслуга состоит прежде всего в том, что авторы сумели возвысить сюжет, подняв его с позиции грубого фарса до уровня насыщенной чувственностью и мистицизма истории. Это, в свою очередь, послужило источником вдохновения для последующих интерпретаций сюжета.

Так, «Каменный гость» Бертати и Гаццаниги – идеально сконструированная и популярная версия сюжета, предоставившая да Понте и Моцарту готовый драматургический план. Она стала практическим руководством к созданию нового музыкально-театрального творения. Моцарту и да Понте удалось наполнить её необычайной драматической силой, психологической сложностью и философским масштабом, трансформировав в вечную трагикомедию человеческого духа. Собственно, именно эта постановка была взята за ориентир да Понте и Моцартом: «Да Понте позаимствовал в своём образце не только главные персонажи и основные сцены, но даже отдельные слова и обороты, а там, где он внёс изменения, легко угадывается его замысел» (Аберт, 1990, с. 14-15). Они создали фигуру, в которой трагически сталкиваются две мировоззренческие системы: уходящее барокко с его жёсткой моральной иерархией и просвещенческий индивидуализм, провозгласивший право личности на самоопределение вне оглядки на божественный закон.

Типологически Дон Жуан В. А. Моцарта наследует черты предшественников, что дало основания В. Ю. Силюнасу сделать следующее умозаключение: «Мысль Киркегора о том, что, вступая в конфликт с духовным началом, моцартовский Дон Жуан перестаёт быть непосредственно естественным, но становится антиподом духа, то есть демоническим существом, наслаждающимся нарушением определённого запрета, преступлением закона, во многом верна и по отношению к самому первому Дон Жуану – дон Хуану Тенорио» (2000, с. 126). Соглашаясь с исследователями относительно сущностного родства творения Моцарта с первоначальной испанской моделью в самой природе описываемых явлений, можно подчеркнуть и некоторые важные отличия. Если у Т. де Молины Дон Жуан – прежде всего грешник, подлежащий назидательной каре, а у Мольера – лицемер и циник, который в финале тонет в показном благочестии, то у Моцарта он – трагическая жертва собственного внутреннего закона. Он не столько нарушает заповеди, сколько отрицает авторитет моральных предписаний, поэтому его

скептицизм – это философская позиция, доведённая до логического конца (в отличие от двуличного соблазнителя Мольера), и которой герой остаётся верен даже перед лицом Каменного гостя, в чём одновременно выражается его трагедия и величие. Музыкально Моцарт создаёт уникальный гибрид: насыщает партию Дон Жуана аристократическим благородством и мрачной страстью, чего не было у Гаццаниги; композитор сделал всё возможное, чтобы зрители симпатизировать этому герою вопреки всему.

Особенностью моцартовского Дон Жуана является то, что помимо «масочной» природы он получает и психологическую характеристику. Соблазнитель *осознаёт свою силу, которая заключается в молодости, отваге, смелости, дерзости, искренности*. «Она проявляется, прежде всего, в гордом сознании своей силы... в либретто нет ни хвастовства победами, ни пространных любовных объяснений. Разговоры Дон Жуана с Лепорелло о женщинах носят лаконичный, “отчётный” характер (“Уже видел, любим”), и только две мельком брошенные реплики (“Оставить женщин? Они мне нужней, чем воздух!” и “В искусстве обольщения нет равных мне!”) дают понять, какое значение имеет для него любовная игра» (Чёрная, 1963, с. 289).

С первой сцены Дон Жуан демонстрирует *уверенность в себе, правоте собственной позиции*. Появление Командора не пугает Дон Жуана, но он не хочет этой схватки и понимает, что перед ним пожилой человек. Его слова полны решимости: «Несчастный! Подожди, если хочешь умереть» (Моцарт, 1983, с. 24–25). На словах о смерти ритмический рисунок укрупняется, он становится всё больше похожим на пунктирный ритм, звучавший в увертюре, напоминая «дыхание вечности», заключённое в первых аккордах оперы. Здесь длительности укрупняются до целых, а в гармонии логика полного функционального оборота ($\Pi_{6/5} - D_{5/3} - t$) уподобляется неотвратимости событий. В момент, когда Командор и Дон Жуан бьются на шпагах, в оркестре появляются стремительные пассажи, похожие на свист взмывающего вверх оружия соперников. Дон Жуан не остаётся безучастным к страданиям Командора, он видит, что его соперник мучительно умирает, но это ещё одно доказательство его превосходства.

Изменённые черты по сравнению с предшествующими Дон Жуанами касаются также мотивации. Если ранее герой действовал из простого сладострастия или гордыни, то у Моцарта его энергия оказывается экзистенциальной. Для него удовольствия становятся подтверждением собственного бытия через акт соблазнения. *Жить в собственное удовольствие* в соответствии со своей природой, *жить в моменте* для него важнее всего. Он предпочитает забыть и не слышать ни о каких клятвах (как клятва отцу, описанная у Ж.-Б. Мольера), дабы – «Не знаю клятв... Молчи...». Каждую минуту он находится в состоянии влюблённости и уверен во взаимности. Например, в речитативе перед арией Донны Эльвиры (сцена V), построенном на звуках трезвучий и секвенции, Дон Жуан восхищается женской красотой: «Знай, что я влюблён в прекрасную даму; и я уверен, что она любит меня. Я видел её, я разговаривал с ней; она пойдёт со мной в игорный дом сегодня вечером... Тише: кажется, я чувствую запах женщины...» (Моцарт, 1983, с. 44). Однако эта «сиюминутная влюблённость» играет с ним злую шутку, он не узнаёт Донну Эльвиру, которая, в свою очередь, разыскивает его. Когда в его словах появляется жалость (на словах «Слышал? Как прекрасна... Одна из них, брошенных. Бедняжка!»), мелодия наполняется ламентозными секундовыми интонациями (Моцарт, 1983, с. 46–47). В этой реплике содержится единовременный контраст лукаво «плачевых» интонаций Дон Жуана и синкопированного ритма в оркестровом сопровождении, вновь отсылающего к увертюре. В этом раскрывается дуализм в трактовке главного героя В. А. Моцартом: он всегда весел и даже ироничен, но за спиной он постоянно ощущает поступь Командора.

Дон Жуан не склонен к длительной рефлексии, поэтому отсутствие у него развёрнутых лирических монологов служит не упрощением характера, а ключевым концептуальным приёмом композитора. Как олицетворение чистой витальности и стихийного движения, этот герой укоренён исключительно в философии абсолютного «здесь и сейчас». Его арии и речитативы – это не размышления о чувствах, а сами чувства, взятые в их мгновенном, неотрефлексированном виде. Он не хранит воспоминаний, потому что воспоминание – это форма рефлексии, обращённой в прошлое. И самоанализ неизбежно потребовал бы внутренней остановки, тогда как онтологический модус существования персонажа заключается в непрерывном, импульсивном действии. Любое проявление сомнения или раскаяния разрушило бы этот титанический образ, чья вихревая динамика идеально зафиксирована в стремительном темпе в арии «Чтобы кипела кровь горячее...» (Моцарт, 1983, с. 127). Подобная неспособность героя к этическому самоанализу наглядно иллюстрируется его диалогами со слугой. Лепорелло в этой паре служит приземлённым, реалистичным двойником, постоянно напоминающим хозяину о нормах морали. На вопрос Лепорелло о том, кто убит, Дон Жуан отвечает, что это глупый вопрос («Разумеется, старик»). Слуга же в ироничной форме выносит «приговор»: «Два изящных поступка (за вечер): добиться дочери и убить отца» (Моцарт, 1983, с. 28). На что он слышит указание от хозяина замолчать. Даже осуждающие слова слуги («Уважаемый патрон, вы ведёте жизнь негодяя!») в начале IV сцены не имеют для него большого значения.

В отличие от классического средневекового рыцаря, завоёвывающего сердце дамы подвигами и служением, *Дон Жуан Моцарта утверждает себя через изощрённую стратегию обмана*. Если у Т. де Молины герой действует преимущественно как «севильский озорник» и дерзкий святотатец, для которого важен сам факт нарушения божественного запрета, а у Мольера он предстаёт холодным, расчётливым философом-лицемером (обманывающим не только женщин, но и создающим иллюзию своей собственной правоты), то моцартовский персонаж идёт ещё дальше – он лишается этой дидактической прямолинейности, и подлог превращается в подлинное высокое искусство: герой с лёгкостью перенимает социальный код и интонации любой жертвы – от аристократки до крестьянки. Он обманывает не фактами, а атмосферой, создавая полную иллюзию, и вынуждая женщину обманывать саму себя, потому как не оставляет ей возможности различить истину и ложь. Именно поэтому жертвы не могут простить его: они не способны простить себе собственную доверчивость.

Так, в V сцене I действия он вынужден находить оправдания громким обвинениям, которыми щедро осыпает его бывшая возлюбленная Донна Эльвира. Пытаясь выкрутиться, он требует, чтобы Лепорелло сочинил какое-то объяснение за него и сбегает в этот момент. Здесь предвосхищается переодевание слуги и хозяина, которое будет ещё одним актом обмана во II действии. Безусловно, герой не искренен, но правда состоит в том, что он не создан для вечной любви. Его непостоянство кажется окружающим предательством, варварством, вероломством, а для него – это естественный ход событий, в котором прошедшее уже ничего не значит.

Ария Лепорелло «со списком» является *косвенной характеристикой Дон Жуана* и подтверждает вышесказанное. Слуга хочет показаться галантным перед дамой, он описывает «привычки» своего хозяина, повторяя его интонации – восходящая кварта компенсируется нисходящей терцией. Между вокальными фразами в оркестре то и дело «вспыхивают» триоли и кварты шестнадцатых, показывая смех Лепорелло над несчастной Донной Эльвирой. Насмешка усиливается с помощью буффонной скороговорки, когда начинается перечисление многочисленных знакомых Дон Жуана. В каталоге учтены многие параметры: страсть к противоположному полу разных сословий, комплекция и возраст. Упоминается связь между цветом волос и характером девушек: «В блондинке он привык хвалить её доброту; в брюнетке – её постоянство; в белокурой – её нежность» (Моцарт, 1983, с. 61). При этом в аккомпанементе звучит менуэт как знак элегантности и благородства, но и в него проникает скороговорка. Серьёзность слов Лепорелло подчёркивается внезапным появлением минора (*D-dur* чередуется с *d-moll*). Вместе с тем откровенной издёвкой звучит многократно повторяемая, долго распеваемая последняя фраза – «Вы знаете, чем он занимается!».

Каждое новое появление главного героя на сцене становится очередной иллюстрацией его способности мгновенно перестраивать правила игры под конкретные обстоятельства. Попадая на крестьянский праздник, где венчаются Мазетто и Церлина, Дон Жуан начинает манипулировать и реализует иной, чем прежде, сценарий обольщения и обмана – право брачной ночи синьора. Всё понимающий Мазетто был против, но никак не мог изменить ход событий.

В сценах с представителями своего же сословия герой действует ещё более изощрённо, превращая саму реальность в фарс. В сцене с мстителями Дон Жуан обвиняет донну Эльвиру в безумной страсти к нему, намекая на её неадекватность, и пытается обмануть Донну Анну, которая не сразу узнаёт в нём убийцу своего отца. Но страдает ли главный герой от того, что вынужден говорить неправду? Нет, он слегка расстроен от того, что не смог устроить задуманное, но это только провоцирует его продолжить игру и в конце концов добиться цели. Его «аппетиты» настолько велики, что он «мечтает» расширить список к утру на 10 человек, именно этим возгласом заканчивается его знаменитая ария с шампанским. Подобная пузырькам веселящего напитка, она призывает всех поддаться безудержному ликованию жизни. Однако несмотря на простоту и незатейливость альбертиевых басов в аккомпанементе и частые повторы одних и тех же интонаций, в партии Дон Жуана здесь появляются нисходящие хроматические ходы (на словах «угощение», в итальянском варианте «*la follia*», что означает «безумие» (Моцарт, 1983, с. 128)), как знак *catabasis*, а также временное, сиюминутное «оминорирование» на словах «Я же в сторонку тихо направляюсь и позабавлюсь...» (Моцарт, 1983, с. 129), чем композитор подчёркивает жанровое своеобразие *drama giocoso*.

В начале II действия обман вырастает до исполинских размеров. Несмотря на то что в руках Дон Жуана оказывается мандолина, они с Лепорелло становятся неразличимы. Моцарт строит партии обоих на одном и том же тематизме, так в музыке реализуется идея переодевания – неузнавания, когда персонажи меняются плащами. Как птица Феникс, Дон Жуан возрождается для новой «добычи» – служанки Донны Эльвиры. Исходя из того, как искусно он обманывает окружающих, можно прийти к выводу: обман – есть лишь часть завоёвывания – той игры, в которой Дон Жуан совершенствуется постоянно. На этом пути для него не существует преград, с помощью уговоров, шпаги (с Командором – I д.), кошелька или пистолета (с Лепорелло – II д.) он всегда стремится добиться своего, в этом тоже отчасти проявляется его уверенность в себе. Однако повторение одних и тех же действий на основе лжи приводит к тому, что на протяжении всей оперы все усилия главного героя оборачиваются ничем.

Приход Донны Эльвиры, трактуемый как последняя возможность главного героя на спасение, выглядит таковым лишь в глазах самой дамы. Дон Жуан искренне не понимает (или делает вид, что не понимает), о чём она говорит. Он смеётся над ней, демонстрируя своё превосходство. В трио Донна Эльвира перед уходом вновь осуждает бывшего возлюбленного («оставайся, варвар, в этой жуткой вони, образчик беззакония!»), Дон Жуан радуется жизни («Да здравствуют женщины! Да здравствует хорошее вино – поддержка и слава человечества!»), а Лепорелло как может (в довольно неуклюжих интонациях, построенных на опевании I и III ступеней и октавных возгласах) переживает за синьора («Если он не сдвинется с места, то его сердце окаменеет, или у него вообще не будет сердца») (Моцарт, 1983, с. 322–323).

Р. А. Насонов (2019), анализируя оперу, приходит к выводу, что В. А. Моцарт не столь явно симпатизирует Дон Жуану. Хотя внешне персонаж очерчен как безусловно притягательная и харизматичная личность, на глубинном драматургическом уровне авторская позиция лишена полной солидарности с поступками героя. Он поручает заглавному персонажу всего одну арию, отнюдь не героическую, а характерную, в которой соединяются комическая скороговорка и собственное пение. «Дон Жуан ведь именно характерный персонаж, никак не иначе. Моцарт как будто подталкивает своего певца к тому, чтобы он провалился, чтобы он захлебнулся, исполняя эту арию, чтобы оркестр, задавая быстрый темп, в конце концов довёл певца до смешного, комического состояния. Этот провал – насмешка над самой идеей донжуановского героизма, ведь Дон Жуан как-никак рыцарь, представитель высшего сословия... Вот такой странный, сомнительный победитель, но тем не менее он таков и есть. Все его номера либо комические, либо характерные, стилизованные. Но очень яркий пример –

это канцона, которую он поёт во втором действии этой оперы... для камеристки донны Эльвиры, которую он хочет соблазнить, но так и не соблазняет, потому что Дон Жуан так ни одну женщину и не соблазняет на оперной сцене». Таким образом, двойственность Дон Жуана проникает и в музыкальный язык. С одной стороны, его реплики постоянно начинаются с квартового хода, в том числе ария с шампанским и серенада, подчёркивая его активность, желание завоевывать мир, а, с другой стороны, он показан как характерный герой (условно комический бас) с буффонной скороговоркой. Оказывается, что в его интонациях варьируется один и тот же напев, что позволяет сделать вывод о заикленности и ограниченности его натуры.

Итог, возмездие. Свои отличия имеют финалы произведений. У Т. де Молины гибель героя – это прямолинейный акт церковного правосудия, карающий нераскаявшегося грешника ради триумфа божественного порядка. Ж.-Б. Мольер переводит финал в плоскость социальной сатиры, где проваливающийся в преисподнюю Дон Жуан наказывается, скорее, как циничный лицемер, нарушивший законы земного общежития; и после гибели героя Мольер намеренно снижает пафос финала до комедийного уровня через восклицание Сганареля: «Моё жалованье! Моё жалованье!», обнажая цинизм мира, где даже ад не воспринимается всерьёз. У Моцарта же мистическое возмездие трансформируется в грандиозное трагическое противостояние двух равновеликих сил. Перед лицом адского пламени оперный герой фанатично отказывается от покаяния, превращая свою смерть в акт абсолютного самоутверждения свободной воли.

В финальной сцене контраст между парализующим страхом Лепорелло и абсолютным бесстрашием Дон Жуана обнажает *цельность личности* главного героя, руководствующегося принципом «Меня никогда не обвиняли в трусости!». Принимая приглашение Командора, синьор трижды отвергает требование покаяния, демонстрируя фанатичную верность своей радикальной автономии. Этот метафизический поединок композитор выстраивает на уровне музыкальной риторики: восходящие пассажи оркестра (*anabasis*) в момент отказа героя от покаяния сменяются нисходящими (*catabasis*), предвещая его гибель. В кульминации адского пламени партия безумствующего Дон Жуана интонационно и ритмически сближается с декламационными фразами Командора, а его последняя нота (*d¹*) является «переходной» в прямом и переносном смысле этого слова. Примечательно, что во втором финале (моралите) в интонациях «преследователей» звучит сначала «перевёрнутая» интонация Дон Жуана (терция + кварта), затем в прямом последовании (кварта + терция), доказывая, что даже после физической смерти титана мир продолжает вращаться вокруг его символической фигуры.

Женские образы в опере В. А. Моцарта «Дон Жуан» играют существенную роль в сюжете, они занимают значительное место и в музыкальной драматургии оперы, что заметно невооружённым глазом (из 24-х номеров оперы в пятнадцати задействованы женские героини). При составлении либретто Л. да Понте отказался от второстепенных сюжетных линий и персонажей, и «это был решительный прогресс, ибо три оставшиеся женщины получили благодаря этому более острую характеристику и стали драматургически более действенными партнёрами героя» (Аберт, 1990, с. 16-17). Была также расширена роль *Донны Анны* (персонаж *seria*), продолжающей длительное время принимать участие в действии в качестве наиболее активной противницы Дон Жуана, что углубляет как её собственные характеристики, так и ею опосредованный образ Дон Жуана. В музыкальной сцене сочетаются аккомпанированный речитатив и свободные тематические построения. Музыка наполнена мелодической гибкостью и полностью соответствует происходящему театральному действию. «Донна Анна олицетворяет дочернюю любовь точно так же, как Эльвира символизирует любовь супружескую» (Weinstein, 1959, p. 64). В момент обнаружения тела отца Донну Анну охватывает неистовый испуг (оркестровые всплески) и страдание (напряжённая фактура сопровождения). Далее инструментальная музыка поддерживает состояние главной героини, звучание становится «удручённым», звучность угасает: Донна Анна теряет сознание. Придя в себя, Донна Анна не поёт арию, что ещё раз подтверждает благородство её образа, вместо арии-возмездия идёт дуэт Анны и Оттавио, в котором последний пытается успокоить возлюбленную, а Анна просит Оттавио о мщении (второй раздел дуэта). На протяжении всей оперы пара Донна Анна – Дон Оттавио представляет собой эталонный пример взаимоотношений высоконравственных влюблённых, несмотря на то, что жених уступает в героизме и харизме Дон Жуану.

Образ *Донны Эльвиры* (персонаж *buffa-seria*) в целом сохранился и похож на тот, что был у Мольера, а также остался обладателем некоторых черт герцогини Изабеллы и страстной Тисбеи Т. де Молины. Как и у Бертати, так и у да Понте Эльвира вынуждена быть в ситуации унижения, однако это не выбивает её из колеи, в обоих либретто Эльвира срывает все задумки героя, а в финальном эпизоде (своём предостережении) вновь обретает истинное величие души. Музыкальный материал проникнут патетикой и скрытым отчаянием. Постоянная смена музыкальных элементов и резкие динамические перепады передают состояние предельного душевного волнения персонажа. Ни одна из тем не доминирует над остальными: страсть, бурлящая в глубине сердца, предстаёт то в виде уязвлённой гордыни, то как стойкое неприятие своей судьбы. И ярость, и неприязнь Эльвиры в итоге оказываются ничем иным, как любовью, познавшей горечь разочарования. На протяжении всей оперы Донна Эльвира – единственная женщина, к которой Дон Жуан проявляет настоящее внимание. Возможно, именно этот властный характер заставил Дон Жуана искренне увлечься ею.

Образ *Церлины* (персонаж *buffa*) соединяется с образом Ксимены и в значительной мере превосходит буффонную натуру Матюрины Мольера, а также Аминты Т. де Молины. Церлина являет собой образ прелестной и наивной девушки из народа, обладающей естественной красотой и чуткой интуицией. Как подчёркивает Г. Аберт, Церлина – «необразованная крестьянка с живым темпераментом, естественной привлекательностью и, прежде всего, со здоровой, сильной чувственностью» (Аберт, 1990, с. 53). Это во многом объясняет лёгкость

и изменчивость её поведения. Музыкальный материал не насыщен скачками и динамизмом, он совсем незадействованный, что показывает образ простой, естественной провинциальной девушки. Избранник Церлины Мазетто, также имеющий сходство с образом Патричо Т. де Молины, чистосердечно любит её и после мучительных терзаний по причине её общения с Дон Жуаном прощает молодую жену. Они воссоединяются вопреки всем испытаниям, представляя собой идеальных влюблённых, родственной паре иннаморати из итальянской комедии дель арте, тогда как Дон Жуан становится представителем анти-иннаморати.

Одновременное появление женских персонажей происходит в финале оперы. Все они вместе со своими мужчинами выступают единым строем против Дон Жуана, они движимы чувствами ненависти к нему, и только Эльвира, осознавая внутреннюю близость с Дон Жуаном и предвидя результат его действий, до последнего момента надеется на то, что соблазнитель удастся свернуть с неверного пути. Но все наставления с ледяной иронией отвергаются Дон Жуаном, как отвергается и призыв статуи Командора покаяться в своих грехах, что стоит ему жизни.

Заключение

Художественное воплощение образа Дон Жуана, начатое Тирсо де Молиной, представляет собой путь от религиозно-дидактической аллегории к универсальному психологическому и философскому феномену. У Т. де Молины Дон Жуан – прежде всего изображение греха, вызов божественному порядку. Его распутство носит почти метафизический характер: он соблазняет женщин не только из плотского вожделения, но и из желания испытать саму возможность нарушить любые запреты, включая священный долг гостеприимства. Финал пьесы недвусмыслен: совершивший тягчайший грех – приглашение на ужин статуи убитого им Командора – герой низвергается в ад, получив предварительно возможность раскаяться, которой он с гордым презрением пренебрегает. Образ самоотверженного обольстителя здесь служит целям контрреформации, являя зрителям ужасающие последствия неводержанности и богохульства. Ж.-Б. Мольер, не отменяя морализаторского финала, наполняет образ сложными социальными и философскими обертонами. Его Дон Жуан – не просто грешник, но вольнодумец, циник и лицемер, критикующий ханжество общества. Он рационалист, издевающийся над суевериями своего слуги Сганареля. Эта интеллектуальная дерзость, почти атеистическая, делает его фигурой не только отталкивающей, но и отчасти современной, бросающей вызов устоям.

Кульминацией и радикальным преобразованием сюжета становится опера В. А. Моцарта на либретто Л. да Понте «Дон Жуан». Здесь герой окончательно вырывается из узких рамок моральной притчи. Моцарт и да Понте создают образ титанической жизненной силы, харизматичного и обаятельного аристократа, чья погоня за наслаждением обретает дионисийский масштаб. При этом музыка Моцарта наделяет персонаж удивительной человеческой глубиной, которой не было у композиторов-предшественников. Он не картонный злодей, а полнокровный, противоречивый характер, чья гибель вызывает сложную гамму чувств – от осуждения до своеобразного восхищения его негибемостью. Моцарт углубил психологическую драму. Он опирался на музыкальный язык немецкого зингшпиля, придав бытовым сценам живость и естественность, и одновременно на традицию серьёзной итальянской оперы-серия, чтобы возвысить трагические персонажи типа Донны Анны и Командора. Финал с гибелью Дон Жуана – это уже не просто моральное наказание грешника. Его партии сочетают неотразимую мелодическую красоту, убедительную риторику и внутреннюю пустоту, маскируемую внешним блеском. Музыкальный язык Жуана изменчив, адаптивен, он имитирует искренность, но в его гармонической основе часто отсутствует глубина, истинная эмоциональная устойчивость. Моцарт создаёт музыкальный образ героя, чья сущность – в постоянном движении, в избегании любой фиксированной идентичности. Это делает его воплощением архетипа не простого сластолюбца, но экзистенциального беглеца, чья погоня за женщинами есть метафора поиска недостижимого смысла, попытка заполнить внутреннюю пустоту. Финал оперы, где Жуан сталкивается со сверхъестественным возмездием в виде Командора, представляет собой столкновение безграничного индивидуализма с незыблемым высшим порядком.

Образ Дон Жуана неотделим от длинного списка его побед. Однако женские персонажи, окружающие его, – это не просто статичный «фон» для демонстрации его доблести. Их эволюция от испанской драмы Золотого века до венской классической оперы отражает глубочайшие изменения в восприятии женской природы, её достоинства, голоса и роли в нарративе о грехе и возмездии. Анализ этих изменений открывает новый ракурс в понимании самого феномена Дон Жуана.

В пьесе Тирсо де Молины женщины предстают, в первую очередь, жертвами в строгой религиозно-социальной иерархии. Их честь – краеугольный камень испанского общества того времени – является главной мишенью для Дон Жуана. Их функция в пьесе – пассивно страдать, раскрывая масштаб преступления героя, и затем, в финале, стать частью хора, требующего справедливости. Их голоса звучат только в моменты отчаяния или обличения, их индивидуальность минимальна. Они – олицетворение нарушенного порядка, который будет восстановлен божественным вмешательством. В комедии Ж.-Б. Мольера женские образы обретают первые признаки психологической прорисовки и социальной критики. Здесь выделяется Эльвира, одна из самых интересных фигур в этой линии. Её трагический статус как «покинутой возлюбленной» в значительной степени усиливается тем, что она является бежавшей из монастыря монахиней, на которой Дон Жуан официально женился с тем, чтобы вскоре оставить её, совершив тем самым двойное (духовное и социальное) преступление. Её преследование негодя – акт не только личной мести, но и своеобразной истерии, смеси оскорблённой любви и религиозного фанатизма. Мольер наделяет Эльвиру речами, полными страсти и упреков, что делает её активной, хотя и несчастной преследовательницей героя.

Глубокое преобразование происходит в опере Моцарта и да Понте «Дон Жуан». Здесь каждая женская партия – это сложный, многогранный характер с уникальным музыкальным языком, и их совокупность представляет собой полную палитру женских реакций на тиранию обаяния. В контексте данной идеи образ Донны Анны претерпевает ощутимые изменения: из традиционной, функциональной фигуры, служившей преимущественно завязкой сюжетного конфликта, она превращается в самостоятельную трагическую героиню, наделённую статусом монументального, вневременного символа непреклонной воли и рокового предопределения. Её музыка – интенции мести и непреклонной воли. Моцарт наделяет её невероятной силой духа и ледяным достоинством. Донна Анна движима не столько личной обидой, сколько долгом, её месть приобретает почти сакральный характер. Донна Эльвира – самый противоречивый и человеческий образ. В ней соединяются гнев, боль, ревность и, что самое главное, непреодолимая, губительная страсть, которую она сама ненавидит. Эльвира – пленница своих чувств. Она преследует обольстителя не только чтобы наказать, но, и чтобы вновь обрести. Музыка, полная хроматизмов и эмоциональных перепадов, делает её фигурой, вызывающей не осуждение, а глубокое уважение и сочувствие. Церлина же, невеста крестьянина Мазетто, представляет собой иную сферу – стихию пробуждающейся витальности и наивного кокетства. Её музыкальная характеристика – виртуозная смесь лукавства, нежности и желания загладить вину. Церлина – молодая женщина, столкнувшаяся с искушением, которое превосходит личный опыт, но от которого она не может полностью отказаться. Её образ полон жизни и естественности.

Так в опере Моцарта женщины перестают быть функциями сюжета. Они – движущие силы драмы. Их реакция на Дон Жуана определяет развитие действия: месть Анны, преследование Эльвиры, история Церлины создают те силовые поля, в которых движется герой. Финал оперы, где они вместе с мужчинами поют мораль, указывает на их возвращение в лоно социального порядка, но зритель уже никогда не забудет той страстной, трагической и живой индивидуальности, которую они явили. От безгласных жертв Т. де Молины до полнокровных героинь В. А. Моцарта – таков путь, который прошли избранницы Дон Жуана, обретая наконец не только честь, но и голос, характер и неотъемлемое право на собственную сложную судьбу.

Перспективы настоящего исследования состоят в том, что оно предлагает актуальный ключ к прочтению классических произведений, позволяя современному зрителю преодолеть исторический барьер их восприятия. Интерпретация сюжета о Дон Жуане через архетипы делает страсти и конфликты прошлых столетий психологически понятными и узнаваемыми для человека XXI века, демонстрируя непреходящую природу затронутых проблем: идентичности, свободы воли, травмы, мести, поиска целостности. Это способствует оживлению культурного диалога с эталонным творческим наследием, переводя его из разряда музейных ценностей в поле живого и дискуссионного художественного опыта.

Материалы исследования | Research materials

1. Мольер Ж.-Б. Дон Жуан, или Каменный гость / пер. А. Федорова, Т. Щепкиной-Куперник, О. Оношко-Яцыны. СПб.: Азбука-классика, 2007.
2. Моцарт В. А. Дон Жуан: опера в 2-х действиях. Либретто Лоренцо да Понте. М.: Музыка, 1983.
3. Тирсо де Молина. Севильский озорник, или Каменный гость / пер. В. Л. Пяста // Тирсо де Молина. Театр: сборник пьес. М. – Л.: Academia, 1935.

Источники | References

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990. Ч. 2. Кн. 2.
2. Акопян Л. О. Моцарт: путеводитель. М.: Классика-XXI, 2006.
3. Багдасарова А. А. Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVIII века // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 4.
4. Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. М.: Типо-литография товарищества И. Н. Кушнерев и К°, 1894.
5. Голубков А. В. «Дон Жуан» Мольера: к проблеме национальных источников французской комедии на испанский сюжет // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 1.
6. Горбачёва Н. С. Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа»: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2015.
7. Кьеркегор С. Непосредственно эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало // Кьеркегор С. Или – или / пер. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Амфора, 2011.
8. Киктёва К. Д. Дон Жуан и его слуга: двойники и антиподы // Litera. 2018a. № 2.
9. Киктёва К. Д. Миф о Дон Жуане в литературе испанского романтизма: дисс. ... к. филол. н. М., 2018b.
10. Киреева Н. Ю., Чжан Яжу. Художественный архетип Дон Жуана и его избранниц: к вопросу о методологии исследования // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 2 (71).
11. Кириллина Л. В. Художник и модель: «Каменный гость» Бертати – Гаццаниги и «Дон Жуан» Да Понте – Моцарта // Проблемы творчества Моцарта: сборник трудов юбилейной конференции (г. Москва, 01-31 декабря 1991 г.). М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1993. Вып. 5.
12. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика XXI, 2008.
13. Михиенко С. А. Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX-XX веков: дисс. ... к. филол. н. Пятигорск, 2001.

14. Моцарт в пространстве и времени: сборник статей по материалам научной конференции (г. Москва, 10-11 ноября 2016 г.) / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2019.
15. Насонов Р. А. «Наказанный распутник, или Дон Жуан». Суд высшей справедливости // Оперы Моцарта: курс лекций проекта «Магистерия». 2019. <https://magisteria.ru/mozart-operas/giovanni-court>
16. Некрасова И. А. «Каменный пир» и «Дон Жуан»: из истории мольеровского театра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 1.
17. Погребная Я. В. О закономерностях возникновения и специфике литературных интерпретаций мифемы Дон-Жуан: дисс. ... к. филол. н. М., 1996.
18. Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб: Дмитрий Буланин, 2000.
19. Черкасская Е. Ю. Анализ французского классицизма на примере комедии Ж. Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» // Вестник науки. 2025. Т. 2. № 7 (88).
20. Чёрная Е. С. Моцарт и Австрийский музыкальный театр. М.: Музгиз, 1963.
21. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000.
22. Чичерин Г. В. Моцарт: исследовательский этюд. Изд-е 3-е. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1973.
23. Cairns D. Mozart and His Operas. Berkeley: University of California Press, 2006.
24. Farinelli A. Don Giovanni: note critiche // Giornale storico della letteratura italiana. Torino – Roma: Ermanno Loescher, 1896. Vol. 27.
25. Mann W. The Operas of Mozart. L. – N. Y.: Cassel; Oxford University Press, 1977.
26. Steptoe A. The Mozart – Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze Di Figaro, Don Giovanni, and Così Fan Tutte. Oxford: Clarendon Press, 1988.
27. Weinstein L. The Metamorphoses of Don Juan. California: Stanford University Press, 1959.
28. 大卫·凯恩斯著 谢瑛华译, 《莫扎特和他的歌剧》, 上海三联书店, 2012年版 (Кэрнс Д. Моцарт и его оперы / пер. с англ. на кит. Се Инхуа. Шанхай: Шанхайский книжный магазин Саньянь, 2012).
29. 田桂丞, 浅析莫里哀与拜伦笔下唐璜形象的不同点与成因 // 赤峰学院学报 (汉文哲学社会科学版), 2015年, 第36卷, 第12期 (Тянь Гуйчэн. Анализ различий и причин формирования образов Дон Жуана в произведениях Мольера и Байрона // Вестник Чифэнского института (Серия: Гуманитарные и социальные науки). 2015. Т. 36. № 12).
30. 焦洋, 浅谈莫扎特歌剧《唐璜》中三位女性角色艺术形象的塑造, (硕士学位论文), 西安音乐学院, 2013年第 (Цзяо Ян. Интерпретация трёх сопрановых партий в опере Моцарта «Дон Жуан»: магистерская диссертация. Сиань: Сианьская консерватория, 2013).
31. 钱苑, 林华, 歌剧概论 / 钱苑, 林华 // 上海音乐出版社, 2014年 (Цянь Юань, Линь Хуа. Опера: история, теория. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2014).
32. 于润洋, 西方音乐通史, 上海音乐出版社, 2001年 (Юй Жуньян. Всеобщая история западной музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001).
33. 杨燕迪, 论莫扎特歌剧的艺术成就: 批评与诠释 // 北方音乐, 2024年, 第3期 (Ян Яньди. О художественных достижениях опер Моцарта: критика и интерпретация // Северная музыка. 2024. № 3).

Информация об авторах | Author information



Чжан Яжу¹

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Zhang Yaru¹

¹ Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire

¹ 842061558@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.04.2026; опубликовано online (published online): 24.09.2026.

Ключевые слова (keywords): Тирсо де Молина; В. А. Моцарт; Дон Жуан и его избранницы; европейская литература; музыкальный театр; Tirso de Molina; W. A. Mozart; Don Juan and his female counterparts; European literature; musical theatre.