

RU

Специфика репрезентации образов Дон Жуана в европейских и восточных литературных, кинематографических, музыкально-театральных произведениях. Часть 2

Чжан Яжу, Киреева Н. Ю.

Аннотация. Цель исследования – осуществить комплексный компаративный анализ специфики репрезентации и смысловой интерпретации образа Дон Жуана в европейском и восточном искусстве. В статье выявляются и типологизируются особенности воплощения Дон Жуана в различных видах художественного пространства (литература, кинематограф, музыкальный театр). Научная новизна исследования заключается в том, что в нём впервые на междисциплинарном уровне предпринимается попытка целостного сопоставления европейского и восточного векторов бытования архетипического сюжета о Дон Жуане и его избранниках в пространстве сразу трёх видов искусств. В результате сравнительный анализ выявляет культурную специфику воплощения архетипа соблазнителя на Западе и Востоке: если европейский Дон Жуан – это метафизический бунтарь, утверждающий свободу воли через вызов Богу и гибнущий в трансцендентном столкновении, то восточные версии лишены громкого протеста против небес. Китайский Симэнь Цин нарушает конфуцианскую этику и социальную гармонию, получая земное морально-бытовое наказание, а японский принц Гэндзи действует в эстетизированном контексте меланхолии и бренности бытия, где расплатой за страсть становятся не адское пламя, а внутреннее одиночество и горечь утрат.

EN

Specifics of Don Juan's imagery representation in European and Eastern literary, cinematic, and musical-theatrical works. Part 2

Yaru Zhang, N. Y. Kireyeva

Abstract. The study aims to undertake a comprehensive comparative analysis of the specific representation and semantic interpretation of the Don Juan archetype in European and Eastern art. The article identifies and typologizes the distinctive features of Don Juan's manifestation across various artistic domains, specifically literature, cinema, and musical theater. The scholarly novelty of this research lies in its pioneering, interdisciplinary attempt to provide a holistic comparison of the European and Eastern trajectories of this archetypal plot and his female counterparts across three art forms simultaneously. Consequently, the comparative analysis elucidates the cultural specificities inherent in the Western and Eastern configurations of the seducer archetype. While the European Don Juan operates as a metaphysical rebel who asserts individual free will through divine defiance and perishes in a transcendent confrontation, the Eastern iterations eschew overt rebellion against the heavens. The Chinese Ximen Qing violates Confucian ethics and social harmony, incurring a mundane, moral-domestic retribution, whereas the Japanese Prince Genji functions within an aestheticized framework of melancholy and cosmic transience, wherein the penalty for passion is not infernal damnation, but internal isolation and the existential grief of loss.

Введение

Актуальность темы предложенного исследования обусловлена, прежде всего, его междисциплинарным и межкультурным масштабом. Фигура Дон Жуана, возникшая в испанской литературе XVII века, стала одним из ключевых архетипических образов европейской культуры, воплощая конфликт между индивидуальными волеями, социальными нормами и трансцендентными силами. Архетипический образ соблазнителя имеет свои параллели и в восточной культуре – это лучезарный принц Гэндзи и привлекательный коммерсант Симэнь Цин. Сравнительный анализ рецепции действий донжуанистического героя в столь дистантных традициях, как китайская и японская, позволяет выявить не только универсальные архетипические основания сюжета о «вечном соблазнителе» и бунтаре, но и фундаментальные различия в понимании личности, свободы, греха и воздаяния.

Компаративный анализ характеристик главных героев и сюжетных линий выявляет не столько прямые заимствования, которые в случае с Восточной Азией вплоть до Новейшего времени были минимальны, сколько глубинные типологические сходства и различия. Общей становится такая структурная основа: специфика обольщений, конфликт с представителями власти или сверхъестественными силами, финальная расплата (что репрезентует три взаимосвязанные сюжетные линии – поиска, искушения и возмездия). Однако семантика этих элементов кардинально разнится. Если расплата в Европе часто имеет метафизический характер (статуя Командора, ад), то в китайских или японских версиях она скорее социальна (разорение, потеря лица, растрата, уход от мира) или является следствием кармического воздаяния. Это ставит вопрос о самой природе «донжуанства» как культурного конструкта.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- выявить и систематизировать типологические характеристики образов и сюжетных линий, в центре которых Дон Жуан и его избранницы, в литературных кинематографических и музыкально-театральных произведениях;

- сделать сравнительный анализ и определить особенности репрезентации архетипических образов Дон Жуана и его избранниц в европейских, японских и китайских художественных произведениях.

Методология исследования подразумевает для изучения типологических характеристик образов и сюжетных линий применение теории архетипов, нашедшей своё органичное преломление в искусствоведении, в частности в трудах Н. И. Вербы (2010; 2019; 2021), в которых автор глубоко погружается в проблему архетипического, рассматривая её как в свете общегуманитарного знания, так и с сугубо музыковедческих позиций; в работах Ю. Ю. Петрушевич, где автор углубляется в методологический аспект, связанный с осмыслением понятий «архетипический сюжет» и «архетипические образы» (2008a; 2008b), и Н. С. Горбачёвой (2008; 2015), изучающей вопросы философско-художественного и музыкального толка бытования образа Дон Жуана в различных произведениях.

Материалом исследования стали сочинения, в центре сюжета которых становятся Дон Жуан и его избранницы, начиная с первого в Европе литературного воплощения этой истории в пьесе Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (1935), романе Мурасаки Сикибу «Повесть о Гэндзи» в Японии (紫式部著, кит. 2015, рус. 2023), романе Ланьлин Сяосяошэна «Цзинь, Пин, Мэй» в Китае (兰陵笑笑生, кит., 1989, рус. 1998) и их дальнейшие интерпретации в кинематографических и музыкально-театральных произведениях: опера В. А. Моцарта «Дон Жуан» (1983), опера «Каменный гость» А. С. Даргомыжского (1932); фильм «Повесть о Гэндзи» (源氏物語, 1951), фильм «Повесть о Гэндзи: тысячелетняя тайна» (源氏物語-千年之谜, 2011), мюзикл «Новая Повесть о Гэндзи» (新源氏物語, 2011); фильм «Золотой лотос» (金瓶双艳, 1974), фильм «Синь [Новый] Цзинь, Пин, Мэй» (新金瓶梅, 1995), пекинская опера «Золотая шпилька: Ли Пинъэр» (京剧《金簪记: 李瓶儿》师范大学, 2015).

Теоретическая база исследования подробно представлена в первой части статьи (Чжан Яжу, Киреева, 2026). Здесь лишь подчеркнём, что в данной обобщающей научной работе типологические характеристики образов и сюжетных линий, связанных с Дон Жуаном, в европейских и восточных сочинениях определяются путём применения теории архетипов в искусствоведческом преломлении, не оставляя при этом без должного внимания труды, в которых отдельно рассматриваются разные аспекты воплощения образа соблазнителя в литературных, кинематографических и музыкально-театральных произведениях.

Вместе с тем стоит заострить внимание на труде под названием «Зеркало человека: структура личности литературных образов Китая и Запада», в котором Дэн Сяоман (邓晓芒, 2009) анализирует отношения между Цзя Баоюем и Линь Дайюй и сравнивает их с поступками европейского Дон Жуана. Автор утверждает, что Дон Жуан ценит яркие переживания и является воплощением жизненных желаний, в то время как Цзя Баоюй становится в большей степени олицетворением чистых идеалов. Эти двое отражают фундаментальные различия между китайской и западной культурами во взглядах на человечность, свободу и чувства. Здесь важно подчеркнуть, что классический роман Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» (曹雪芹, 1987) был написан в более позднее время – 1754 год (рукопись), а первое гравированное издание романа датируется 1791 годом, в связи с чем данная трактовка образа соблазнителя в лице персонажа Цзя Баоюя (по сравнению с его ранней версией Симэнь Циню) обретает более благородные и многогранные черты, привлекая тем самым представителей других видов искусства к созданию новых интерпретаций, в том числе в сфере академической европейской оперы (Киреева, Чжэн Юэ, 2025).

Так, анализ литературы показал, что исследования, системно сопоставляющие архетипический образ Дон Жуана с восточными аналогами, носят фрагментарный характер и существует пробел в целостной типологической работе, которая бы выявляла универсальные архетипические структуры и их культурно-обусловленные модификации. Это и предстоит осуществить в настоящем труде.

Практическая значимость данного исследования обусловлена тем, что оно вносит существенный вклад в сравнительное искусствоведение, позволяя проследить, как универсальные психологические и социальные модели облекаются в специфические культурные формы. Работа имеет значение для межкультурной коммуникации, проясняя более глубокие, часто неочевидные различия в восприятии одних и тех же базовых сюжетов в разных цивилизационных традициях. Вместе с этим подобное исследование обогащает понимание самой восточной культуры, предлагая новый ракурс для интерпретации знакомых текстов через призму общечеловеческих, но культурно преломлённых воплощений архетипов.

Обсуждение и результаты

Типологические характеристики образов и сюжетных линий, связанных с Дон Жуаном, в европейских, японских и китайских произведениях представляют собой сложное переплетение универсальных и культурно-

специфических черт. Эстетизм и гедонизм служат их общим фундаментом, однако мотивация и последствия стремления к наслаждениям радикально разнятся. Европейский Дон Жуан, от Т. де Молины до В. А. Моцарта, превращает гедонизм в философию бунта, где чувственное наслаждение есть вызов социальным условностям и самой смерти. Его эстетизм активен, иногда агрессивен и направлен вовне, как оружие завоевания. Китайский соблазнитель Симэнь Цин также погружён в гедонизм, но его мир чувственности замкнут в пространстве дома-лабиринта. Это поглощение, а не экспансия; его гедонизм материален, тактилен и сосредоточен на накоплении объектов наслаждения, включая женщин. Японский принц Гэндзи, в свою очередь, воплощает гедонизм как высшую форму эстетического и эмоционального познания мира. Его стремление к прекрасному и любовные связи являются частью сложного поэтического и социального ритуала, где чувственность неотделима от меланхолии и осознания бренности жизни.

Полное проявление харизматичности и хитрости этих героев становится возможным благодаря их положению в высшем сословии. Дон Жуан использует свой титул как иммунитет и инструмент соблазна. Его харизма – дионисийская, или скорее демоническая, заряженная энергией удовольствия и отрицания. Гэндзи, «Сияющий принц», обладает обворожительным обаянием, проистекающим из неземной красоты, ума и изысканности чувств. Его хитрость – это умение играть по строгим правилам придворного этикета, ведя двойную жизнь и создавая параллельные миры. Симэнь Цин – нувориш, коммерсант, чьё положение зыбко. Его хитрость и харизма рациональны и меркантильны, это инструменты взятки, торговых сделок и социального лавирования в мире, где деньги начинают подрывать устои сословного общества.

В сюжете, связанном с Дон Жуаном, в европейских и восточных произведениях существует несколько драматургических линий: процесс обольщений (поиск и искушение), конфликт с представителями власти или сверхъестественными силами, финальная расплата (возмездие).

Первостепенным и самым главным является тот факт, что в основе историй о Дон Жуане лежит его *взаимодействие с женщинами*. Европейский Дон Жуан не просто соблазняет, он завоёвывает их сердца, но лишь для того, чтобы бросить, едва утолив своё желание. Для каждой женщины Дон Жуан – это обещание любви, страсти и исключительности. Однако это лишь иллюзия, искусно созданная для достижения цели. С героем женщина позволяет себе то, что запрещала себе годами. Он берёт на себя грех и ответственность за «падение», позволяя ей просто следовать за своим желанием. Он – это приключение, которое вырывает из привычной реальности. Многие избранницы видят в нём «заблудшую душу», которую можно исцелить любовью; они влюбляются в придуманный образ, а когда маска спадает, обнаруживается, что за ней никого нет. Это становится для героинь уроком того, что нельзя заполнить другого собой без его подлинного на то желания. Вместе с тем Дон Жуан может стать ключом к внутреннему освобождению. Он не столько дарит себя, сколько открывает женщине дверь в её собственный внутренний мир, становясь проводником к её затаённым мечтам, женской силе и истинной ценности.

Но после себя герой оставляет разрушенные репутации, разбитые сердца и потерю веры в людей. Дон Жуану не доступна настоящая привязанность, его сердце – пустая оболочка, которую он пытается заполнить бесконечными победами. В коллекции жертв – аристократки и крестьянки, юные девы и зрелые женщины. Каждая из них представляет для него лишь очередную ступень на пути к удовлетворению самолюбия. Дон Жуан страдает от внутренней пустоты, которую он пытается заполнить всё новыми и новыми завоеваниями. Он бежит от самого себя, от страха столкнуться со своей собственной несостоятельностью. Каждая женщина – это лишь временное средство, способное на мгновение заглушить внутренний дискомфорт. Но последствия его предательств огромны: он не только разрушает жизни своих жертв, но и себя обрекает на одиночество. Его жизнь – это бесконечная погоня за иллюзией, за ускользающим моментом удовлетворения. Он – пленник собственной похоти, обречённый на вечное скитание в поисках того, что невозможно найти; это герой, лишённый внутренней опоры. Его «я» подтверждается только через процесс завоевания, а остановка равносильна старению и смерти. Постоянное движение и смена лиц – это способ убежать от пустоты внутри и осознания конечности бытия, так как нет ресурса, чтобы вынести «тишину и одиночество вдвоём». Он не останавливается не потому, что «та самая» ещё не встретилась, а потому что сама остановка разрушает его личность. Если он остановится, он перестанет быть Дон Жуаном.

Один из ключевых аспектов отношений с партнёрами – *обман*. Дон Жуан – не подлинный рыцарь, завоёвывающий свою даму подвигами и высоконравственными поступками, а лишь его тень; он играет разные роли, притворяясь влюблённым, галантным, благородным, чтобы добиться желаемого. Он тонкий психолог, искусно управляющий чувствами и слабостями своих жертв. Однако за этой маской скрывается циничный и бездушный манипулятор, малоспособный к состраданию и раскаянию. Каждая женщина, попадающая в сеть Дон Жуана, – это уникальная личность со своими мечтами, надеждами и уязвимостями. Кто-то ищет в нём страсть и приключения, кто-то – защиту и стабильность, а кто-то – просто искреннюю любовь. Он же с ловкостью опытного актёра примеряет на себя роль идеального возлюбленного, зеркально отражая желания и ожидания своих жертв. Но как только цель достигается, маска спадает, обнажая подлинную сущность Дон Жуана – эгоистичную и лишённую сочувствия.

Женщины в рассматриваемых сочинениях предстают в разных амплуа: оскорблённые, униженные, жаждущие мести, либо наивные и доверчивые, ослеплённые обаянием героя. Их истории – это истории разбитых надежд и поруганной чести, иллюстрации к трагедии соблазна и предательства. Так, Дон Жуан в опере В. А. Моцарта является как лукавый обманщик, который таким способом стремится к достижению своих целей. В V сцене I действия он вынужден находить оправдания громким обвинениям, которыми щедро посыпает

его бывшая возлюбленная Донна Эльвира. Пытаясь выкрутиться, он требует, чтобы Лепорелло сочинил какое-то объяснение за него и в этот момент сбегает. Здесь предвосхищается переодевание слуги и хозяина, которое будет 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.

Избранницы Дон Жуана представляют собой различные типы, включая сложные, многогранные фигуры, оказывающиеся в орбите его обаяния. Их переживания, чувства, и, в конечном итоге, шрамы, которые оставляет после себя увлечение героем, заслуживают не меньшего внимания. Ария Лепорелло «со списком» из IV сцены I действия оперы В. А. Моцарта является косвенной характеристикой Дон Жуана. 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 квартоли шестнадцатых, показывая смех Лепорелло над несчастной Донной Эльвирой. Насмешка усиливается с помощью буффонной скороговорки, когда начинается перечисление несметных знакомых Дон Жуана. В каталоге учтены многие параметры: страсть к противоположному полу разных сословий, комплекции и возраста. Упоминается связь между цветом волос и характером девушек, что показывает уникальность каждой из них: «В блондинке он привык хвалить её доброту; в брюнетке – её постоянство; в белокурой – её нежность» (Моцарт, 1983, с. 61).

Так, на начальном этапе знакомства женщина, встретившая Дон Жуана, чувствует себя особенной. Он осыпает её вниманием, комплиментами, создаёт иллюзию избранности. Она верит, что именно с ней он станет другим, что именно она сможет растопить лёд в его сердце и показать истинную любовь. Эта вера подпитывается харизмой Дон Жуана, его умением читать желания и предвидеть ожидания. В этот период доминируют чувства восторга, восхищения, и, конечно же, влюблённости. Ей кажется, что она нашла ту самую, единственную и неповторимую любовь, о которой мечтала всю жизнь. Это происходит даже в тех случаях, когда Дон Жуан пытается завоевать сердце вдовы убитого им мужа, как в пьесе А. С. Пушкина и опере А. С. Даргомыжского. Вся сцена диалога Дон Жуана и Донны Анны из III действия наполнена диссонансами, хроматизмами. Отсутствие тонального устоя указывает на неуверенность Дон Жуана во взаимности. Пафос его речи дополняют звучащие в оркестре триоли, подобно первому разговору с Донной Анной в монастыре (Даргомыжский, 1932, с. 140, 141). Но, как только сомнения отпадают, он переходит к заверениям в любви к Донне Анне и объявляет себя, свое имя – Дон Жуан! Раскрытие мучительной тайны сопровождается в оркестре непрерывными пассажами секстолей, выдавая сердечную тревогу героев (Даргомыжский, 1932, с. 151). В момент рассказа о смерти Командора в оркестре помещена его лейттема в нисходящем движении (*catabasis*), символизирующая смерть. «Исповедь» Дон Жуана сильно пугает вдову, которая лишается чувств. Донна Анна не верит Дон Жуану, в её речи возникают восклицательные по интонации реплики. Слова подчёркиваются с помощью акцентов на сильную долю. Паузами обособляются фразы и отдельные слова, словно героиня никак не может решиться их произнести (обозначим многоточиями паузы в соответствующем музыкальном тексте): «Вы... говорят... безбожный развратитель... вы сущий демон. Сколько бедных женщин... вы... погубили» (Даргомыжский, 1932, с. 156-157).

Уверения Дон Жуана не убеждают собеседницу, она возмущена и продолжает обвинять его, отказываясь стать его «новой жертвой». Герой пытается успокоить вдову. Несмотря на вопросы, содержащиеся в тексте А. С. Пушкина (1986, с. 476-477), А. С. Даргомыжский (1932, с. 158) строит вокальную партию в соответствии с логикой утвердительных интонаций («сверху – вниз»), что придаёт звучанию большую уверенность и спокойствие. Затем в речи самого героя появляются и восклицательные восходящие интонации, а в тексте звучит мысль о том, что ценность любви выше ценности жизни (Даргомыжский, 1932, с. 159). Это приводит к тому, что Донна Анна начинает повторять его фразы и тем самым в музыке предвосхищается то, что через несколько минут будет произнесено: «Ах! Если б я могла вас ненавидеть...» (Даргомыжский, 1932, с. 161). Признание совпадает с расставанием, Дон Жуану нужно уходить, но перед этим важно назначить новую встречу.

Избранницы Дон Жуана практически не погружаются в самоанализ и в большинстве своём остаются наедине с собственной утратой и болью. Для них встреча с Дон Жуаном становится травмой, которая надолго оставляет след в их душе. Они могут стать циничными, подозрительными и неспособными к настоящей близости. Исключение, пожалуй, составляют девушки из пьесы Т. де Молины (которые, несмотря на все испытания, не теряют оптимизма и в итоге обретают своё житейское счастье) и частично – избранницы Дон Жуана в опере В. А. Моцарта. Также исключением становится героиня Пан Чунмэй из романа и фильмов «Цзинь, Пин, Мэй», которая после смерти соблазнителя выходит замуж и вновь открывает для себя радость жизни, находит новые интересы. Этот этап её жизни характеризуется чувством свободы, уверенности в себе и оптимизма по поводу будущего.

Так, переживания женщин, столкнувшихся с Дон Жуаном, сложны и многогранны. Они зависят от индивидуальных особенностей личности, от жизненного опыта и от степени вовлечённости в отношения. Но в любом случае это опыт, который оставляет свой след в душе женщины и который может стать как источником страданий, так и стимулом для личного роста.

В большинстве своём «драматургический» статус европейских избранниц Дон Жуана скорее нейтральный. Они – жертвы, но нередко изображены как частично виноватые в своей судьбе: легкомысленные, тщеславные, ветреные, доверчивые. Их основная функция – продемонстрировать греховность Дон Жуана и привести его к наказанию. Это не столько личности, сколько типы: знатная дама, крестьянка, невеста, вдова. Их страдания важны не сами по себе, а как часть божественного возмездия. У Мольера Донна Эльвира выглядит

наивной и даже немного смешной в своей слепой вере, что грешник может раскаяться. Но вместе с этим её образ выходит за рамки стереотипа обманутой женщины. Эльвира демонстрирует эволюцию: от слепой привязанности и жалости к беглому мужу через горькое прозрение к гневному обличению и, наконец, к отрешённому призыву к его покаянию и возвращению её самоидентичности.

В целом, то же самое можно сказать и о сюжетах с китайским Дон Жуаном – Симэнь Цином, хотя его избранницы, несмотря на зависимое положение, получают гораздо больше личностных характеристик и волевых качеств. Японский соблазнитель Гэндзи и сам показан как более зрелая личность, и некоторые его избранницы отличаются глубиной и проницательностью, свободой самовыражения. Так, например, Мурасаки (сюжеты Мурасаки Сикибу, Кодзабуро Ёсимуры (яп. よしむら こうぎぶろう、), Ясуо Цурухаси (яп. つるはし やすお、), Юкихино Сибата (яп. しばた ゆきひろ、)) была нежной и внимательной, даря Гэндзи эмоциональное утешение, в то время как сама чувствовала глубокую зависимость от него. Когда Гэндзи был сослан в Суму, она всё время говорила, что будет искренне ждать его и будет готова к его возвращению в любой момент. Эти простые слова были преисполнены доверием. После смерти мачехи Фудзигубо Гэндзи расплакался, и Мурасаки нежно утешала его, говоря: «Плачь, плачь сколько хочется», нежно принимая его уязвимость и становясь надёжной опорой в нахлынувших хаотичных эмоциях. Но в конечном итоге её терпение и мягкость стали тем, что Гэндзи использовал, чтобы заполнить пустоту в своём сердце.

Отношения китайского соблазнителя Симэнь Цина с женщинами всегда были тесно переплетены с похотью, властью и интересами: он использовал своё богатство и положение, чтобы подчинить себе таких женщин, как Пань Цзиньлянь и Ли Пинъэр, – либо балуя и завоёвывая их расположение, либо подавляя и уравнивая их, удовлетворяя собственные желания и расширяя власть своей семьи, в то время как у этих женщин были свои требования – одни стремились к выживанию, другие – к любви и собственности, они плели интриги друг против друга, их взаимодействие с Симэнь Цином было полно рациональных расчётов и эксплуатации, но в этих искажённых отношениях зависимости они в итоге встретили свой трагический конец с его внезапной смертью. Симэнь Цин был в подчинении у своих женщин гораздо сильнее, чем готов был признать, они ловко манипулировали им, определяя, с кем он будет проводить ночь, и управляли его настроением. Вместе с этим важно подчеркнуть, что все его жёны, слуги и приближённые жили в роскоши. Он брал на себя роль «кормильца» и выполнял её безупречно, при необходимости выручал своих протеже и слуг, если это не шло вразрез с его интересами.

Взаимоотношения японского Гэндзи со многими избранницами в его жизни всегда были тесно переплетены с элегантностью и романтикой аристократии эпохи Хэйан, этическими табу и политическими интригами, что показано как в романе, так и в кинематографических и музыкально-театральных произведениях. Он был одержим Фудзигубо, потому что она была похожа на его биологическую мать, и имел связь, нарушающую социальные нормы; он удочерил Мурасаки и с детства воспитал её в соответствии со своим идеальным образом, считая её своей второй половинкой, но глубоко ранил своей неверностью; он принял решение жениться на Акаси, происходившей из скромной, но высородной семьи, и чувствовал себя виноватым, когда по каким-то причинам причинял ей боль, и хотел загладить свою вину после того, как она родила дочь; его связи со знатными женщинами, такими как Обородзукэ и Рокудзэ, были не столь продолжительными. Так, отношения с противоположным полом, независимо от того, интенсивные они были или кратковременные, приносили ему тепло и утешение, но также посеяли семена многих трагедий, в результате превратившись в бесконечную меланхолию в последние годы жизни и доведя до того, что он отстранился от мира и ушёл в монастырь, совершив тем самым осознанное расторжение связей с миром ради спасения души.

Отношение к женщинам и любви восточных соблазнителей, по сути, было таким же, как и у европейского Дон Жуана, однако имело свои отличительные особенности. В отношениях Симэнь Цина с женщинами почти не было любви, только похотливые желания и расчётливые интересы. Он объективировал всех окружающих его женщин, обращаясь с ними либо как с игрушками для удовлетворения своих физических желаний, либо как с инструментами для обогащения и укрепления власти. Например, он жаждал состояния семьи Ли Пинъэр и женился на ней, а также имел роман с Пань Цзиньлянь из-за её притягательной красоты и сильной страстности. Симэнь Цин редко заботился об эмоциональных потребностях женщин или их личном достоинстве. В его отношениях не было ни исключительности, ни самопожертвования, только эгоистичные требования и малая доля уважения. Его так называемая «любовь» была лишь предлогом для удовлетворения его желаний, и в итоге эта зависимость привела к преждевременной гибели.

Отношения Гэндзи с женщинами представляли собой смесь искренней привязанности и противоречий. В его эмоциональном мире царила теплота любви, но он не мог избежать собственничества, присущего аристократическому классу, и ограничений этики своего времени. Он вкладывал много сил и проявлял активное духовное участие в жизни Мурасаки, и их дружба основывалась на глубокой и взаимной любви. Однако из-за своего привилегированного положения и эмоциональной избыточности он был связан с несколькими женщинами, включая Фудзигубо и госпожу Рокудзэ, проявляя светский эгоизм и собственничество. Это противоречивое эмоциональное состояние в результате принесло ему большие страдания, и его последующие размышления и решение стать монахом оказались способом преодоления последствий сложных любовных и романтических отношений.

Отдельным мотивом становится тема *отношений избранниц к своим мужчинам*. Чувства наложницы Пань Цзиньлянь к Симэнь Цину были соединением зависимости и интриг, желания и обиды. Изначально простая служанка, затем жена уродливого У Далана, – после замужества с Симэнь Цином она полагалась на его

власть, чтобы вырваться из нищеты, и жаждала его особой благосклонности. Она использовала своё обаяние, чтобы угодить ему, но также таила в себе злые намерения из-за ревности к рождению ребёнка наложницей Ли Пиньэр. Когда внимание Симэнь Цина переключилось на сына, её любовь быстро превратилась в обиду и жажду мести, приведя в итоге к её гибели в борьбе желаний.

Любопытен факт, что образ наложницы Пань Цзиньлянь в фильме «Синь [новый] Цзинь, Пин, Мэй» (1995), в отличие от романа, представлен исключительно многопланово. С одной стороны, она расчётливая и хитрая, с другой – преданная и верная. С тех пор как она влюбилась в У Суна, даже выйдя замуж за Симэнь Цина, она никогда не забывала его. В фильме, получив письмо от У Суна, в котором он с особой заботой расспрашивает о её здоровье и жизненных обстоятельствах, Пань Цзиньлянь про себя тихо говорит: «Веришь ты мне или нет, моя любовь к тебе никогда не изменится. Сколько бы боли мне ни пришлось вытерпеть, будь уверен, я буду ждать твоего возвращения... Я обязательно буду ждать тебя». Эта любовь, пронизанная бескорыстной преданностью, служит духовной опорой, поддерживающей её во всех унижениях и трудностях жизни в особняке Симэня.

Чувства наложницы Ли Пиньэр к Симэнь Цину были сочетанием смирения и отчаяния после того, как она искренне доверила ему своё сердце. Она вышла замуж за Симэнь Цина, обладая значительным состоянием, поначалу стремясь к стабильной жизни и желая отдать ему свою истинную любовь; однако отсутствие должной степени силы воли и жизненного опыта приводили к угнетению и потере здоровья, а её мягкий характер лишь помогал ей терпеть плохое обращение со стороны Пань Цзиньлянь и безразличие Симэнь Цина. Тогда, когда её сын Гуаньгээр был целенаправленно запуган до смерти в раннем младенчестве ревнивой наложницей, она впала в полное отчаяние, её надежды на мужа рухнули, и в итоге она умерла от депрессии и горя, полная беспомощности и печали. Образ этой героини доведён практически до идеального в пекинской опере, что показано уже в самом её названии – «Золотая шпилька: Ли Пиньэр» (2015).

Чувства Пан Чунмэй к Симэнь Цину объединяли благоговение, амбиции и обиды. Изначально служанка в доме Симэня, она одновременно почитала хозяина и стремилась заслужить его расположение. После того как Симэнь Цин взял её под свою опеку, в ней вспыхнули гордость и амбиции; Пан Чунмэй не хотела оставаться просто служанкой, но осознавала ограничения своего положения. При жизни Симэнь Цина она была терпелива и сдержанна; после его смерти её бунт и восхождение к власти неявно отражали её борьбу за освобождение от этой зависимости и сопротивление судьбе.

Все женщины в жизни японского обольстителя Гэндзи были вовлечены в сложную паутину эмоций: любовь и зависимость от него, а также скрытая боль и борьба, вызванные их социальным статусом, этикой и ощутимой холодностью возлюбленного. Фудзицубо, например, испытывала к Гэндзи сдержанное влечение и глубокий страх. Она жаждала тепла, подобного привязанности её мужа, и страдала день и ночь от табу, связанного с ролью мачехи. Рождение внебрачного ребёнка ещё больше усугубило её чувство вины, заставив подавлять свои эмоции и оставаться в оковах общественных норм дворца.

Образ Аой в фильме Кодзабуро Ёсимуры (1951) – типичный образ главной жены-дворянки эпохи Хэйан. Будучи дочерью министра левого правительства, Аой всегда сохраняла гордость и достоинство, подобающие главной жене, никогда открыто не выставляя напоказ свою уязвимость. В фильме, когда Гэндзи танцует, министр левого правительства хвалит его, говоря: «Твой муж – лучший танцор настоящего времени». Признавая, что Гэндзи «талантлив в пении и танцах, лучше всех», она намеренно добавляет: «Многие любят его больше, чем я», – её тон спокоен, но при этом слегка отстранён. Она не выставляет напоказ талант мужа и не демонстрирует никакой близости между супругами, следуя высоким требованиям аристократок. Когда Гэндзи навещает её в Нидзёине, она понимает, что одновременно рада его приезду и сердита на него, но всё равно сохраняет строгий вид, говоря: «Если бы это было несерьёзным делом, то не было бы нужды проделывать весь этот путь». Она использует отстранённые слова, чтобы утаить истинные эмоции, скрывая от мужа свои эмоциональные потребности и сохраняя достоинство главной жены.

Чувства Мурасаки к Гэндзи были смесью безграничной любви и крайней смиренности. Гэндзи удочерил её в юном возрасте, и она считала его всем для себя. Хотя она была любимицей, она всегда жила в тени его постоянных походов и романов. Под её мягкой терпимостью таилась бесконечная горечь, пока она не умерла в расцвете лет, истощённая физически и морально. Всю свою жизнь она так и не смогла избавиться от чувства зависимости, которое в ней взрастало. Интересен факт, что в фильме «Повесть о Гэндзи» (1951) после разных перипетий и временного изгнания из столицы главный герой возвращается к привычной жизни и женится на Нёсан. В браке рождается сын, но вскоре Гэндзи узнаёт, что отец сына не он, а друг его жены Ёсиари. Гэндзи прогоняет Нёсан и остаётся с нежно любящей его Мурасаки. То есть Мурасаки не умирает, как это показано в романе, но находит своё счастье в служении мужу. Это свидетельствует о новой трактовке героев и их судеб, в которой они получили шанс на осознание ошибок и их исправление в рамках одной жизни.

Госпожа Акаси питала к Гэндзи сдержанную любовь и демонстрировала чёткое самообладание. Она прекрасно осознавала своё скромное происхождение и испытывала к нему благоговение. Хотя их брак был устроен по политической договорённости, она не оставалась ни скромной, ни высокомерной. Жена молча терпела его отчуждение и находила утешение в благородстве их совместной дочери, всегда сохраняя своё достоинство посредством сдержанности.

Избранница Рокудзё испытывала жгучую одержимость и горькую обиду на Гэндзи. Когда-то она была добропорядочной светской вдовой, влюбившейся в Гэндзи, но раненной его легкомыслием и неверностью. Её любовь переросла в сильную ревность и ненависть, и она даже позволила своей душе покинуть тело, чтобы

причинить вред другим. В конце концов, в отчаянии она ушла в монастырь и на всю оставшуюся жизнь оказалась в плену обиды за то, что её бросили.

Ввиду того, что у Дон Жуана было много любовных связей, закономерно возникает вопрос: становились ли женщины, которых он соблазняет, *соперницами*? Этот вопрос сложен и неоднозначен, требует анализа мотивов Дон Жуана и характера его отношений с каждой из женщин.

Рассматривая интерпретации образа Дон Жуана, можно заметить, что его интерес к героиням не строится на стремлении к глубокой эмоциональной связи или долгосрочным отношениям. Это скорее игра, охота, в которой важен сам процесс покорения, а не его результат. В таком контексте вопрос о соперничестве теряет свою актуальность. Ведь если Дон Жуан не ищет единственную и неповторимую, то нет и объекта для конкуренции. Каждая женщина – лишь ступенька на пути к самоутверждению и подтверждению собственной неотразимости.

Однако если смотреть на ситуацию с точки зрения женщин, то картина может выглядеть иначе. Многие из них, соблазненные красноречием, обаянием и обещаниями Дон Жуана, искренне верят в возможность построения серьёзных отношений. Обнаружив, что они не единственные в его жизни, мгновенно ощущают себя обманутыми и преданными, что ведёт к чувству обиды, ревности и, как следствие, к соперничеству с другими пассиями Дон Жуана. В этой ситуации конкуренция возникает не за обладание мужчиной как таковым, а за подтверждение собственной ценности и уникальности в его глазах. В некоторых интерпретациях образа Дон Жуана затрагивается *мотив мести* со стороны обманутых женщин. Они объединяются, чтобы наказать обидчика и вернуть себе утраченное достоинство. В данном случае соперничество трансформируется в союз, направленный против общего врага. Женщины, ранее преследовавшие собственные интересы, группируются для достижения общей цели – разоблачения и наказания Дон Жуана. Последнее можно встретить в опере В. А. Моцарта и в большей степени в сюжетах восточных авторов.

Отношения между женщинами Симэнь Цина представляли собой жестокую борьбу за власть, сосредоточенную на стремлении к благосклонности, влиянию и выгоде, лишённую какой-либо сестринской привязанности: Пань Цзиньлянь была ревнивой и безжалостной, постоянно создавая трудности для Ли Пиньэр и её сына, становилась зачинщицей внутренних распри; Ли Пиньэр была слабовольной и могла лишь терпеть и уступать перед лицом угнетения, но всё же не могла избежать своей участи; У Юэнян, главная жена, внешне казалась достойной и спокойной, но на самом деле находилась в постоянном напряжении, разрешая все конфликты и укрепляя свои позиции; все они плели интриги и подрывали друг другу репутацию, преследуя конечную цель – заручиться благосклонностью Симэнь Цина и завладеть семейным имуществом; их взаимосвязь была холодной и полной прагматизма.

Отношения между женщинами Гэндзи не столь откровенно утилитарны и конкурентны, как взаимодействие между жёнами и наложницами Симэнь Цина. Напротив, они тесно переплетены с социальной иерархией и эмоциональными одержимостями аристократии эпохи Хэйан, создавая атмосферу отчуждения, терпимости и скрытых хитросплетений. Фудзицубо из-за своего благородного статуса и этических табу всегда отделена от других женщин невидимым классовым барьером. Мурасаки – ядро гарема Гэндзи – в основном терпима и сдержанна по отношению к другим женщинам, но также скрывает боль от того, что делит с ними свои чувства. Акаси, зная о своём скромном статусе, всегда держится в тени, активно избегает мира и не участвует в конфликтах. Рокудзё по причине своей одержимости неразделённой любовью испытывает обиду и ревность, становясь источником конфликта в отношениях. Остальные женщины то ли из-за своего статуса, то ли из-за темперамента сохраняют достойную дистанцию друг от друга, редко вступая в прямые ссоры, но все они оказываются втянутыми в паутину любви Гэндзи, каждая из них таит в себе меланхолию и одиночество.

Взаимодействия Дон Жуана с мужчинами также наполнены противоречиями. С одной стороны, он окружён верными слугами и друзьями, которые боготворят его за смелость, остроумие и беззаботность. С другой стороны, он наживает себе множество врагов, жаждущих отомстить за поруганную честь и загубленные жизни.

Слуга Дон Жуана, чаще всего представленный в образе плутоватого и циничного помощника, является важной фигурой в сюжете. Он – своего рода моральный компас, хоть и искажённый. Слуга видит пороки своего господина, высмеивает его безнравственность, но при этом остаётся ему верен, возможно, из-за страха или из-за корыстных побуждений. Отношения Дон Жуана и его слуги – это контраст между аристократической распущенностью и простонародным здравым смыслом, что отражено как в литературных, так и в музыкально-театральных и кинематографических произведениях.

Отношения Симэнь Цина со своими слугами носили утилитарный характер контроля и объективированной эксплуатации. Он обращался с ними исключительно как с инструментами для удовлетворения своих желаний и достижения собственных интересов, не проявляя к ним особого уважения. Симэнь Цин награждал и наказывал своих слуг-мужчин в зависимости от их полезности, нередко в случае «проколов» подвергая их избиениям и словесным оскорблениям; часто игнорировал достоинство своих служанок, обращаясь с ними как с объектами плотского удовлетворения и пешками в борьбе за власть внутри дома. Между господином и слугой не было теплоты, только страх и повиновение под гнётом власти, в то время как его отношение к ним зависело исключительно от того, были ли они полезны.

Отношения Гэндзи со своими слугами строились на строгой иерархической системе эпохи Хэйан в Японии, на порядке рангов, но при этом демонстрировали аристократическую мягкость и благопристойность. И, несмотря на то, что от слуг требовалось абсолютное подчинение, Гэндзи редко обращался с ними сурово, уважая их достоинство и предоставляя разумные вознаграждения и надлежащие условия для преданно

служащих. Помимо иерархической зависимости, между господином и слугами существовала определённая эмоциональная связь. Их преданность проистекала из чувства классовой иерархии и благодарности за его покровительство, в то время как его снисходительность к ним отражала аристократическое воспитание и стремление к поддержанию порядка.

Враги Дон Жуана – это оскорблённые мужья, отцы и братья соблазнённых женщин, коварно обманутые друзья. Они преследуют его, жаждут возмездия, но часто терпят поражение, оказываясь менее ловкими и более мягкосердечными. Их гнев лишь подпитывает эго Дон Жуана, подтверждая его превосходство и безнаказанность.

Важной сюжетной составляющей европейских творений становится вопрос – *Дон Жуан и сакральное: борьба с божественным предопределением*. Так, особенное место занимает столкновение Дон Жуана с религиозными и моральными принципами. Он отрицает Бога, презирает церковные догмы и насмехается над верой окружающих. Настоящий атеизм – не просто отсутствие веры, а сознательный вызов небесам. Искуситель бросает вызов Богу, и этот вызов в конечном итоге приводит его к гибели. Взаимодействие с религиозными персонажами, такими как священники и монахи, позволяет подсветить конфликт между светским гедонизмом и религиозным аскетизмом. Дон Жуан высмеивает ханжество и лицемерие церковников, а они в свою очередь проклинают его за безбожие и распутство. Данный конфликт становится символом борьбы между старым и новым, между консерватизмом и свободой.

Китайский обольститель Симэнь Цин придерживался утилитарного и прагматичного подхода к религии, не имея подлинной веры и рассматривая даосизм и буддизм лишь как инструменты для получения мирских благ. Его тесная связь с даосскими священниками и ритуалы благословения были направлены на рождение детей, защиту от несчастий и укрепление власти. Симэнь Цин рационально относился к буддизму даже в тех случаях, когда совершал формальные ритуалы по умершим; к монахам он так же относился как к средству для получения афродизиаков. В его представлении религия была придатком к деньгам и власти; все связанные с ней действия вращались вокруг удовлетворения желаний и погони за личной выгодой, игнорируя моральные ограничения и духовное совершенствование, заложенные в её доктринах. В результате его безудержное потакание своим желаниям привело к падению.

Отношение японского покорителя Гэндзи к буддизму представляло собой сложную смесь противоречий и искренности; он использовал его как духовное убежище перед лицом жизненных трудностей. Когда Мурасаки тяжело болела, когда он сам сталкивался с политическими неудачами или эмоциональными потрясениями, Гэндзи благоговейно молился и проводил пышные буддийские церемонии в поисках утешения и наставничества. В более поздние годы, испытав боль мира и осознав иллюзорную природу мировосприятия человека, он развил сильное желание стать монахом и воплотил его в жизнь. Хотя принц всегда испытывал глубокую привязанность к славе и любви, он смог найти утешение для своей души в буддизме. Его вера включала в себя не только ожидание мирских благ, но также поиск смысла жизни и размышление о собственных грехах.

Европейские сюжеты о Дон Жуане после появления обличительной пьесы Т. де Молины привязываются к *определённой географической местности*: действие (чаще всего) происходит в Испании. Существенным становится появление в сюжете монастыря или церкви как христианского символа, «этического мотивирования» (Ж.-Б. Мольер, А. С. Пушкин, А. С. Даргомыжский). Старинные монастыри с их массивными стенами и шорохом ветра в пустых коридорах служат напоминанием о бренности бытия и неизбежности расплаты за грехи. Здесь, вдали от светской суеты, Дон Жуан на мгновение останавливается, словно предчувствуя надвигающуюся бурю. Тень прошлого преследует его, напоминая о загубленных жизнях и разбитых сердцах. Но даже в этом месте, пропитанном скорбью и раскаянием, Дон Жуан не может устоять перед искушением и снова пускается в погоню за призрачным счастьем.

В китайском романе «Цзинь, Пин, Мэй» ключевыми религиозными сооружениями, определяющими сюжет и мотивацию персонажей, являются Храм Юйди (玉皇殿) и Храм Юнфу (永福寺), которые сопутствуют событиям взлётов и падений семьи Симэнь. Храм Юйди – это центральное место действия в период расцвета семьи Симэнь. Именно в храме Юйди Симэнь Цин встречает своих названных братьев, укрепляет власть и «предвосхищает» свои будущие отношения с Ли Пиньэр. Храм Юнфу – это заключительное место падения семьи Симэнь и определения судеб персонажей. Здесь главный герой встречает монаха, который в дальнейшем даст ему афродизиаки, что приведёт к его безудержному потаканию своим желаниям и, в конечном итоге, к смерти.

В «Повести о Гэндзи» нет центрального храма, как в китайском романе, зато религиозные пространства пронизывают весь сюжет, отражая путь героя от мирских страстей к просветлению. Храм района Китаёма – ключевое место в начале романа. Именно здесь Гэндзи, отправившись на лечение к целителю-монаху, впервые встречает юную Мурасаки. Это место символизирует судьбоносную встречу и начало его главной жизненной привязанности. Действие последних глав переносится в уединённую местность Удзи. Здешние храмы и обители пропитаны густым туманом и меланхолией, олицетворяя окончательный уход персонажей от блеска двора к буддийскому отречению. Также присутствуют часовни внутри резиденции Рокудзё-ин для чтения сутр и медитаций. Это показывает, что даже в центре роскоши аристократы эпохи Хэйан всегда держали алтарь рядом, помня о тщетности всего сущего. После смерти Мурасаки Гэндзи проводит год в своей усадьбе Рокудзё, готовясь к отречению, после чего удаляется в уединённую обитель в Саге.

Место, где разворачивается действие, – *топ*, в целом довольно определённо. Европейский Дон Жуан, вечный скиталец по лабиринтам любви, проживает свои истории на самых разных территориях, каждая из которых подчёркивает определённые грани его характера и перипетии судеб его избранниц. От залитых

солнцем площадей Севильи до мрачных залов аристократических дворцов, от тесных улочек Неаполя, пропитанных ароматом моря и тайны, до уединённых садов, где шёпот листвы вторит клятвам любви – место действия становится не просто фоном, а активным участником драмы. Аристократические дворцы с их длинными галереями, уставленными портретами предков, и высокими залами, где звучит эхо минувших эпох, становятся для Дон Жуана полем битвы за статус и влияние. Здесь он должен не только покори́ть сердце прекрасной дамы, но и преодолеть сопротивление соперников и доказать своё право на место в высшем обществе. Каждая деталь интерьера – будь то дорогая мебель, изысканная посуда или картины знаменитых художников – говорит о богатстве и знатности, напоминая Дон Жуану о том, сколь высока ставка в его игре. В китайских и японских сочинениях всё это определено очень точно. Обобщающим концептуальным основанием места действия становится показ высокого статуса героя.

Действие романа «Цзинь, Пин, Мэй» и последующих кинематографических интерпретаций происходит в особняке Симэня уезда Цинхэ, округа Дунпин провинции Шаньдун. Будучи уже состоятельным и влиятельным человеком, Симэнь Цин жил в богатой резиденции, расположенной на улице Шицзы в уезде Цинхэ, включающей семь дворов, в пределах которых находились жилые постройки, получившие название сыхэюань (四合院, где 四 – четыре [дома], 合 – союз, соединение, 院 – двор) – традиционный китайский жилой комплекс с внутренним двором, объединяющий четыре небольших одноэтажных здания, расположенные по периметру главными фасадами внутрь, образуя тем самым единый ансамбль зданий с общим прямоугольным двором, с соблюдением чёткой ориентации вдоль осей север – юг, запад – восток и обнесённый высоким сплошным забором.

Архитектурная планировка резиденции и распределение жилых помещений отражали иерархию власти и отношения между живущими, социальные классы и судьбы героев.

Главный сад, перестроенный из выкупленной резиденции Хуа Цзысюя, был центральным местом отдыха и общения Симэнь Цина. Сад может похвастаться не только сторожкой, террасами, искусственными холмами и водоёмами, зелёным бамбуком и соснами, но и нежными цветами и душистыми деревьями, пурпурными ласточками, порхающими сквозь занавески, жёлтыми иволами, летающими в зелени, и бескрайним простором цветов и кустарников.

Планировка особняка, состоящая из семи дворов, строго следует пространственной статусной этике «снаружи внутрь»: чем ближе к центру комплекса, тем выше статус жильца. Четвёртый двор, место сосредоточения семейной власти, является «внутренним ядром» всей резиденции. В этом дворе находятся верхние покои главной жены У Юэнян (с выделенными боковыми покоем для её личной прислуги), играющей роль административного центра семьи и распорядителя финансами.

Наложницы Ли Пинъэр и Пань Цзиньлянь (со служанкой Пан Чунмэй) жили в третьем дворе, примыкающем к саду, где они отдыхали, что подчёркивает их привилегированный, но бесправный статус. Сунь Сюээ жила в трёх комнатах за главным залом в шестом дворе, рядом с кухней. Хотя формально она была наложницей, фактически она была служанкой и её пространственное положение прямо указывало на её скромный статус.

Подытоживая, можно сказать, что пространственное расширение особняка Симэнь Цина от его первоначального вида до пристройки башни Ваньхуа (玩花楼) и покупки других сооружений совпало с ростом богатства и власти их хозяина, накопленных благодаря сотрудничеству с чиновниками и торговцами, а также коррупции и ростовщичеству. Эволюция особняка Симэнь Цина всегда следовала за взлётами и падениями главного героя: изначально основанный на его родовом доме в уезде Цинхэ, он принял форму «магазина спереди и дома сзади», чтобы обеспечить героя средствами к существованию; затем Симэнь Цин купил дом Хуа Цзысюя по соседству и отремонтировал его, расширив до коммерческой и жилой системы «основная жилая зона + периферийные магазины»; общественные функции начал приобретать и сад, когда на пике своего могущества Симэнь Цин ещё больше его расширил, создав Яньютан (燕游堂) и другие четырёхсезонные ландшафты (сочетающие в себе достопримечательности и места для работы и сделок), образовав огромный комплекс домов, магазинов и садов. После смерти Симэнь Цина особняк быстро пришёл в упадок, периферийные магазины были проданы, а функции внутреннего дома и сада угасли, став свидетельством иллюзорной и хрупкой природы его богатства и власти. Будучи микрокосмом общества, являющего собой миниатюрную модель общества, построенного на культе богатства и потакании страстям, особняк служил одновременно и вместилищем, и катализатором желаний, предвещая неизбежный упадок семьи.

Действие романа «Повесть о Гэндзи» и его кинематографических версий в основном разворачивается в Хэйан-кё (современный Киото) – «Столице мира и спокойствия» – и его окрестностях (Сума, Акаси, Удзи) в период Хэйан в Японии. Хэйан-кё как столица Японии того времени является центральным местом действия, и в книге упоминаются многочисленные локации, такие как дворцы Сэйрёден и Судзакү в Императорском дворце, а также шесть главных улиц, район Хигасияма и река Камо в самом городе. Кроме того, город Удзи тоже становится важным местом действия произведения. В период Хэйан резиденции знати Киото были спроектированы преимущественно в стиле синдэн-дзүкурү с южной ориентацией и синдэн (главными спальными помещениями) в центре, от него на восток и запад отходили жилые павильоны, образуя П-образный двор с садом и прудом. Соединяя другие здания крытыми переходами, планировка была симметричной и гармонично вписывалась в окружающую природу. Здания часто отличались приподнятыми полами, глубокими карнизами и подвижными бамбуковыми жалюзи, демонстрируя изысканное мастерство и обеспечивая практичную защиту от влаги и вентиляцию, что отражало аристократический статус. Сады, в центре которых располагались пруды, искусственные холмы, сезонные цветы и деревья, были элегантно

обставлены, создавая утончённую и уединённую атмосферу, органично сливающуюся с природой. Этот стиль является важным отражением аристократической жизни в «Повести о Гэндзи».

Рокудзё-ин происходит от названия улицы Рокудзё-дори (одна из улиц, идущих с востока на запад, в древней столице Хэйан-кё), где он расположен. Эта роскошная резиденция была выкуплена и расширена Гэндзи, когда его политическая власть достигла своего апогея (во время правления императора Рейдзэя); она считается образцом аристократической архитектуры периода Хэйан. Спроектированная в соответствии с концепцией «четырёх времён года», где каждый сектор (юго-восточный, юго-западный, северо-восточный и северо-западный) был спроектирован так, чтобы ландшафт и растения подчёркивали красоту конкретного времени года, а также отражал характер каждой из дам, живущих в павильонах этих секторов. Резиденция символизирует вершину власти и эстетического вкуса Гэндзи, а также репрезентует аристократическую систему браков того времени. Данное архитектурное чудо символизировало абсолютную власть и эстетическое превосходство Гэндзи.

Таким образом, *место действия* в истории о коварном соблазнителе и покорителе женских сердец – это не просто живописный фон, а неотъемлемая часть повествования, отражающая меняющийся характер главного героя и трагизм судеб его возлюбленных. Каждая локация, будь то шумная площадь, тихий сад или мрачный дворец, вносит свой вклад в создание сложного и многогранного образа вечного соблазнителя, обречённого на бесконечные скитания в поисках любви и покоя, которые ему никогда не суждено найти.

Ещё одним любопытным вопросом в контексте рассматриваемой проблемы взаимоотношений Дон Жуана и избранниц является *сема продолжения рода*. По идее, то жизнелюбие, которое выказывает главный герой, и тот утрированный гедонизм, сопутствующий жизненной истории соблазнителя, должны были привести его к бесчисленному множеству потомков. Однако данный вопрос не так прост, как может показаться на первый взгляд.

Со времён появления персонажа в пьесе Т. де Молины в 1630 году образ Дон Жуана претерпел значительные изменения. Каждый автор привносил в него свои черты, добавляя или убавляя жестокости, цинизма, раскаяния или даже некоторой романтичности. Неизменным оставалось одно: Дон Жуан – искусный манипулятор, очаровывающий женщин разного возраста и социального положения.

Несмотря на обилие текстов, посвящённых Дон Жуану, в них практически не встречается упоминаний о его детях. Авторы фокусируются на процессе соблазнения, на конфликте Дон Жуана с обществом, на его богоборчестве и, в конечном счёте, на его трагическом конце. Вопрос о потомстве остаётся за кадром, либо подразумевается как нечто несущественное, либо сознательно игнорируется. Возможно, у европейского Дон Жуана и были дети, но они оказались неизвестными, затерянными в истории, или же они существуют лишь в символическом плане, как отражение его грехов и безответственности. Тайна потомства Дон Жуана – это по-прежнему неразрешённая загадка, ещё один аспект его сложной и противоречивой личности. Однако в противоположность европейскому Дон Жуану восточные соблазнители имели официальных жён и несколько приближённых наложниц, и, казалось бы, здесь сама ситуация способствовала благополучному исходу дела, но не всё так однозначно. Несмотря на то что у восточных соблазнителей были дети, мало кто смог стать достойным продолжением рода.

У Симэнь Цина было трое родных детей (Симэнь Дацзе – дочь от первой жены; Гуаньгээр – сын от наложницы Ли Пинъэр; Сяогээр – сын от второй жены У Юэнян) и один «приёмный» сын – Дайаньэр. Его отношение к детям было полностью продиктовано утилитаризмом и рационализмом, в меньшей степени чистой отцовской любовью. Он обожал маленького Гуаньгэера, но на самом деле больше ценил его статус как наследника семьи. К Симэнь Дацзе он относился как к инструменту для брачного союза, позволяющему подняться по социальной лестнице, не проявляя никакого беспокойства о её трудностях после замужества. С сыном Сяогээр он никогда не встречался, так как умер в тот момент, когда ребёнок родился. Его существование стало лишь символом продолжения семейной линии. Дайаньэр был усыновлён только из уважения к нему для передачи семейного имущества и «продолжения рода», точнее – «спасения фамилии», потому как все дети Симэнь Цина не смогли устоять на жизненном пути. Симэнь Дацзе подвергалась всевозможным издевательствам со стороны своего мужа Чэнь Цзинци из-за упадка семьи Чэнь и в конце концов покончила жизнь самоубийством через повешение в 24 года. Сын У Юэнян, Сяогээр, был признан реинкарнацией своего отца и получил просветление в храме Юнфу, затем он стал монахом, чтобы искупить грехи Симэнь Цина.

У Гэндзи было трое собственных детей: сын Югири, рождённый от Аой; император Рэйдзэй, рождённый вне брака от Фудзицубо; и молодая госпожа (будущая императрица) Акаси, рождённая от Акаси; также был «чёрный» ребёнок – Каору – сын его последней официальной жены Нёсан, но Гэндзи в виду измены супруги не был ему биологическим отцом (что, в свою очередь, стало бумерангом за запретную связь с Фудзицубо). Его отношение к детям представляло собой сложное сочетание прагматических соображений и нежных чувств, типичных для аристократии эпохи Хэйан. Он посвятил себя воспитанию Югири, видя в нём наследника власти семьи; он мог лишь тайно защищать императора Рэйдзэя и помогать ему вследствие этических табу, его отцовская любовь была скрыта за политической защитой; он безмерно лелеял молодую госпожу Акаси и всячески благоволил ей, используя свою власть. Этот фаворитизм содержал в себе как отцовскую привязанность, так и скрытое стремление укрепить своё положение посредством политических взаимодействий. Обстоятельства жизни троих детей глубоко отражают иерархический порядок и человеческие ограничения аристократического общества. Югири поднялся до должности Великого министра государства, став надёжным наследником власти семьи Гэндзи. Император Рэйдзэй был официально признан наследным принцем и взошёл на трон, полагаясь на поддержку Гэндзи в укреплении официальной власти. Императрица Акаси вышла замуж за наследного принца, сына императора Судзаку, и наслаждалась жизнью в роскоши и почёте.

Финальной сюжетной линией становится мотив *наказания*. Наказание европейского Дон Жуана не сводится лишь к inferнальному финалу, впрочем, как и восточного, не имеющего inferнальности, но обладающего архетипическим содержанием.

Наказание начинается гораздо раньше – в тот самый момент, когда герой отворачивается от истинных чувств, когда выбирает игру вместо подлинности. Он обрекает себя на вечное скитание в поисках ускользающего счастья, которое не может быть найдено в мимолётных связях. Его жизнь превращается в бесконечную гонку за новыми завоеваниями, каждое из которых приносит лишь кратковременное удовлетворение, сменяющееся ещё большей тоской и разочарованием.

Со временем Дон Жуан окружает себя стеной одиночества. Его боятся, презирают, ему завидуют, но практически никто не любит по-настоящему (пожалуй, за исключением Эльвиры Ж.-Б. Мольера и В. А. Моцарта, Ли Пиньэр Ланьлин Сяосяошэна, Мурасаки из «Повести о Гэндзи»). Он – узник своей славы, заложник своей репутации. Он становится символом бездуховности и эгоизма, отчуждённым от человеческого тепла и сострадания. И в этом, возможно, заключается самое страшное наказание – осознание того, что его жизнь лишена подлинного смысла и что он сам, своими руками, разрушил шанс на счастье.

Смерть Дон Жуана – это не просто кара за грехи, это закономерный итог его жизни. Она – кульминация его духовного падения, момент истины, когда он предстаёт перед последним судьей неспособным оправдать свои поступки. Сцена его нисхождения в ад (европейский вариант) – это метафора его внутренней гибели, символ того, что он уже давно потерял себя и, как следствие, утратил связь с душой.

И всё же в трагической фигуре европейского Дон Жуана можно увидеть не только образ исчадия ада, но и отражение человеческой слабости, страха перед близостью и неумения любить. Его история – это предостережение о том, что игнорирование моральных ценностей и погоня за мимолётными удовольствиями неизбежно приводят к духовной пустоте и, в конечном итоге, к гибели. Дон Жуан – это не только антигерой, это зеркало, в котором каждый, кто хоть раз предал свою душу, может увидеть своё отражение. Его история – это вечный урок о важности любви, сострадания и подлинности чувств.

Китайский искуситель Симэнь Цин умер от чрезмерного распутства, что привело к падению всей семьи. Он использовал своё богатство и власть, чтобы обирать женщин, превратив любовь в простой инструмент для удовлетворения своих желаний. Обольститель был зависим от вина и женщин, полагался на афродизиаки и предавался безудержной половой активности. В конце концов он преждевременно умер от передозировки, трагически погибнув в расцвете сил. На последнем этапе своего пути Гэндзи вёл уединённый образ жизни, обратившись к буддизму. Красивый и исключительно талантливый, Гэндзи в своих ухаживаниях испытывал смешанные чувства: восхищение и собственничество. В итоге он отказался от мирской власти и встал на путь просветления.

Заключение

Проведённое сравнительное исследование дало следующие результаты. Европейский Дон Жуан – аристократ, чья власть и безнаказанность изначально коренятся в сословных привилегиях, что делает его бунт также и вызовом социальной иерархии. В классических восточных нарративах акцент несколько иной: соблазнитель может быть представителем учёной бюрократии, чья карьера рушится из-за морального падения, или же, наоборот, центральной фигурой оказывается соблазняемая избранница, чья хитрость и предприимчивость становятся двигателем сюжета. Это смещение фокуса раскрывает различия в восприятии источника угрозы социальному порядку: индивидуальная воля знатного человека в Европе или нарушение гармоничных отношений в рамках конфуцианской или буддийской системы обязанностей на Востоке.

Взаимодействие соблазнителей с избранницами и отношение женщин к ним выстраивает разные модели власти и одиночества. Для Дон Жуана женщина – трофей, знак победы над женихом/мужем, отцом, светскими установками. Это акт присвоения, за которым следует забвение. Героини в его истории – жертвы, чья субъектность отрицается. Гэндзи видит в женщинах воплощение красоты, печали и определённого идеала. Он часто страдает от любви, тоскует, а его отношения проникнуты поэтической атмосферой. Его избранницы обладают собственным голосом, внутренним миром, и их чувства к Гэндзи колеблются от обожания до глубокой обиды и страха. Симэнь Цин рассматривает женщин как часть своей собственности, привлекаемый ресурс в империи наслаждений. Отношения строятся на мужской силе, подкупе и унижении. Женщины в его гареме вовлечены в сложную сеть интриг, соперничества и вынужденного притворства, где сложно найти место искренней привязанности.

Все трое соблазнителей так или иначе вступают в конфликт с сакральным, но природа этого конфликта различна. Европейский Дон Жуан бросает вызов самой идее божественного правосудия, насмехаясь над небом и приглашая статую Командора на ужин. Его скептицизм – атеистический и воинствующий. Борьба с предопределением здесь явна и драматична. Для Гэндзи «сакральное» – это скорее неумолимый закон кармы и рока. Его трагедия коренится в последствиях грехов прошлых жизней и в неумолимом течении времени, несущем утрату красоты. Скептицизм Гэндзи – это печальная мудрость, а не бунт. Симэнь Цин живёт в мире, где конфуцианская мораль и буддийское воздаяние являются формальными рамками. Он рационально использует ритуалы, дабы угодить богам для мирских успехов, но в глубине души не верит в загробную кару, пока она не настигает его. Его борьба с предопределением – это слепое и намеренное игнорирование моральных законов вселенной.

Мотив наказания и итог жизни подводят черту под этими культурно-философскими различиями. Дон Жуан низвергается в адскую бездну, что является торжеством божественной справедливости и подтверждением

moral order. Его наказание трансцендентно и вечно. Гэндзи наказан самой жизнью: чередой личных трагедий, смертью любимых женщин, экзистенциальным одиночеством на вершине успеха. Его итог – уход от мира, монашество и печальное прощание с иллюзиями. Это наказание имманентно, растворено в потоке земного страдания. Симэнь Цинь наказан в рамках той же материальной плоскости, где существовал: его смерть жестока, физиологична и является прямым следствием распутства. Его род гибнет, империя наслаждений и «накопительства» рассыпается. Это наказание – как кармический закон причинно-следственной связи, разворачивающийся в пределах одного земного существования.

Таким образом, при сравнении выявляется фундаментальное различие в оси конфликта. Европейский Дон Жуан бунтует против вертикали (Бог – Человек), что делает его фигуру трагически грандиозной. Он – дионисийский бунтарь, чья история есть трагедия страсти и гордыни. В китайских произведениях конфликт горизонтален и социален: герой нарушает сеть человеческих обязанностей, что ведёт к земному возмездию и восстановлению порядка. Симэнь Цинь – страстный материалист, чья судьба есть натуралистическая притча о расплате. В японской традиции акцент сделан на чувственно-эстетическом плане, где «расплатой» становится глубокое личное переживание эфемерности всего сущего. Гэндзи – эстет-страдаец, чья жизнь есть элегия по ускользающей красоте.

Несмотря на эти различия, все три истории сходятся в одном: фигура соблазнителя неизменно выступает не столько как вдохновляющая, сколько как разрушительная сила для установленного порядка, будь то порядок божественный, социальный или душевный. Его концепционная траектория выполняет функцию проверки прочности культурных оснований. Это делает архетип универсальным инструментом для межкультурного исследования границ дозволенного и цены их преступления.

Перспектива исследования заключается в возможности его продолжения в аспекте межкультурной коммуникации и компаративистики. Выявленные типологические черты могут послужить основой для дальнейшего анализа рецепции других архетипических образов в европейских и восточных культурах, способствуя преодолению упрощённых стереотипов в восприятии традиций. Изучение интерпретации столь яркого архетипического образа становится ключом к пониманию более общих закономерностей культурной динамики и интертекстуальности в широком масштабе.

Материалы исследования | Research materials

1. Даргомыжский А. С. Каменный гость: опера в 3-х действиях; текст А. С. Пушкина. М.: Музгиз, 1932.
2. Ланьлин Сяосяошэн. Цветы сливы в золотой вазе, или Цзинь, Пин, Мэй: роман: в 2 т. / пер. М. Манухина. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998.
3. Моцарт В. А. Дон Жуан: опера в 2-х действиях: либретто Л. да Понте. СПб. – М.: Музыка, 1983.
4. Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи: в 3 т. Изд-е 4-е, перераб. и доп. / пер., вступ. ст., приложение и коммент. Т. Л. Соколовой-Делюсиной. СПб.: Гиперион, 2023.
5. Пушкин А. С. Каменный гость // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2.
6. Тирсо де Молина. Севильский озорник, или Каменный гость // Тирсо де Молина. Театр / пер. В. Л. Пяста. М. – Л.: Academia, 1935.
7. 紫式部著, 丰子恺译, 源氏物语, 北京: 人民文学出版社, 2015年 (Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи / пер. Фэн Цзяка. Пекин: Народная литература, 2015).
8. 新源氏物语 (2011) / 导演: 柴田侑宏 (Мюзикл «Новая Повесть о Гэндзи» (2011) / реж. Юкихино Сибата). https://www.bilibili.com/video/BV1g4XCBuEeM/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
9. 兰陵笑笑生, 新绣像批评金瓶梅, 济南: 齐鲁书社, 1989年 (Ланьлин Сяосяошэн. «Цзинь, Пин, Мэй» с новыми гравированными иллюстрациями и критическими комментариями. Цзинань: Цилу, 1989).
10. 京剧《金簪记: 李瓶儿》师范大学. 2015 (Пекинская опера «Золотая шпилька: Ли Пиньэр» / реж. Ли Бинхуэй. 2015). <https://mp.weixin.qq.com/s/YAqL1BRfursHRrSYFA1zw>
11. 金瓶双艳 (1974) / 导演: 李瀚翔 (Фильм «Золотой Лотос» (1974) / реж. Ли Ханьсян). <https://m.ok.ru/video/7211295246888>
12. 源氏物语 (1951) / 导演: 吉村公三郎 (Фильм «Повесть о Гэндзи» (1951) / реж. Кодзабуро Ёсимура). https://www.bilibili.com/video/BV1YoYjeyEk9/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
13. 源氏物语·千年之谜 (2011) / 导演: 鹤桥康夫, 播放时长 (Фильм «Повесть о Гэндзи: тысячелетняя тайна» (2011) / реж. Ясуо Цурухаси). https://www.bilibili.com/video/BV1FsL8zkEr2/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
14. 曹雪芹《红楼梦》[M].北京:北京师范大学出版社, 1987年 (Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме. Пекин: Изд-во Пекинского педагогического университета, 1987).
15. 新金瓶梅 (1995) / 导演: 谭铭, 第1-5集 (Фильм «Синь [Новый] Цзинь, Пин, Мэй» (1995) / реж. Тань Мин. Эпизоды 1-5). <https://ok.ru/video/4332269668965>

Источники | References

1. Верба Н. И. Архетипический образ морской деви в музыкальной культуре: дисс. ... д. иск. СПб., 2021.
2. Верба Н. И. Проблематика архетипического в музыкальном искусстве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 1 (51). <https://doi.org/10.26086/NK.2019.51.1.019>

3. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых учёных: сборник научных трудов. СПб., 2010.
4. Горбачёва Н. С. Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа»: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2015.
5. Киреева Н. Ю., Чжэн Юэ. Сюжет романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» как основа одноимённой оперы Б. Шэна и Д. Г. Хвана: исторический и художественный контекст // Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2025. Т. 31. № 2. <https://doi.org/10.15826/izv1.2025.31.2.036>
6. Петрушевич Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: дисс. ...к. иск. М., 2008а.
7. Петрушевич Ю. Ю. Архетипические сюжетные и образные модели в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Музыковедение. 2008b. № 3.
8. Чжан Яжу, Киреева Н. Ю. Специфика репрезентации образов Дон Жуана в европейских и восточных литературных, кинематографических, музыкально-театральных произведениях. Часть 1 // Pan-Art. 2026. Т. 6. Вып. 2.
9. 邓晓芒, 《人之镜 – 中西文学形象的人格结构》, 上海文艺出版社, 2009年 (Дэн Сяоман. Зеркало человека: структура личности литературных образов Китая и Запада. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 2009).

Информация об авторах | Author information

RU

Чжан Яжу¹

Киреева Наталья Юрьевна², д. иск., доц.

^{1,2} Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Yaru Zhang¹

Natalia Yuryevna Kireyeva², Dr

^{1,2} Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire

¹ 842061558@qq.com, ² sanata1004@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 25.04.2026; опубликовано online (published online): 21.05.2026.

Ключевые слова (keywords): архетипический образ Дон Жуана; избранницы Дон Жуана; художественный архетип; литература и искусство Китая; литература и искусство Японии; Don Juan archetypal image; Don Juan's chosen ones; artistic archetype; literature and art of China; literature and art of Japan.