

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

ДОН ЖУАН ИЛИ ЗА ФИГУРАТА НА СЛУГАТА

**Костантин Адирков
Софийски университет „Св. Климент Охридски“**

DON JUAN OR ON THE FIGURE OF THE SERVANT

**Kostantin Adirkov
University of Sofia St. Kliment Ohridski**

Abstract. The paper forms a part of a wider research project which is the development of the motive about Don Juan in Western literature. The current text adheres to some hermeneutical procedures - in particular Hans Robert Jauss's concept of what he calls the horizon of expectation and his idea of the genre as a hybrid and multilayered entity - it will try to compare some of the main transformations of the mentioned literary motif (Jean-Baptiste Moliere's Don Juan or the Stone Guest, George Gordon Byron's epic satire "Don Juan" and the small tragedy "The Stone Guest" by Alexander Sergeevich Pushkin) put emphasis on the figure of the servant.

Key words: horizon of expectation, reception, performing modus

Предложеният доклад представлява част от по-широко изследване, обект на което е развитието на мотива за дон Жуан в западноевропейската литература. Настоящият текст, придържайки се към някои херменевтични процедури – по-специално концепцията на Ханс Роберт Яус, свързана с това, което той нарича хоризонт на очакване и представата му за жанра като хибридно и многопластово образувание – ще се опита в съпоставителен план да обгледа някои от основните трансформации на посочения литературен мотив (пиесата „Дон Жуан или Каменният гост“ на Жан-Батист Молиер, епическата сатира „Дон Жуан“ на Джордж Гордън Байрон и малката трагедия „Каменният гост“ на Александър Сергеевич Пушкин), поставяйки акцент върху фигурата на слугата.

Фокусирайки се върху фигурата на слугата – Станарел (съответно Лепорело), изследването ще се опита да проследи част от развитието на литературния сюжет, а едновременно с това и да предложи известни отговори във връзка с два съществени, а вероятно и взаимосвързани въпроса:

Каква е корелацията (и може ли да се говори за наличие на такава) между жанровите формации¹, под формата на които бива пресъздаван литературният мотив за дон Жуан във времето, и трансформациите, които настъпват с образа на слугата в произведенията на ниво персонаж? Казано по друг начин, възможно ли е (функцията на) фигурата на слугата да бъде мислена като преформатиращ литературния мотив, а паралелно с това и трансформиращ жанровата разновидност модус?

Последното твърдение препраща и към втория въпрос, който си поставя изследването: каква е функцията на слугата в литературния сюжет за Дон Жуан?

Още в самото начало на работата следва да отбележим, че за литературните интерпретации на Дон Жуан във времето като цяло са присъщи два типа интензивности – сравнително постоянни и такива, които можем да наречем променливи.

При различните трансформации се наблюдава един сравнително устойчив компонент, който можем да наречем основа на сюжета², неизменно или

¹ Словосъчетанието *жанрови формации*, предвид представата за разнообразни жанрови елементи, която инкорпорира в себе си, кореспондира с неединните и хетерогенни определения в критиката във връзка с жанровата природа на разглежданите произведения (високата комедия на Молиер, епическата сатира на Байрон и малката трагедия на Пушкин). Като пример за казаното може да се вземе произведението на Байрон, към което биват прикачани различни жанрови етикети, като например: епическа сатира, стихотворен епос, роман в стихове, докато съвременната английска критика дори открива в поемата моменти на чиста лирика, идилия и др. (Byron, Don Juan. In: The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21).; Volume XII. The Romantic Revival. Accessed on 29 June, 2017. <<http://www.bartleby.com/222/0215.html>>)

От друга страна, словосъчетанието *жанрови формации* способства за разширяването на мисленето за жанра като многопластова и отворена към преобразуване структура, което кореспондира и с възприетото тук разбиране на Яус за жанра като хибридно и многопластово образувание.

² „Устойчивите литературни образувания от сюжетно-образен тип (<<вечни образи>>) идват от различни времена, носят различна стабилна мощност. И въпреки че времето ги смесва... всички те пазят родилните петна на своя произход“ (Ничев 1986: 140). Малко по-надолу, говорейки за „броят и йерархията на елементите, заложен в една образно-сюжетна формация“ като оформящи първия „признак, по който могат да се типологизират образите“, Боян Ничев отбелязва, че обикновено „крупните митологични образи са построени върху една черта, която се е закрепила твърдо в тях“ (Пак там, с. 140). Като примери литературният изследовател посочва Медея, Едип, Сизиф, изтъквайки, че макар те да имат и „други черти, които могат да се използват(...)“, една е основната, стои над другите и ги поглъща. Това не може да се каже за образите от другия тип. Нито договорът с дявола, нито <<разговорът със статуя>> могат да се наложат като главна черта на Фауст или Дон Жуан.“ (Пак там)

Виждането на литературния изследовател за многокомпонентната природа на „сюжетно-образния тип“ на Дон Жуан в известна степен кореспондира с възприетото в работата схващане за разглеждания сюжет (в общи линии) като съставен от сравнително постоянни и променливи елементи. Това, което сближава виждането на изследователя с подетата в работата позиция е разбирането за основата на сюжета като състояща се от множество елементи.

слабо изменяемо във времето ядро, от което тръгват и което се съдържа, предава в по-нататъшните разработки. Такова ядро на сюжета например образува името на персонажа, севилският му произход и любовните му похождения, конституиращи го като прелъстител. В общи линии, това се запазва в голяма част от интерпретациите.

В основата на сюжета за Дон Жуан са вплетени и няколко допълнителни, „необходими“ на типа персонажи, или по определението на Йован Растич – „спътници“ на основния образ.³ Като такива споменатият изследовател посочва Станарел и Статуята на Командора. Но ние ще прибавим към тях и женските персонажи, чието количество и функция в отделните интерпретации са различни.

Разбира се, в отделни и особено в някои по-съвременни литературни разработки по темата се появяват и авангардни решения, изразяващи се често в наличието на нови, обогатяващи сюжета образи. (Като пример на казаното може да се посочи образът на Селестина⁴ от пиесата на Макс Фриш).

И така, от една страна, литературният сюжет за Дон Жуан се състои от една основа, сравнително постоянна във времето – Дон Жуан, образите на жените, слугата и командора. От друга, отделните интерпретации предлагат различни трансформации на сюжета, изразяващи се във нововъведения откъм нови сюжетни конфигурации, някои дори изключително дръзки (Бърнард Шоу, Макс Фриш).

Следва да отбележим, че за модификации може да се говори както на равнище на персонажи и сюжет, така и на равнище жанр⁵, но целта на настоящото изследване е друга. А именно – да разгледа част от функциите и трансформациите на слугата в няколко конкретни произведения.⁶ За целта в

³ „Както отбелязва югославският теоретик Йован Растич, разглеждайки четирите основни образа на <<модерната европейска митология>> – Хамлет, Дон Кихот, Фауст и Дон Жуан, – всеки от тези образи <<има по двама спътници, а не един, както ни се стори от пръв поглед: Фауст има Вагнер и Мефистофел, Хамлет – Хораций и Духа, Дон Кихот – Санчо и Самсон Караско, Дон Жуан – Зганарел (...) и Статуята на Командора. С други думи, всеки от тях е във връзка с два свята: този и онзи, и е разпънат между тях – единият сетивен, а другият зад границата на сетивата ни.>> Така този сложен проблем е изразен вече не чрез един образ и в един образ, а чрез една образна тирада, в центъра на която стои големият литературен тип.“ (Цит. по Ничев 1986: 142)

⁴ В случая с интерпретацията на Фриш вътканият в пиесата образ на Селестина допълва испанския колорит на сюжета, като се вписва както в самия сюжет за Дон Жуан (в испанската литература името Селестина се свързва с образа на сводницата), така и в испанската литература като цяло.

⁵ В случая се има предвид многообразната жанрова вариативност при литературните интерпретации по темата.

⁶ Нека да отбележим, че трансформацията ще бъде мислена като функция или по-скоро като променяне на функцията. Например промяната на ролята в сюжета и действието на слугата при Молиер и при Пушкин бележи промяна във функцията на персонажа като цяло за пиесата, което рефлектира както върху жанровия облик на произведението, така и върху нагласите на публиката (читателите).

съпоставителен план ще бъдат анализирани произведенията по темата на Молиер, Байрон и Пушкин.⁷ Съобразно разбирането на Яус споменатите интерпретации могат да бъдат четени като рецепция на създадения от Молиер образ, което прави възможен подобен тип съпоставителни подстъпи.

Следва да уточним значението, с което ще бъде употребено понятието *рецепция*:

Историята на литературата е процес на естетическа рецепция и продукция, който се осъществява чрез актуализирането на литературните текстове от възприемащия читател, размишляващия критик и самия отново творещ писател.”⁸

Предвид различните жанрови формации на разглежданите произведения (съответно висока комедия, епическа сатира, малка трагедия), които на пръв поглед представляват проблем пред подобен тип паралелен прочит, ще бъде възприета една друга концепция на Яус, този път свързана с разбирането му за жанра.

Изхождайки от твърдението на Кроче, че: „Всяко истинско художествено произведение нарушава установения жанр, като по този начин обърква критиците и ги принуждава да разширят обхвата на жанра...“, Яус смята, че с появата си всяка литературна творба влиза във връзки с предишните такива, стъпвайки върху досегашния опит и хоризонт на очакване, който може да се оправдае или не и именно в това неоправдаване, в това да не отговори на очакванията, в това творбата да бъде „непонятна“, се крие нейната абсолютност.⁹

⁷ Следва да се поясни, че освен тези, където е необходимо, ще бъдат правени препратки и към други литературни произведения, посветени на същата тема. Ето някои от основните интерпретации, представени в хронологичен ред:

Хуан де ла Куева „Клеветник“ („El Infamador“, 1581), Тирсо де Молина „Севилският прелъстител и каменният гост“ („El burlador de sevilla y convidado de piedra“, 1620-1630), Жан-Батист Молиер „Дон Жуан или каменният гост“ („Dom Juan ou le festin de pierre“, 1665), Волфганг Амадеус Моцарт, Лоренцо да Понте (опера) „Дон Жуан“ („Don Giovanni“, 1787), Е. Т. А. Хофман „Дон Жуан“ („Don Juan“, 1813), Джордж Гордън Байрон „Дон Жуан“ („Don Juan“, 1818-1824), Александър Сергеевич Пушкин „Каменният гост“ („Каменный гость“, 1830), Алфред дьо Мюсе „Намуна“ („Namouna“, 1832), Проспер Мериме „Душите от чистилището“ („Les âmes du Purgatoire“, 1834), Анри Мари Бейл (Стендал) „Семейство Ченчи“ („Les Cenci“, 1837), Сьорен Киркегор „Дневник на прелъстителя“ („Forførerens dagbog“, 1843), Джордж Бърнард Шоу „Дон Жуан дава обяснение“ (1887), „Човек и свръхчовек“ („Man and superman“, 1903), Йозеф Томан „Дон Жуан (Животът и смъртта на дон Мигел де Маняра)“ („Don Juan (Život a smrt Dona Míguela z Maňary)“, 1944), Макс Фриш „Дон Жуан или любовта към геометрията“ („Don Juan oder die liebe zur geometrie“, 1967), Ерик-Емануел Шмит „Жените срещу Дон Жуан“ („La nuit de Valognes“, 1991), Петер Хандке „Дон Жуан: разказано от самия него“ („Don Juan: erzählt von ihm selbst“, 2004), Дъглас Ейбрамс „Изгубеният дневник на Дон Жуан“ (Douglas Abrams, „The lost diary of Don Juan“, 2006), Роберт Менасе „Дон Жуан де ла Манча“ („Don Juan de la Mancha“, 2007).

⁸ Яус 1998: 48-49

⁹ Пак там, с. 168

Оттук идеята на Яус, че „Едно произведение може да бъде анализирано с оглед на различни жанрови аспекти (...)“¹⁰, което препраща към едно разбиране за жанра като хибридно и многопластово образуване. Подобно разбиране оправдава като възможен и предприетия в изследването съпоставителен подстъп.

От друга страна, подборът на споменатите по-горе литературни произведения има и друг мотив, а именно да бъдат представени различни жанрови формации на сюжета за Дон Жуан, които да бъдат анализирани с оглед вариативността, подвижността¹¹ на функцията на слугата.

Като мотивировка на избраните за анализ произведения¹² може да се каже и следното.

Първата третина на XIX век е симптоматична (знаменателна) с това, че бележи една качествена промяна в традиционното развитие на сюжета за Дон Жуан. Промяна, „започнала“ вероятно около появата на операта на Моцарт-да Понте, изкристализирала по-късно в разказа на Хофман и продължена след това от Байрон и Пушкин.¹³

На мнение сме, че последните двама от изброените, образно казано, „разчупват“ традиционното разбиране за образа на Дон Жуан като безскрупулен прелъстител, отваряйки го към нова възможност за интерпретиране на литературния сюжет – възможността прелъстителят да се влюби, да бъде прелъстен.

Ако можем да обобщим казаното, то произведенията на Молиер, Байрон и Пушкин са показателни с това, че набелязват пътя, който образът на Дон Жуан изминава до началото на XIX в., придвижвайки се от прелъстяващ към прелъстяван, до прелъстен. Но както става видно от не една и две литературни интерпретации, Дон Жуан не се движи сам, а в компанията на своя слуга, като движението му е мотивирано, най-общо казано, от непрестанно сменящите се обекти на желанията му, каквито са жените.

Паралелно с нововъведенията в образа, се наблюдава и развитие при женските персонажи, слугата и командора. Успоредно с тези, вътресюжетни, ако можем да ги наречем така, изменения, се осъществяват и промени от друг характер (порядък) – трансформации на равнище жанр.

¹⁰ Пак там, с. 170

¹¹ В работата се изхожда от предпоставката, че ролята и функциите на слугата в изброените интерпретации са различни. Едни са те при драмата на Молина, други при високата комедия на Молиер и различни при епическата сатира на Байрон и малката трагедия на Пушкин.

¹² Две от трите разглеждани произведения са ситуирани в първата третина на XIX в., което в известна степен ги сближава едно с друго, но същевременно с това ги отдалечава културно от пиесата на Молиер.

¹³ При един диахронен анализ на изброените произведения във времето би могло да се проследи постепенното (плавното) „движение“ (преобръщане) на сюжета – придвижването от комедийни към трагедийни конотации, а паралелно с това – и промяната в жанровата форма.

Настоящото изследване ще се насочи около динамиката, свързана с фигурата на слугата, разглеждайки я в контекста на останалите сюжетни изменения и жанрови трансформации.

На фона на развитието на образа на Дон Жуан в началото на XIX в. и на еволюцията на женските персонажи, встрани от фокуса на критиката сякаш остава един друг, не по-малко съществен за сюжета образ, образът на слугата.

На слугата критиката отрежда второстепенна роля, като Киркегор дори определя Сганарел като „една необяснима, загадъчна личност, чийто характер е във висша степен объркан“¹⁴. Изтъквайки дори само началото и края на пиесата на Молиер, отбелязани с думите на Сганарел, смеем да твърдим, че образът на слугата бива, меко казано, подценяван. Нещо повече, тъкмо фигурата на слугата способства за изграждането на противоречивата и поради това благодатна на тълкувания жанрова формация на пиесата (а именно като висока комедия¹⁵).

Тук ще приведем виждането на Пушкин относно същността на високата комедия:

...высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко близко подходит к трагедии.¹⁶

Следва друг цитат, този път във връзка с ролята на Сганарел в пиесата на Молиер:

The interest of the play, in fact, depends largely on the presence of Juan's comic valet, Sganarelle (originally played by Moliere himself), who is much more important than Tirso's Catalinon.¹⁷

Това е и основният довод в подкрепа на твърдението, че пиесата на Молиер задава нов хоризонт на очакване,¹⁸ различен от досегашните, с което привлича вниманието не само на критиката, но и на бъдещите писатели. Фигурата на Сганарел стои в основата на противоречивото въздействие на произведението – двойственото му възприемане като трагедия и като комедия.

¹⁴ Киркегор 1991: 178

¹⁵ Следва да разграничим употребата на понятието *комедия* (в случая като една от разновидностите на драмата) от т. нар. *comedia*, която в романските страни и по-специално в Испания от времето на „Златния век“ (El siglo de oro) се е използвала за назоваване на всяка една триактна пиеса, комбинираща драматически и комически елементи.

¹⁶ Пушкин 1962: т. 6, с. 361

¹⁷ Watt 1996: 208-209

¹⁸ Според Яус всяко едно литературно произведение задава определен хоризонт на очакване към публиката (читателите) в процеса на запознаването ѝ с него. Очакванията за новото произведение са изградени на базата на досегашния опит. Следователно, хоризонтът на очакване, който е задавала дадена творба във времето, би могъл да бъде реконструиран по реакции на публиката и оценки на критиката.

Критиката разпознава в образа на Сганарел (също и този на Каталинон) изразител както на фарсовото и комичното начало, така и на здравия разум и морала, за което свидетелстват редица изследвания, като например тези на Бернадет Пасело¹⁹ и Йън Ват²⁰.

Целта на настоящото изследване обаче е да проследи какви са ролята и функцията на слугата в самия сюжет и това, каква е връзката им с промяната в жанра. Затова в аванс бихме отбелязали значението на Сганарел за Молиеровата пиеса и това на повествователя за епическата сатира, между чиито функции би могло да има известно сходство.

Още в първата литературна интерпретация на сюжета за Дон Жуан, за каквато се смята пиесата „Севилският прелъстител и Каменният гост“ на Тирсо де Молина, прелъстителят бива представен в компанията на своя слуга Каталинон.

Впоследствие слугата се превръща в неотменен сюжетен елемент в голяма част от по-нататъшните интерпретации по темата. Така е например при пиесите на Молиер и Томас Шадуел, операта на Моцарт-да Понте, след това при Пушкин, по-късно при Макс Фриш и Ерик-Емануел Шмит.

При Молиер Дон Жуан е съпътстван от Сганарел, при Шадуел от Джакомо, при Моцарт-да Понте, а след това и при Пушкин, Фриш и Шмит – от Лепорело, при интерпретацията на Дъглас Ейбрамс – от Кристофъл.

А какво можем да кажем за произведението на Байрон? Байроновият Дон Жуан няма слуга. Доколко това твърдение отговаря на действителността, предстои да видим.

В началото на епическата сатира Дон Жуан бива изпратен на странстване в компанията на своя учител Педрильо, който впоследствие се превръща в храна за оцелелите след коработрушението спътници на младия прелъстител.²¹ На мнение сме, че ролята на учителя или наставника, като какъвто се явява Педрильо, може да се приеме за близка до тази на слугата. За да подкрепим твърдението си, ще вземем за пример функцията на слугата Сганарел от Молиеровия „Дон Жуан“, който макар в повечето случаи да се подчинява на своя господар, има и моменти, в които го поучава. Достатъчно е да препратим към своеобразния спор между Сганарел и Дон Жуан.²²

Драматургичният жанр не предполага възможност за така открито авторово присъствие в пределите на произведението. Тук липсва, така да се каже,

¹⁹ „Mollie Gerard Davis (21) recognizes in Sganarelle an agent of comic effect and a transmitter of tradition. Will Moore adds that he expresses the moral sense of the audience.“ (Pasolo 1979: 9)

²⁰ „He (Catalinon) is used by Tirso for comic effect, but also as a representative spokesman for moral, social, and religious norms of the period and the play.“ (Watt 1996: 124)

²¹ Byron, George Gordon, „Don Juan“, The second canto. Accessed on 29 June 2017, <https://www.gutenberg.org/files/21700-h/21700-h.htm#2H_4_0003>

²² Молиер, цит., съч., III, 3, с. 248.

възможност за всевиждащ разказвач – така, както в романа например – така че авторските идеи или замисъл биват представени през диалога и действията на персонажите. Точно затова образът на Сганарел може да бъде смятан не само за носител на здравето мислене, но и на авторовата позиция. Освен това нека припомним, че великият театрал е играел в постановката си именно ролята на Сганарел. От друга страна, Сганарел е предпочитан персонаж, присъстващ в не една и две пиеси на Молиер.

При една бегла съпоставка между образа на Лепорело от операта на Моцарт-да Понте и Сганарел от пиесата на Молиер веднага прави впечатление близостта между двата персонажа. Що се отнася до произведението на Пушкин, съименникът на Моцартовия Лепорело, макар и носител на сходни черти, все пак се различава от досегашните трансформации. Нека първо отбележим, че ролята, която му е отредена, е по-епизодична. В противовес на Молиеровата пиеса – започваща и завършваща с думите на Сганарел – при „Каменният гост“ се наблюдава обратното – произведението започва и завършва с думите на Дон Жуан. От друга страна, Лепорело не съпътства своя господар навсякъде в пиесата, каквато е в общи линии ролята на слугата в сюжета. Като пример ще споменем сцената в дома на Лаура, също и тази при паметника на Командора, където преоблеченият като монах Дон Жуан се разкрива пред Дона Анна. Нещо повече: Лепорело изцяло отсъства в последната, четвърта сцена, когато статуята на Командора идва в дома на Дона Анна.²³ А както знаем още от Тирсо де Молина, присъствието на слугата по време на пропадането на Дон Жуан започва да се превръща в задължителен елемент при голяма част от по-нататъшните интерпретации. Така е при Молиер, Томас Шадуел и операта на Моцарт-да Понте, дори и при инсценираното (само)наказание, което спретва персонажът на Фриш.

Но тази епизодична роля, която отрежда Пушкин на слугата, при Байрон е дори напълно премахната. Учителят на Дон Жуан се появява само в един епизод, за да бъде изяден от хората на лодката.

Тогава кой е спътникът на Дон Жуан?

Като такъв може да бъде схващан (приеман) повествователят. Защо смятаме така? Както вече стана дума, произведението на английския поет по жанровите си характеристики се различава съществено от останалите две. Драматургичните интерпретации по темата – например тези на Молина, Молиер, в това число операта на Моцарт-да Понте и пиесата на Пушкин – по своята жанрова специфика не предполагат възможност за наличие на

²³ Може би при трагичната интерпретация на Пушкин Дон Жуан не се нуждае толкова от своя слуга, защото целта на произведението е друга – не да се накаже и същевременно с това осмее основният персонаж, а наказанието да бъде представено като незаслужено, а посланието сериозно поднесено.

повествовател, на така да се каже, открито авторово присъствие.²⁴ Може да смятаме това за една от причините, наложили необходимостта от допълнителен персонаж – този на слугата – в който да бъде вплетена и част от авторската позиция. Що се отнася до намалените функции на Лепорело в пиесата на Пушкин, тях може да си обясним с твърдението, че в „Малките трагедии“ „авторът увеличава своята безпристрастност“.²⁵

Казано по друг начин, функцията на слугата в края на пиесата на Молиер играе ролята на ремарка, маркираща начина, по който би следвало да бъде възприемана самата пиеса. В случая по-скоро като комедия. При финала на пиесата на Пушкин липсва този насочващ към комедийното маркер²⁶, което променя жанровата формация на произведението.

На мнение сме, че в двата случая фигурата на слугата играе съществена роля в това, как бива възприемана пиесата. Слугата е онзи сюжетен компонент, който способства за наклоняването на везните в едната или в другата посока – към комедия или към трагедия, а на места сякаш и в съчетание от двете.²⁷

Епическият жанр, предпочетен от Байрон, позволява възможност за открити авторови размишления, каквито изобилстват в текста. Тук ролята на повествователя е сякаш на независим коменатор, наблюдаващ развитието на персонажа отстрани, а едновременно с това и на негов спътник. В такъв смисъл за целите на автора, ако можем да се изразим така, не е необходим друг персонаж, чрез който те да бъдат предадени.

Направеното изследване се съсредоточи върху ролята на слугата, разбран като вътресюжетен преформатиращ жанра модус. Интерес при работата провокира наблюдението, че с развитието на образа на Дон Жуан в трагедийна посока се наблюдава намаляване на функциите на слугата, което в известна степен позволява последният да бъде мислен като вътресюжетен елемент, допълнително способстващ модифицирането на сюжета.

²⁴ Във връзка с казаното следва да се приведе виждането на Аристотел относно начините на изобразяване при различните изкуства. „Има и трета разлика между тези изкуства – как се изобразяват отделните неща. Поетът може да изобразява едни и същи неща с едни и същи средства, когато или разказва – било чрез друго лице, както прави Омир, било сам, без да променя личността си, – или представя всички герои в техните постъпки и действия.“ (Аристотел 1993: 69) Според Аристотел това е основната разлика при начина на изобразяване между епоса, от една страна, и трагедията и комедията, от друга.

²⁵ Димитров 1999: 14

²⁶ Привидно твърде опростенчески функцията на слугата бива сведена тук до маркер, но предвод опита на публиката (познанията, които има) възприемането на слугата като маркиращ начина, по който да бъде възприемано произведението, се свързва и с хоризонта на очакване, за който говори Яус и който е така важен при съприкосновението автор (писател) – публика (читател).

²⁷ На менение сме, че самият сюжет за Дон Жуан в известна степен съчетава (предполага) в себе си и двете.

Извеждайки тезата за същественото значение на слугата в литературния сюжет, съпоставителният анализ се опита да проследи част от развитието и функциите на съпътстващия персонаж в интерпретациите на Молиер, Байрон и Пушкин. Наблюденията бяха направени в посока отваряне на мисленето за фигурата на слугата, възприеман не просто като второстепенен персонаж, а като съществена част от сюжета, преформатираща го отвътре и обогатяваща неговата потенциалност.

Библиография

- Аристотел** 1993: Аристотел. *За поетическото изкуство*. Прев. Ал. Ничев. София: СОФИ-Р, 1993.
- Байрон** 1986: Байрон, Д. *Дон Жуан*, Под ред. на А. Шурбанов, Пред. С. Хаджикосев, Прев. Л. Любенов, София: Народна култура, 1986.
- Ничев** 1986: Ничев, Б. Между типология и контактология. – В: *Основи на сравнителното литературознание. Сравнително изучаване на литературите и проблемите на съвременната литературна наука*. София: Наука и изкуство, 1986, 125-153.
- Димитров** 1999: Димитров, Л. *Четвероевангелие от Пушкин. Опит за изучения на драматургичния цикъл „Малки трагедии“*. София: Факел, 1999.
- Ейбрамс** 2007: Ейбрамс, Д. *Изгубеният дневник на Дон Жуан*. Превод Д. Кутева, С. Стойчев. София: Бард, 2007.
- Киркегор** 1991: Киркегор, С. *Или-или*. Прев. С. Начев. София: Народна култура, 1991.
- Молиер**: 1977 Молиер, Ж. *Комедии*. Прев. П. Симов. София: Народна култура, 1977.
- Пушкин** 1962: Пушкин. О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина. – В: С. – В: *Собрание сочинений в 10 томах.*, т. 6, Под общей ред. Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. М.: ГИХЛ, 1962, 359-366.
- Пушкин** 1999: Пушкин, А. *Вакхическа песен*. Прев. К. Павлов, т.1., София: Захарий Стоянов, 1999.
- Фриш**: 1979: Фриш, М. *Дон Жуан или любовта към геометрията*. Прев. В. Константинов. София: Народна култура, 1979.
- Хофман** 1987: Хофман, Е. *Разкази, приказки, новели*. Прев. Л. Големинова. София: Народна култура, 1987.
- Шоу** 1976: Шоу, Д. Б. *Дон Жуан дава обяснение: избрана проза*, Прев. Х. Кънев, София: Профиздат, 1976.
- Яус** 1998: Яус, Х. Литературната история като провокация към литературознанието, Теория на жанровете и литературата през средновековието. – В: *Исторически опит и литературна херменевтика*. София: УИ. „Св. Климент Охридски“, 1998, 27-87,165-209.
- Byron**, George Gordon, *Don Juan*. Accessed on 29June, 2017.<https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm#2H_4_0003>
- Byron**, Don Juan. In: *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21).*; Volume XII. *The Romantic Revival*. Accessed on 29 June, 2017.<<http://www.bartleby.com/222/0215.html>>

- Molina**, Tirso de. *El burlador de sevilla y convidado de piedra*. Accessed on 29 June, 2017.
<<http://www.comedias.org/tirso/bursev.pdf>>
- Pasolo** 1979: Pasolo, B. *Molière's Dom Juan and Byron's Don Juan:- two different approaches to the same theme*. Fevereiro, 1979.
- Shadwell** 1927: Shadwell, Th. *The complete works of Thomas Shadwell*. Vol. III, The Fortune Press, 1927.
- Watt** 1996: Watt, I. *Myths of modern individualism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.