

Художні стратегії творення авторського міфу про Дон Жуана у драматургії Хасінто Грау и Мігеля де Унамуно

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Питання про співвіднесення і взаємодію літератури і міфології є одним з найважливіших в літературі минулого століття так само, як і в сучасному літературознавстві. Під міфологізацією ми розуміємо процес (і результат зазначеного процесу) генерації художнього образу (вимислу) на базі реальних історичних подій (біографій) [4, С. 3]. Перш за все мова йде про міфологізацію свідомості, коли «під міфологізацією мовної картини світу слід розуміти будь-яке неадекватне уявлення зв'язків та відносин реальності в словесному знаку, що супроводжується невмотивованими реальністю прагматичними установками» [4, С. 4].

За словами Є. М. Мелетинського культура характеризується двома типами ставлення до міфології: деміфологізація й реміфологізація [5, С. 17]. Вчений вказує на те, що в XVIII-XIX ст. література деміфологізувала, мистецтво бачило своє завдання у звільненні від ірраціональної спадщини, від пережитків первісної культури заради природних наук та раціонального пізнання світу й людини [5, С. 19].

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми. Дослідженнями міфологізації займалися літературознавці, серед котрих можна виділити роботи таких сучасних вчених як Е. Ю. Додолева [4], С. П. Батракової, Е. М. Мелетинського [5], А. К. Якимовича, Ю. М. Лотмана [7], С. С. Аверенцева, М. М. Бахтіна, А. Л. Топоркова, А. Е. Нямцу, О. Е. Бондаревой, І. Зварич, Я. Поліщук, Н. Слухай, С. Кочерга, Л. В. Ярошенко.

Визначний дослідник античної міфології А. Ф. Лосєв у монографії «Діалектика міфу» (1930) прагне «вирвати вчення про міф у «богословів» і «етнографів» і

описати «міф так, як він є» ... «не знаючи, що таке міф – як можна з ним боротися або його спростовувати, як можна його любити чи ненавидіти?» [8, С. 48].

У світовій літературі налічується близько 3000 творів, безпосередньо або розвиваючих міф про Дон Жуана, як зазначав мексиканський дослідник Д. Медіна [15, С. 39]. Навряд чи в багатій галереї характерів світової літератури знайдеться образ, здатний конкурувати з легендарним Насмішником за кількістю літературних інтерпретацій. А. Н. Веселовський називав Дон Жуана «всесвітнім улюбленцем» [3, С. 43]. К. Д. Бальмонт подібну популярність міфу про Дон Жуана пояснював тим, що з усіх почуттів і прагнень, властивих людській природі, найсильнішим і незмінним в людині протягом вже багатьох століть залишається «спрага любові». [1, С. 513].

Вивченням життя і творчої спадщини іспанських письменників Х. Грау і М. де Унамуно у вітчизняному літературознавстві займалися І. А. Тертерян, А. В. Пронкевич, І. В. Устинова, К. С. Корконосенко. Велику роль у розвитку дослідження театру Х. Грау зіграли роботи Ф. Руїса Рамона, Л. Гарсії Лоренсо, М. Навасквеса. Серед зарубіжних робіт, присвячених життю, творчості та філософії Унамуно, можна відзначити біографічне дослідження Е. Сальседо, роботи Ф. Айали, В. Гонсалеса, Х. Маріас, та роботи, присвячені особистості драматургії Х. Грау – дослідження В. Аделантадо Сорьяно, М. Яньєс, Х. Имберт, О. К. Ранке [18, С. 792].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Незважаючи на значну кількість досліджень як зарубіжних, так і вітчизняних вчених, художні стратегії міфологізації, деміфологізації та реміфологізації у творчості Х. Грау та М. де Унамуно досі залишається невивченими, що і робить **актуальним** дослідження даної теми.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Мета дослідження полягає в інтерпретації традиційного іспанського міфу про Дон Жуана у драматургії Х. Грау та М. де Унамуно.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед стратегій творення авторського міфу про Дон Жуана важливе місце займають стратегії деміфологізації та реміфологізації. *Деміфологізація* – усунення елементів міфу з опису та їх раціоналізація, тобто свого роду звільнення свідомості від міфологічних елементів

шляхом активізації волі до порозуміння. Деміфологізація відбувається в результаті розшарування єдиного предмета розуміння на міф та реальність. Термінологічне визначення цього процесу було введено Р. Бультманом в 1941 році. [2, С. 302]

Передумовами деміфологізації були твердження самоцінності предметного світу, установка на наслідування природи, антропоцентризм, схильність до історизму, перенесення уваги на реальність. Наприкінці ХІХ століття інтерес до міфології помітно зростає: в теорії – Ф. Ніцше, в музичній практиці – Р. Вагнер.

«Реміфологізація – це свідоме введення автором у текст твору міфологічних елементів (героїв, мотивів, міфологем, використання міфологічної композиції, хронотопу)» [11, С. 17]. Подібний прийом дає можливість письменникові зробити свій твір більш універсальним. По-перше, для міфу як однієї з найдавніших форм існування літератури характерне зображення буття в усіх його проявах, тому в авторський твір при використанні міфологічних мотивів створюється особливий Всесвіт, що показує єдиний, цілісний світ (час, простір, що населяють його герої і т.д.). По-друге, міфи розповідають про вічні категорії і будуються на традиційних опозиціях Космосу і Хаосу, сакрального і профанного, добра і зла. Включення міфологем в сучасні твори дозволяє повідомити йому характер універсального твору за тематикою і проблематикою. По-третє, символічність міфу і міфологічних мотивів допускає багатозначність інтерпретацій художнього твору, тим самим розширюючи коло його образів і проблем [11, С. 17].

Деміфологізація і реміфологізація можуть розглядатися як взаємозв'язок двох аспектів: соціокультурної діалектики міфу, руйнування і творення традиційних укладів, відповідної зміни соціальних міфологій як сенс-ціннісних горизонтів інтерсуб'єктивного життєвого світу, і динаміки теоретичних рефлексивних стратегій осмислення суті міфічного початку.

Реміфологізація, як правило, трактується як стратегія включеності, визнання дієвості і дійсності «чар міфу», повернення владі міфічному початку як магічного і сакрально-нуминозного, останньої основи буття і свідомості, вкорінених в стихії волі, почуття чи інших внераціональних субстанції [11, С. 17]. Таким чином, здійснюється редукція міфічного початку до ірраціонального, несвідомого, незбагненого, немислимого і таємничого першоджерела.

Основними прийомами *деміфологізації* і *реміфологізації* міфу про Дон Жуана кінця XIX – початку XX століть стали порушення єдності і цілісності вихідного сюжету (легенди) в результаті редукції образу Командора і його сюжетної функції, й травестування образу Насмішника переважно шляхом зниження соціального статусу, інтелектуального і культурного рівнів героя, підкреслення його провінційності або прозаїчності, а також за рахунок «фемінізації» сюжету про Дон Жуана. Велику роль в процесі переосмислення і руйнування міфу про Дон Жуана в літературі зіграло поширення поняття «донжуанство» (*donjuanismo*) в літературі і науці на рубежі століть. Згідно Г. Мараньона, це позначило перехід від героя конкретного сюжету до певного психологічного типу [14, С. 96].

За словами Хасінто Грау, до написання твору «*Насмішник, який не насміхається*» його підштовхнула велика кількість інтерпретацій образу Дон Жуана, яке призвело до «розсіювання/розчинення» образу (*difusión de Don Juan*), тобто до повної *деміфологізації*. Свою версію історії Насмішника Грау будує, спираючись на базові структурні елементи класичного міфу про Дон Жуана, проте значно переосмислює їх у своїй п'єсі.

Драматург стверджує егоїстичну природу Дон Жуана, який не здатний любити по-справжньому, він «знає лише занепокоєння і спрагу насолоди, прикрашену фантазією, яка і створює справжню для нього ілюзію любові...» [12, С. 592]. Поки Дон Хуан в п'єсі Грау захоплений ілюзією, яку створюють його фантазія й постійна «спрага насолоди» (*sed de gozar*), він щирий у своїх почуттях. Так, у другій сцені він говорить одній з героїнь, Адель: «*Коли я люблю жінку, я прагу тільки їй*» [12, С. 638], проте він не захоплюється ні ідеєю спокуси невинності, ні думкою про особливу кохану жінку. «Для нього вони <жінки> всі однакові, всі одного разу підкорені». Дон Жуан народжений лише для того, щоб «зароджувати почуття, ведений величезною силою ілюзії» [12, С. 592].

В основі концепції образу Дон Жуана у Грау лежить ідея «Дон Жуан не той, в кого жінки пробуджують пристрасть, а той, хто будить пристрасть в жінках» [15, С. 287]. Відповідно до цього принципу Грау створює образ Дон Жуана, який володіє даром пробуджувати любов. Герой живе лише миттю, ілюзією, коротким станом любові, яку він вселяє кожній з жінок. Фактично Дон Хуан в п'єсі Грау нікого не

спокушає в традиційному сенсі цього слова. Він не використовує обман, хитрощі, не обіцяє одруження, як герой першого твору про Дон Жуана «Севільський спокусник, або Кам'яний гість» Тірсо де Моліни, написаного за канонами традиційного міфу про Насмішника. Кожна з героїнь закохується в нього сама, а остаточне завоювання їх Доном Хуаном – лише питання часу. В цьому і полягає головний принцип деміфологізації: «очищення» знання від стандартних (стереотипних) міфів про звабника, які розглядаються як вигадки, помилки примітивного розуму.

Так, наприклад, коли Дон Хуан з'являється в будинку Адель, вона вже цілком зайнята думками про нього (ми застаємо героїню за написанням листа, в якому вона розповідає про Дона Хуана). Те ж відбувається з Афрой, яка, побачивши Дона Хуана лише раз, уже не може забути його. Саме тому жінки в п'єсі Грау – улюблені героя, а не його жертви, як це було, наприклад, у Тірсо де Моліни і Хосе Соррільї (спокушання доньї Анни).

Цікаво, що Х. Грау видозмінює і мотив любовного списку Дон Жуана. У п'єсі Грау мотив любовного списку Дон Жуана з'являється під час розмови Дона Хуана з дияволом, однак драматург відмовляється від традиційного оголошення кількості перемог героя. Диявол знаходить у Дона Хуана шкатулку, в якій зберігаються поштові та особисті подарунки жінок, які колись були коханими героя. Правда, Дон Хуан навіть не пам'ятає, чиї саме листи і які подарунки знаходяться в скриньці, вміст якої він, ймовірно, за стільки років жодного разу навіть не переглядав. Однак герой ці листи зберігає, що надає образу Дона Хуана в п'єсі деяку двозначність.

Ключовою в п'єсі Х. Грау стає сцена, що представляє смерть героя, в якій Грау знову апелює до традиційного сюжету про Дон Жуана, граючи з ним і остаточно руйнуючи його таким чином. Драматург переграє мотиви образи небіжчика і запрошення його на вечерю, які були одними з базових елементів в традиційному міфі про Дон Жуана. Дон Хуан вечеряє один, коли йому, приносять лист від незнайомця, в якому повідомляється, що герой днями був отруєний якоюсь таємничою отрутою, і найближчим часом він повинен померти. Значущим стає те, що в листі сказано: отрута йому була підлита в якості помсти за те, що Дон Хуан «обдурив» якусь «святую жінку». Також герой Х. Грау звинувачується в тому, що,

перебуваючи на кладовищі, ображав мертвих, і автор листа бажає, убивши його, «звільнити людство від монстра» [13, С. 690].

У фіналі Дон Хуан стикається з дияволом і трьома тінями: Життям, Смертю і Долею героя (*Destino* – доля, приречення). Але герой не тільки не боїться диявола, а й зневажає його.

У п'єсі Грау, як і в драмі Унамуно, смерть названа «нареченою» Дона Хуана. Вона стає останньою жінкою і останньою, найголовнішою таємницею для героя. У смерті Дон Хуан осягає «таку бажану таємницю» (*el secreto ansiado*), яка «не буде такою очевидною і короткою, як таємниця інших жінок» [13, С. 704].

Новий Дон Жуан Х. Грау – герой сучасності, не здатний і, головне, не бажаючий існувати в рамках традиційного сюжету. «Я нічого не знаю про це Доні Хуані, з яким мене все порівнюють. Та й цей міф мене не хвилює. Я такий, який є», – впевнено заявляє герой п'єси [13, С. 640]. Х. Грау переграє все базові мотиви сюжету про Дон Жуана (мотив глузування, мотив спокушання, мотив образи небіжчика, мотив смерті-відплати), всякий раз демонструючи їх неспроможність і нежиттєздатність в рамках сучасності. Х. Грау переходить від легендарного, міфічного і виняткового до повсякденного та житейського, виробляючи повну «дегероїзації» образу свого Дона Хуана. Саме остання сцена робить очевидним, що легенда, всі навколишні якої старанно огортають ім'я героя, виявляється помилковою, як і будь-яка легенда, перенесена в сучасність. Перед нами просто життя людини, якому не пощастило народитися з ім'ям відомого героя, з яким його постійно намагаються порівняти. Однак, на відміну від героя Унамуно, для якого таке співвідношення з певною роллю є джерелом глибокої внутрішньої драми, Дон Хуан Х. Грау просто живе так, як йому хочеться. Коли Смерть намагається пробудити в ньому хоча б жаль з приводу того, що він розтратив себе на любовні пригоди, Дон Хуан відповідає: «Якщо людина проходить <по життю> як тінь, то що таке його любов, якщо не така ж тінь» [13, С. 699].

Таким чином, п'єса Грау виказує авторський погляд на природу образу Дон Жуана як одного з вічних образів, одночасно увиразнює його нежиттєздатність в умовах сучасності, й демонструє дієвий процес перетворення будь-якого міфу чи героїчного сюжету у фарс. Однак остання сцена п'єси виводить читача/глядача на

новий рівень сприйняття авторської концепції. Показаний в домашній обстановці Дон Хуан остаточно перестає асоціюватися зі своїм легендарним тезкою, а вся п'єса перетворюється в авторське міркування про життя людини взагалі, про життя, фіналом якої рано чи пізно, але незмінно стає смерть. Доречно згадати підзаголовок, який дав своїй п'єсі Грау: «трагікомічні сцени про життя і смерті» (*escenas tragicómicas de una vida y muerte*). Автор вживає зі словом життя невизначений артикль (*una vida*), в зв'язку з чим фраза Грау набуває значення «трагікомічні сцени про чийогось життя і смерті», тобто про життя і смерть будь-якої людини.

У п'єсі Мігеля де Унамуну «Брат Хуан, або Світ є театр» головний герой демонструє не просто новий образ Дон Жуан, але сукупність всіх раніш існуючих його втілень. Таким узагальненням автор будує стратегію **реміфологізації образу** в художньому вимірі власної п'єси. Його герой сам із сумом констатує: «Я відчуваю на собі – як же мені тяжко! – вантаж гріхів всіх моїх <...> минулих втілень <...> Я колись був доном Хуаном Теноріо, я був і залишаюся зараз для інших дон Хуан Теноріо, Творець відчеканив нас на один манер...» [17, С. 533]. Хуан в п'єсі Унамуну – актор, приречений вічно грати роль, яку нав'язує йому його ім'я, не здатний знайти себе, відокремити своє «Я» від ролі, яку він виконує. Він приречений завжди «бути ім'ям», жити в рамках легенди про самого себе. Коли Антоніо думає, що він може вирішити внутрішній конфлікт Хуана, заявляє: «Зберися і подумай про те, щоб почати нове життя, бути самим собою!», Останній з сумом відповідає: «Самим собою! Легко сказати! В тому-то і вся складність!» [17, С. 517].

У сцені, коли Хуан і Інея намагаються розібратися в своїх відносинах, герой намагається схилити Інею в сторону Беніто, пояснюючи, що він буде їй прекрасним чоловіком. Але, раптом з'являється Беніто, який тлумачить їх розмову як спробу Хуана спокусити дівчину і накидається на Хуана з образами, який, в свою чергу, обурений таким вчинком, спочатку впадає в шалений гнів і намагається задушити Беніто зі словами: «Всі ви чоловіки – лише жалюгідні кролики...» [16, С. 489], а потім так само стрімко і театральньо віддається самознищенню, просячи вибачення у молодої людини і схиляючись в уклінній позі перед Ельвірою зі словами: «I перед нею я також принижуюся! Ельвіра, я біля твоїх ніг!», на що отримує категоричну відповідь: «Досить фарсу!» [17, С. 490].

Так само театральню інтерпретується автором п'єси і бажання героя піти в монастир. Помилково було б бачити в цьому прагненні примирення героя зі світом і Богом. Хуан в п'єсі Унамуно, ставши ченцем, біжить від самого себе. Унамуно підкреслює театральність поведінки героя, який старанно грає роль праведного брата Хуана. Показова у цьому сенсі сцена розмови Хуана з селянкою, яка прийшла до нього, «праведному», щоб спитати поради, як їй повернути чоловіка, який пішов до сусідки. Фарсовий характер цієї сцени очевидний, і він лише посилюється, коли Хуан радить дівчині молитися, чим саме помітно розчаровує її.

У своїй драмі Унамуно свідомо відходить від класичного сюжету про Дон Жуана, демонстративно відмовляючись від основних мотивів, які традиційно склали даний сюжет, й перш за все – від мотивів глузування і спокуси. Дон Жуан в інтерпретації Унамуно нікого не спокушає, він зовсім позбавлений еротизму і чуттєвості, які, навпаки, проявляють закохані в нього жінки. Для автора головними в сюжеті про Дон Жуана є не його відносини з жінками, які зробили з іспанського Насмішника всесвітньо відомого спокусника і дамського угодника, а відношення Дон Жуана до Бога і смерті, які традиційно були пов'язані із сюжетною функцією Командора.

Рисами «справжньої спокуси» автор наділяє жінок, «жертвою» любові яких стає Дон Жуан. Цей ракурс в п'єсі Унамуно набуває глибоко трагічний сенс. Сам Хуан з гіркотою називає себе «осміяним насмішником» (*burlador burlado*), проте осміяний він не людьми, що оточують його, а самим життям, роллю, яку він змушений виконувати і яка знову і знову зраджує його.

Герой драми Унамуно не здатний любити, він лише дозволяє любити себе і називає це своєю безпосередньою «роботою», «обов'язком» (*ofició*). В інтерпретації Унамуно Дон Жуан з насмішника і спокусника перетворюється в «звідника», так як, сам того не бажаючи, втілює почуття, плодами якого потім користуються інші чоловіки. Наприклад, на всі спроби Інеї пробудити в ньому любовне почуття він відповідає: «Я не можу любити тебе ..., я не вмю любити, не хочу любити» [17, С. 486].

В інтерпретації Унамуно «нареченою» Дон Жуана може бути тільки Смерть. Іспанський драматург позбавляє героя не тільки його глузливої природи і

чуттєвості, які завжди були основою образу, він змінює і звучання теми смерті. Смерть Дон Жуана у версії Унамуно не несе ніякої функції покарання. Образ Командора можливий і необхідний лише в світі чіткої опозиції добра і зла, Бога і диявола, чесноти й вади. У світі театру, де все умовність і гра, покарання героя – в ньому самому, в тій агонії, що поступово спалює його. Бути роллю, бути ім'ям, нести караючого Командора в собі – така доля героя Унамуно. Смерть для нього стає бажаною. І покора Хуана перед смертю в п'єсі Унамуно – це екзистенційна поразка героя.

Унамуно, апелюючи до традиційного іспанського міфу про Дон Жуана, руйнує його, позбавляючи базових підстав. Драматург не тільки відмовляє Дон Жуану в природі Насмішника і спокусника, а й знімає традиційну сюжето- і смислоорганізуючу опозицію «Дон Жуан – Смерть», що складалася в непримиренності протистояння життєвої сили Дон Жуана закону смерті.

Порівнюючи авторські стратегії творення міфу про Дон Жуана М. де Унамуно в п'єсі **«Брат Хуан, або Світ є театр»** відмовляється від усіх базових мотивів, властивих класичному міфу про Дон Жуана. Його головний герой не просто новий Дон Жуан, але сукупність всіх раніше існуючих втілень цього образу. Автор повністю виключає з сюжету лінію, пов'язану з традиційною для Дон Жуана роллю спокусника і Насмішника над жіночою честю. Герой Унамуно стає жертвою своєї здатності вселяти жінкам любов, хоча сам цього почуття відчувати не може. Автор долучає до домінантної стратегії реміфологізації міфу про Насмішника, який завжди грає і завжди «представляє самого себе», риси театральності, яка розгортається в тексті художнього твору в контексті буттєвої, екзистенційної проблематики та стає джерелом внутрішньої драми головного героя, котрий відчуває себе заручником ролі, яку йому нав'язує його ім'я. У п'єсі Хасінто Грау **«Насмішник, який не насміхається»** Дон Хуан не ототожнює себе з легендарним Насмішником і не намагається бути схожим на нього. Герой не спокушає ні одну з сеньйор, він не використовує обман, хитрощі, не обіцяє одруження, кожна з героїнь п'єси закохується в нього сама. Грау, спираючись на базові структурні елементи класичного міфу про Дон Жуана, значно переосмислює їх у своїй п'єсі і всіляко

підкреслює нежиттєздатність традиційного міфологічного сюжету в умовах сучасності.

Висновки і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Дослідивши процес творення авторського міфу про Дон Жуана на прикладі п'єс Хасінто Грау «Насмішник, який не насміхається» та Мігеля де Унамуно «Брат Хуан, або Світ є театр», можна зробити висновок стосовно стратегії його переосмислення та побудови. Автоінтерпретація міфу про Іспанського Спокусника у Х. Грау відображає реалізацію принципу *деміфологізації*, тому що у п'єсі Грау закладена ідея про Дон Жуана, який володіє даром закохувати жінок в себе не роблячи це навмисно, тобто не спокушуючи їх та не обіцяючи одружуватися з кожною з сеньорит. В екзистенціальній ідеї п'єси М. де Унамуно домінує принцип *реміфологізації*, оскільки Дон Хуан зображений не як спокусник, а як «жертва» любові жінок, тобто центральний герой твору не спроможний відокремити своє «Я» від ролі, яку нав'язує йому його ім'я, він приречений завжди жити в рамках легенди про самого себе. Саме вказані стратегії, які покладено в основу творення авторського міфу про Дон Жуана, вирізняють полюси інтерпретації традиційного образу Великого Спокусника. На нашу думку, у п'єсі Х. Грау йде деконструкція образу Насмішника, тому що в ній головний герой не уподібнюється спокуснику Дон Жуану, а, навпаки, зображений як звичайна людина, фіналом життя якої рано чи пізно стає смерть. Натомість, у драмі М. де Унамуно Хуан з гіркотою називає себе «осміяним насмішником», який намагається втекти від самого себе, від своєї злої долі. Герой не спроможний любити, навіть не намагається пробудити в собі почуття кохання, він всіляко відштовхує від себе це почуття, але дозволяє жінкам любити себе.

Осмислення теми, обраної для вивчення у даній роботі, є доволі актуальним у контексті сучасного стану розробленості досліджуваної проблеми. Спроба поглибити вивчення стратегій *деміфологізації* та *реміфологізації* у творах провідних іспанських драматургів початку ХХ століття виявляється нам перспективною для подальших наукових розвідок у даному напрямку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Дон Жуан русский. Антология. – М.: Аграф, 2000. – С. 512-544.
2. Бультман Р. Новый Завет и мифология // Социально-политическое измерение христианства. – М.: Наука, 1994. – С. 302–339.
3. Веселовский А. Н. Легенда о Дон-Жуане // Веселовский А.Н. Этюды и характеристики. М.: Типо-лит. А.В. Васильева и К°, 1903. – С. 3-80.
4. Додолев Е. Ю. Мессии. Мифологизация религиозных вождей. М: ИПК «Московская правда», 1993. – С. 3-4
5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Правда, 1976. – 280 с.
6. Мелетинский, Е. М. Миф и двадцатый век / Е. М. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Правда, 1998. – С. 95-99.
7. Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – С.58–65.
8. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М.: Правда, 1990. – 239с.
9. Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. – 456 с.
10. Философская Энциклопедия: В 5 т. – М.: Советская энциклопедия. Под редакцией Ф. В. Константинова. 1960–1970, – 508 с.
11. Шарыпина Т. А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX веков. / Монография. – Н. Новгород, 1995. – С. 17.
12. Grau J. Ante la figura de Don Juan. // Teatro selecto de Jacinto Grau / ed. por Luciano García Lorenzo. – Madrid: Escelicer, 1971. – Pp. 589-596.
13. Grau J. El burlador que no se burla. // Teatro selecto de Jacinto Grau / por Luciano García Lorenzo. – Madrid: Escelicer, 1971. – Pp. 597-713.
14. Marañón Gr. Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda. – Madrid: Espasa-Calpe, 1964. – 166 p.
15. Medina D. Recurrencia del tema del Don Juan: Hipótesis en torno a la teoría literaria // Filología i Linguística. – Madrid: Taurus, 1991. №17. – Pp. 39-46.

16. José Ortega y Gasset X. España sin espinas - M.: ACT; Ermak, 2003. – 269 p.
17. Unamuno M. de. El hermano Juan, o El mundo es teatro // Miguel de Unamuno. Obras completas. Vol. III. – Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996. – Pp. 467-545.
18. Yáñez M. P. El concepto de tragedia en Jacinto Grau // Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. II. – Madrid: Castalia, 2000. – Pp. 790-796.

Анотація

Художні стратегії творення авторського міфу про Дон Жуана у драматургії Хасінто Грау и Мігеля де Унамуно

Анотація. У статті досліджено вивчення домінантних художніх стратегій «деміфологізації» та «реміфологізації» у процесі творення та побудови авторського міфу про Дон Жуана у драматургії провідних іспанських письменників початку ХХ століття Х. Грау та М. де Унамуно.

Ключові слова: авторський міф, автоінтерпретація, міфологізація, деміфологізація, реміфологізація, художні стратегії.

Аннотация

Художественные стратегии создания авторского мифа о Дон Жуане в драматургии Хасинто Грау и Мигеля де Унамуно

Аннотация. В статье исследовано изучения доминантных художественных стратегий «демифологизации» и «ремифологизации» в процессе создания и построения авторского мифа о Дон Жуане в драматургии ведущих испанских писателей начала ХХ века Х. Грау и М. де Унамуно.

Ключевые слова: авторский миф, автоинтерпретация, мифологизация, демифологизация, ремифологизация, художественные стратегии.

Summary

Artistic strategies of the creation of the author's myth about Don Juan in the playwrights of Hasinto Grau and Miguel de Unamuno

Annotation: The article is devoted the dominant artistic strategies of "demythologization" and "remitologization" in the process of creation and construction an author's myth about Don Juan in the drama H. Grau and M. de Unamuno, the leading Spanish writers of the early 20th century

Key words: author's myth, auto-interpretation, mythologization, demithologization, remitiologization, artistic strategies.