

УДК 792.2; 821

ББК 84(0)5; 85.334.3(3)

Силюнас Видмантас Юргевич

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства ибероамериканских стран, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-1374-9013

espalencia@mail.ru

Ключевые слова: Тирсо де Молина, «Осужденный за недостаток веры», «Севильский озорник, или Каменный гость», «драмы о святых», маньеризм, барокко



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-110-131

Для цит.: Силюнас В.Ю. Тирсо де Молина: маньеризм на пороге барокко // Художественная культура. 2024. № 3. С. 110–131. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-110-131>.

For cit.: Silyunas V.Yu. Tirso de Molina: Mannerism on the Threshold of the Baroque. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 110–131. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-110-131>. (In Russian)

Силюнас Видмантас Юргевич

Тирсо де Молина: маньеризм на пороге барокко

Silyunas Vidmantas Yu.

D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-1374-9013

espalencia@mail.ru

Keywords: Tirso de Molina, The Man Condemned for Lack of Faith, The Trickster of Seville, or the Stone Guest, 'dramas about saints', Mannerism, Baroque

Silyunas Vidmantas Yu.

Tirso de Molina: Mannerism on the Threshold of the Baroque

Аннотация. Продолжая исследование творчества испанского драматурга Тирсо де Молины, в данной статье автор фокусируется на проблематике произведений писателя на грани маньеризма и барокко — ставящих важнейшие вопросы бытия человека, отношений с миром и с Богом. В широком историко-культурном и философско-религиозном контексте анализируются ауто и «драмы о святых», а также два шедевра Тирсо де Молины — «Осужденный за недостаток веры» и «Севильский озорник, или Каменный гость». В драме «Осужденный за недостаток веры» развенчивается традиционный образ христианского праведника и оправдывается возвышение грешника. В «Севильском озорнике» критика нравов тесно сплетена с мифопоэтической образностью, а трагическое — с гротескным, знаменуя трагикомический закат Возрождения и переход от маньеризма к проблематике барокко. Оптимистичный антропоцентризм Ренессанса смещается в сторону динамики и трагизма бытия, обостренной эмоциональности и полярности образной системы.

Abstract. Continuing the study into the creative work of the Spanish playwright Tirso de Molina, in this article the author focuses on the problems of the writer's works on the borderline between Mannerism and the Baroque that pose the most important questions of human existence, relations with the world and with God. In a broad historical, cultural, philosophical and religious context, the article analyses autos and 'dramas about saints', as well as the two masterpieces by Tirso de Molina — *The Man Condemned for Lack of Faith* and *The Trickster of Seville, or the Stone Guest*. In the drama *The Man Condemned for Lack of Faith*, the traditional image of a Christian righteous is debunked and the exaltation of a sinner is justified. In *The Trickster of Seville, or the Stone Guest*, criticism of morals is closely intertwined with mythopoetic imagery, and the tragic — with the grotesque, marking the tragicomic decline of the Renaissance and the transition from Mannerism to the problems of the Baroque. The optimistic anthropocentrism of the Renaissance is shifting towards the dynamics and tragedy of being and the heightened emotionality and polarity of the image system.

Введение. Трилогия «Святая Хуана»

В предыдущей публикации о Тирсо [Силюнас, 2024] говорилось о том, как драматург-маньерист многократно затевал искрометную сценическую игру, сквозь которую нередко проступала горькая правда. Здесь же речь пойдет о том, что, ставя в известнейших произведениях важнейшие вопросы бытия человека, отношений с миром и с Богом, писатель оказывался на последних рубежах маньеризма и поднимал вопросы, над которыми будет биться искусство барокко. Прежде всего, это два шедевра — «Севильский озорник, или Каменный гость» и «Осужденный за недостаток веры».

Но прежде чем перейти к рассказу об «Осужденном за недостаток веры», скажем, что сложнейшую религиозно-философскую проблематику Тирсо разрабатывал не только в своих лекциях по богословию, которые, к сожалению, не сохранились, но и в ряде сочинений для театра. Его перу, в частности, принадлежит относящаяся к жанру «драм о святых» трилогия «Святая Хуана». Создавая ее, Тирсо хотел способствовать тому, чтобы Хуану Васкес причислили к лику святых, а для этого необходимо было привести аргументы, убедительные для богословов, входящих в создаваемые римскими папами комиссии, решающие вопросы беатификации и канонизации. Другое дело, что эти аргументы органически вплетались в ярчайшую художественную ткань его драм; в них торжествует не только замечательная героиня, но и искусство театра.

Драматург работал над этим произведением долго (окончив первую драму, Тирсо поставил в Толедо дату 23 мая 1613 года, а вся трилогия была завершена в 1614-м, опубликована же «Святая Хуана» лишь в 1636-м). Посвящена драма Хуане Васкес (1481–1534), францисканской монахини, во многих отношениях примечательной личности. Ее, хорошенькую дочь зажиточных крестьян, проживающих в деревне Асанья недалеко от Толедо, прочили в жены местному дворянину, но пятнадцатилетняя девушка, переодевшись в мужское платье — это не могло не привлечь внимания склонного к подобным переодеваниям на сцене Тирсо, — бежит из родительского дома и становится монахиней в обители Святой Марии де ла Крус в поселке Кубас. Ее замечательные проповеди имеют большой успех, Хуана становится аббатисой монастыря, подчиняющегося уставу францисканского

ордена, и — абсолютно уникальный в ту пору случай! — главой церковного прихода.

Тирсо пленили рассказы и проповеди талантливой монашки, верные духу францисканской мистики и духу народной религиозности, отличающиеся простодушием и наивной радостью. Так, однажды она поведала святым сестрам, что ей явились Иоанн Креститель, Дева Мария и еще две Марии у подножия креста Голгофы, и Христос «какое-то время был как живой и, глядя на тех, кто к нему обращались, позвал их веселым жестом, и все Его тело было в ясном сиянии» [Sanmartin Bastida 2019, p. 55].

Хуана проповедовала в монастыре с кафедры или, часто болея, лежа в постели, и это были артистические обращения. Артистичной она была и тогда, когда ставила в обители спектакли. Видный исследователь произведений Тирсо Алан Пейтерсон назовет ее «святой комедианткой» (Santa histrionisa) [Paterson 2016], и Тирсо показывает, что она — homo ludens, «играющий человек». В начале первой драмы идет деревенская свадьба, на которую Хуана приглашена посаженной матерью, предстают со всей притягательностью нарядные костюмы и красочная фольклорная среда — песни, танцы, шутки, прибаутки... Тирсо сочиняет этот эпизод и инсценирует имевшие широкое хождение легенды о творимых ею чудесах — об изгнании бесов, об излечении больных и о чуде с принадлежащими монашкам из ее обители четками, которые крестил Младенец Христос. Народ еще при жизни Хуаны величал ее святой, преклонялся перед ней; подчеркнем опять, что это — яркий случай народной религиозности, не считающийся с процессом ее официальной беатификации в Ватикане, который длится по сей день.

Для Тирсо, в отличие от церковных иерархов, Хуана — несомненная святая, и в трилогии много эпизодов, инсценировавших ее чудеса. Драматург воспользовался тем, что важное место в испанском театре Золотого века занимали «видения». Стал расхожим термин *apariencia*, обозначающий показ на подмостках за открывавшимся занавесом внутренней или одной из верхних сцен разных композиций — алтаря с зажженными перед статуей или картиной свечами, королевского трона и т.д. Тирсо де Молина творит подобные «видения» в «Святой Хуане». К примеру, вторая из частей трилогии начинается с ремарки: «Звучит музыка, и выходит святая и ангел, который опускается на по-

ловину высоты задней сцены, святая же поднимается ему навстречу, пока они не оказываются на одинаковом уровне и музыка умолкает» [Molina, 2018, p. 81–82]. Действуют два подъемника, и звучит музыка, которая заглушает производимый механизмами шум. После диалога ангела и Хуаны следует ремарка, гласящая, что оба поднимаются до самого верха и открывается ниша со статуей Эрнана Кортеса, «вооруженного на старинный лад с жезлом в руках с державой у ног» [Molina, 2018, p. 87–88]. Тут же, следуя ремарке: «Двигнутся оба [ангел и святая] по воздуху к другому краю сцены, и он показывает ей статую дона Алонсо де Албукерке, одетого на старинный португальский лад, с державой у ног и с жезлом» [Molina, 2018, p. 90].

Позднее, уже став монашкой, святая справляет Рождество. Тирсо придумывает изящный театральный ход: в ряде монастырей в проеме стены устанавливался вертящийся круг — *torno*, на который можно было поставить то, что должно было попасть внутрь обители так, чтобы не было видно тех, кто это доставил; но *torno* назывался и механизм с небольшим поворотным кругом в театре — Хуана простодушно воображает, что видит на *torno* Вифлеем, пастухов, пришедших к Младенцу, быка, ослика и плачущего ребенка, которого она хочет успокоить, исполняя популярную народную колыбельную. Поворотник исполняет свое предназначение — возникает Младенец Иисус «нагой на сене среди снежинок» [Molina, 2018, p. 233]. Рафинированный маньерист Тирсо де Молина подражает здесь сусальным литографиям, что в XVII веке висели во множестве домов простолюдинов.

Это вновь возвращает нас к вопросу о поисках тесных контактов утонченных испанских литераторов с широкой театральной аудиторией. Несметное количество раз в драмах, комедиях, священных ауто появляются ремарки *somo pintan* — буквально «как принято изображать». Имеется в виду либо изображения в храмах, либо гравюры, которые после изобретения книгопечатания становились привычными и в небогатых жилищах. В любом случае, это были отсылки к той визуальной образности, которая была прекрасно знакома всем зрителям — и они легко могли постигать ее смысл.

Мы видим, что профессиональный театр щедро черпает многое из народного творчества, притом его аранжирует и трансформирует. На публичной сцене появляется огромное количество приманок для народной аудитории, образов, которые ей сродни.

Ауто и драмы о святых: на грани богословия и дерзких шуток

Это относится и к священным действиям Тирсо, которым он тоже придал свой чекан. Изучавший теологию в Саламанкском университете, Тирсо создает несколько священных ауто (*autos sacramentales*), лирико-философских одноактных религиозных драм на разные сюжеты, но непременно завершающихся прославлением Священного Причастия. Традиции народной религиозности сказываются у Тирсо и здесь в том, что в ауто, разбирающих, как полагается, серьезнейшие богословские проблемы, часто звучат пастушьи свирели, дерзкие, а то и малопрстойные шутки, распеваются популярные романсы, исполняются всем известные народные песни-танцы. В ауто «Божественный Пасечник» (*El colmenero divino*), в котором Христос — Пасечник, а Душа — Пчела, не зря речь идет о меде: превозносится не страдание ради вечной жизни, а сладость земного бытия. Правой рукой Христа является разбитной шут — *Regocijo* — Веселье, Радость. Он задорной пляской увлекает поселян праздновать под покровительством Божественного Пасечника, требует, чтобы «никто не оставался печальным и сбросил груз забот» (v.v. 364–365) и все бы «предавались потехам» (v.v. 359) [Molina, 31.03.2014], предостерегает Пчелу-Душу об опасности Дьявола-Медведя — разорителя ульев, называя Церковь ульем, в котором души — пчелы собирают мед из цветов, дарованных творцом, (v.v. 132–137) [Molina, 31.03.2014]. Решающий спор о судьбе Души идет совсем не так, как во многих священных действиях современника Тирсо де Молины Х. де Вальдивильесо, в которых спастись можно, лишь преодолев искушение пойти по дороге удовольствий и отправляясь по тернистому пути мук. У Тирсо, чтобы заслужить любовь Пасечника, красавице Пчеле не приходится прибегать к аскезе; Пастухи и Музыканты, видя, сколь она нарядна (ремарка гласит, что выходит одетая в разноцветный бархат крылатая Пчела в венке из роз), превозносят красоту Небесного Жениха: — Какой ладный парень! — Как тело его прекрасно! (v.v. 164–165) [Molina, 31.03.2014].

Небесный Жених и земная невеста — оба телесно хороши, и об умерщвлении плоти здесь речи нет и в помине!

Иначе говоря, Тирсо близок священным действиям не Вальдивильесо, а наиболее праздничным ауто Лопе де Веги и П. Кальдерона. Так в лоа к ауто «Вторая супруга» Кальдерон устами крестьянки скажет, что

ауто — это произведения, в которых священные истины излагаются в стихах и исполняются для того, чтобы «вызвать радость и аплодисменты» («al regocijo dispone con aplauso...»). И в «Божественном Пасечнике» Тирсо Радость уверяет, что лучше всего служить Господу «en regocijos y fiestas» (v. 359) [Molina, 31.03.2014] — «празднуя и наслаждаясь»; слова шута заразительны и способствуют наслаждению публики, как и десять звонких песен, исполняемых в этом ауто.

Оригинален Тирсо и когда создает для сцены произведения в жанре «драмы о святых». Весьма необычен его святой — герой драмы «Рыцарь Благодати» (El caballero de Gracia). Живущий в Модене богатый рыцарь Яков, получивший прозвище Рыцаря Благодати, тратит имущество на благие дела: строит монастыри, выкупает из тюрем должников, ухаживает за хворыми в больницах, кормит бедняков, а оставшееся время проводит в молитвах. Родные пытаются женить молодого праведника, но он шокирующе ведет себя с красавицей Сабиной, девушкой, отличающейся не религиозным рвением, а ироническим здравым смыслом. Когда сестра Якова хвалит добродетели брата, такого серьезного, что он скорее годится в мужья, чем в любовники, Сабина отвечает подруге, что тот, кто не был хорошим любовником, будет дурным мужем, — и можно легко допустить, что большая часть аудитории соглашалась с ней. Впервые встретившись с Сабиной, Яков, вместо того чтобы пожелать ей доброго дня, желает ей стать святой, повергая светскую девушку в стопор. Ей приходится клятвенно умолять неуклюжего кавалера наконец-то сесть — он в ответ начинает ее пугать, уверяя, что клясться грех; когда же Сабина замечает, что между мужем и женой должна быть любовь, Яков попрекает ее за то, что она говорит не о любви к Богу, а о грешном чувстве. И когда Сабина, несмотря на то что замужество сулило ей огромные выгоды, избавляется от подобного кавалера, назвав его дубиной и придурком, ее не только поддерживают остальные действующие лица, но, надо полагать, и многие зрители и зрительницы. Вряд ли одобрение публики вызвало и то, что Яков, беспричинно подозревая, что у слуги Рикоте внебрачная связь со служанкой Инес, велит отправить его в тюрьму, а ее на галеры! Драматургу приходится прибегать к чудесному появлению Ангела, приносящего с небес деньги для очередных добрых поступков героя, чтобы притягательность его благодеяний перевесила неприглядное впечатление от его фанатизма.

Получается, что Тирсо не только сознательно выворачивает наизнанку амплуа галантного и неотразимого кавалера-любовника, но и вольно-невольно ставит под сомнение эталон изображения святого.

Драма о праведности и человечности: «Осужденный за недостаток веры»

Еще сильнее трещит по швам традиционный образ христианского праведника в драме «Осужденный за недостаток веры» (El condenado por desconfiado, 1635).

На первый взгляд может показаться, что, создавая драму «Осужденный за недостаток веры», писатель, добиваясь успеха у массового зрителя, избрал совсем не подходящую тему. Речь в этом произведении идет о соотношении свободной воли и божественного предопределения — о вроде бы чисто умозрительной богословской проблеме, способной заинтересовать разве только немногих ученых. Но оказывается, что споры о свободной воле имели в Испании невероятно широкий резонанс.

Разные ветви протестантизма умаляли или вовсе отрицали свободу воли человека: обремененный первородным грехом человек не способен де спастись без божьей благодати, которая еще до рождения каждого грешника определяет, кому из — немногих! — уготован рай, а кому ад. Собиравшиеся на Тридентском соборе (1545–1563) католические богословы восстали против этого: всемогущий и всеведущий Бог, утверждали они, являясь всеблагим, не предопределяет ко злу. Католики оставляли простор для нравственной свободы, от которой зависит, будет ли человек упорствовать во зле или обратится к добру. Сохранялся, однако, тезис, гласящий, что Господь является действующей причиной всего совершаемого в сотворенном и существующем благодаря Ему мире.

Иезуиты, по сути, отважились оспорить этот догмат, и доминиканцы стали писать на них доносы в некогда созданную ими Инквизицию. В книгах Франциско Суареса (мемориал, 1592) и в особенности Луиса де Молины (De liberi arbitrii com gratiae donis, divina praesceientia et reprobatione Concordia, 1588) негодование доминиканцев вызвало утверждение иезуитов, что Бог руководит человеком лишь до определенного момента — момента выбора. Если человек склоняется к добру,

то Господь остается с ним заодно, если же человек предпочитает зло, то Вседержитель от него отстывает и человек действует самостоятельно. Доминиканцы во главе с известным богословом Доминго Баньесом приводили изощренные контраргументы, уверяя, что Божье предопределение не считается с человеческими заслугами.

В Ватикане не спешили занять определенную позицию, опасаясь, что воззрения иезуитов и впрямь ограничивают воздействие Бога определенным пределом, но, с другой стороны, прекрасно понимали, что философия доминиканцев грозит превратить человека в полностью послушную Господу марионетку, не способную, следовательно, нести ответственность за свои поступки.

Пропаганда иезуитов оказалась куда успешней, чем попытки доминиканцев противостоять им всеми способами, включая жалобы в Инквизицию. Иезуиты становились все популярнее. Доминиканцы во многом были реликтом средневекового прошлого, иезуиты же, появившиеся на пике Возрождения, учли открытия гуманистов и стали в ряде отношений передовым религиозным братством. Они стремительно завоевывали не только признательность учеников своих замечательных школ, среди которых были и Лопе де Вега, и Тирсо де Молина, и Кальдерон, и Б. Грасиан, и многие другие творцы Золотого века, но и симпатии масс. Когда папа Климент VIII в 1594 году назначил иезуита Суареса одним из экспертов в споре монашеских орденов, а следующий наместник Святого Престола Павел V в 1607 году запретил дальнейшие дискуссии о соотношении свободной воли и божественного предопределения, в Испании восприняли это как запрет доминиканцам нападать на иезуитов и обвинять их в ереси. В стране начали отмечать победу иезуитов — устраивались фейерверки, процессии, факельные шествия, бои быков и прочие празднества, и раздавались возгласы «Vitor, Molina!».

Конечно же, подавляющее большинство из тех, кто собирался на корридах и на улицах, не вникали в тонкости богословских каверз. Воззрения иезуитов воспринимали как утверждение того, что человек в первую очередь не раб Божий, а самостоятельная личность — он выбирает свой жизненный путь, и его судьба зависит от силы его воли.

Свободная воля, *libre albedrío*, ключевой для философии и католической теологии Нового времени термин, бесконечное число раз встретится в речах героев драм и комедий Золотого века. Отголоски

дебатов о свободе выбора и предопределенности судеб отчетливо слышны и в «Осужденном за недостаток веры». В этой драме Пауло, став отшельником в пустыне, ведет праведный образ жизни: соблюдает строжайшие посты, питается одними травами и кузнечиками, молится от рассвета до заката. Все же его терзают сомнения, заслужил ли он вечное блаженство; он бьется над тем, как узнать у неба о своей участи после смерти, и радуется, когда является ангел и рассеивает его тревоги, объявив, что ему уготована на том свете та же доля, что и у находящегося в Неаполе некоего Энрико. Пауло уверен, что это, должно быть, какой-то образцовый праведник, и спешит в Неаполь, чтобы его проведать. Но, не подозревая еще, что под видом ангела его задумал погубить дьявол, он узнает, что Энрико — чудовище, грабитель, развратник, убийца и кровосмеситель. Пауло думает, что Господь обрек его на вечные муки; и значит, все его молитвы и посты были напрасны, и что лучше ему и на самом деле уподобиться Энрико и стать жестоким, кровожадным и порочным. Праведный схимник превращается в отъявленного головореза, для которого больше нет ничего святого.

В этом, как выясняется, он отличается от Энрико, у которого все же есть незыблемая святость. Энрико чтит тяжело больного отца — он преисполнен жалости и нежности к парализованному родителю, не подозревавшему, что его любимый сын давно сбился с пути истинного. Сострадание поможет Энрико вернуться на истинный путь; он покается в своих грехах и заслужит прощение Господа. Пауло ни в чем не покается, и душа его отправится в преисподнюю.

Тирсо создал драму с незамысловатым сюжетом и сложной богословской подоплекой. Но это и не теологический опус, а выдающееся художественное произведение. Перед нами предстают не рупоры идей, а впечатляюще очерченные герои. Сперва появляется Пауло, изможденный, одетый в рубище суровый пустынный, затем предстает хвляющийся своими страшными деяниями Энрико.

Драматург убедительно оправдывает финальное возвышение того, кто гордился бесчинствами, и низвергнет в огненную бездну того, кто так усердствовал, чтобы стать святым. Тирсо знал, что народ традиционно склонен предпочитать грешника фальшивому праведнику. Выдающийся испанский историк и филолог Рамон Менендес Пидаль обнаружил целый ряд фольклорных произведений,

предшествовавших «Осужденному за недостаток веры» [Menéndez Pidal, 1944, p. 30–44]. К примеру, в существующем среди испанских маранов (крещенных евреев) предании рассказывалось о том, как библейский Моисей, заночевавший в доме мясника, которого в городе все считали самым дурным человеком, увидел, как тот ухаживал за своим увечным отцом, и понял, что хозяин дома пойдет в чертоги рая. Такой же счастливый исход в некоторых испанских преданиях ждет и прочих злостных нарушителей закона Божьего, крепче многих монахов, однако, полагавшихся на милосердие Господне. Тирсо мог опереться и на высоко чтимого церковью итальянского кардинала Р. Белармино (1542–1621), чьи душеспасительные трактаты имели широкое хождение в Испании. В драме «Осужденный за недостаток веры» видно, что учение Белармино известно даже слуге Педриско, который, обращаясь к публике, настаивает на том, что разыгранная на подмостках история правдива, ибо «о подобном говорится у Белармино» (v.v. 2955–2963) [Molina, 01.04.2014]. Тирсо, в частности, могло показаться важным утверждение Белармино о том, что вера должна быть «не показной и притворной, а идущей от всего сердца [курсив наш. — В.С.]» [Belarmino, 1881, p. 18]. В «Осужденном за недостаток веры» у зрителей растет подозрение, что поведение исправно бьющего поклоны Пауло — лишь «маска добродетели» [Vivaldo, 2014, p. 7]. Легко предположить, что Пауло из кожи вон лезет, выпячивая свою святость, чтобы после нескольких лет поста небо даровало неисчислимое количество лет блаженства; и, как только подумал, что его расчет не оправдался, объявляет, что возвращается в горы, «но не для того чтобы, как прежде, каяться, / потому что в этом нет *больше пользы* [курсив наш. — В.С.]» (“Pero no hacer penitencia, / pues ya no es de provecho”, v.v. 959–960) [Molina, 01.04.2014].

Обращаясь к небесам, он подводил баланс, как предприниматель, надеющийся получить выгоду от инвестиций:

Мне тридцать лет, Господи,

И десять лет я потратил в пустыне [Condor, 2021, p. 68].

Пауло торгуется с Господом, жаждет заключить сделку с Ним. Вера Пауло — расчетливая вера, она держится на выкладках и, как выясняется, не укоренена в душе. На аргументах строится и аргументами же легко подрывается. Стоит только дьяволу предложить

ему простейшее уравнение: де его судьба будет ровно такой же, как у Энрико, и Пауло, как зубрила-ученик, привыкший покорно следовать логике, принимает лживую подсказку за математическую незыблемую истину. В этом он предвосхищает дону Хуана Тенорио в «Севильском озорнике, или Каменном госте» — прообраза мольеровского дона Жуана, который верит лишь в то, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь; религия Пауло, как мог бы сказать мольеровский Сганарель, — это арифметика. Но драма «Осужденный за недостаток веры» демонстрирует, что нет ничего более обманчивого, чем жить, руководствуясь одной «арифметикой» или логикой. Логика не способна доказать, что выгодно быть человеческим! И Господь спасет не того, кто умнее, а того, кто человечнее.

Осталось сказать несколько слов о нем — о Боге, еще одном действующем лице в «Осужденном за недостаток веры». Хотя Бога вряд ли можно назвать действующим лицом в полном смысле слова. В отличие от дьявола, Он на сцену не выходит, не действует, а лишь оценивает действия людей. Именно от их действий — ожесточенности, озлобленности одного и милосердия другого — и зависит их удел. Бог же со-действует — незримо и молчаливо. В особенности это ощутимо в том, что, избавляя от кары Энрико, который тысячу раз заслужил самое суровое наказание, и принимая убийцу в свои чертоги, Господь показывает, что и поддавшись злу, со всех сторон подстерегающему, можно отречься от него.

Любовь и сострадание у Энрико окажутся сильнее, чем ярость по отношению к окружающему миру, и чувственно-конкретное изображение этой любви так же впечатляет, как изображение борьбы неба и ада.

Трагизм и гротеск «Севильского озорника»

Чувственная конкретика сочетается со сложной и глубокой проблематикой и в драме «Севильский озорник, или Каменный гость» (El burlador de Sevilla y el Convidado de piedra, 1630). Ее герой, дон Хуан Тенорио — первый Дон Жуан, неотразимый соблазнитель, вызовет множество подражаний; его двойники — доны Хуаны, доны Джиованни, доны Жуаны, доны Гуаны — появятся в сотнях художественных произведений: в драмах, стихотворениях, рассказах, кинофильмах, в операх и в балетах — и вызовут многочисленные отклики, споры,

кривотолки. Спорят до сих пор, принадлежит ли «Севильский озорник» перу Тирсо де Молины; стоит согласиться, однако, с немецким испанистом Карло Фосслером, пришедшим к выводу, что «Севильский озорник» — законный сын Испании и Тирсо [Vossler, 1965, p. 105].

Мы еще вернемся к вопросу об источниках «Севильского озорника», пока же укажем, что, как отметил Фосслер, в созданном Тирсо в 1639 году агиографическом сочинении «Жизнь доньи Марии де Сербельон» о монахине, принадлежавшей, как и наш драматург, к ордену мерседариев, приводится история, схожая с драмой. Речь идет о приглашении на ужин обитателя потустороннего мира. Мальчик, которого растил дядя, аббат монастыря, простодушно спрашивал изваяние Младенца Христа, когда же он ест, коли все время держится за шею матери. Аббат решил позвать Иисуса разделить с ним и племянником трапезу, и Господь спустился с пьедестала, поел с ними и, обняв мальчика, молвил: «Дружочек, в награду за любовь, с которой ты мне служишь, Я зову к себе тебя <...> и, аббат, твой дядя, тоже будет одним из моих гостей. И души ваши окажутся на вечном пиру» (“*banquete eterno*”) [Vossler, 1965, p. 106]! Говоря о своих гостях, Спаситель у Тирсо употребляет слово *convidados* — «званные», что прямо отсылает к названию драмы *El Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra*. Кажется убедительным утверждение Фосслера о том, что происходит типичный для Тирсо де Молины перевертыш каменных гостей, *convidados*: один утащит паскудника в ад, в то время как другой вознесет душу в рай. Что же касается национальной принадлежности донна Хуана Тенорио, то Фосслер замечает в нем характерные для испанской знати легкомыслие, безответственность (ссылаясь на популярную поговорку: «*Mañana vuelva usted, mañana*» — «Завтра приходите, завтра», прибавляя, что «завтра» практически значит «никогда») и «барское высокомерие как по отношению к деньгам, так и по отношению к смерти» [Vossler, 1965, p. 106]: Тенорио, заключает испанист, это «животное в облике дворянина, обладающее аристократическими манерами» [Vossler, 1965, p. 100].

Многое подтверждает правоту Фосслера.

Начинается «Севильский озорник» с места в карьер — с суматохи в королевском дворце в Неаполе. Герцогиня Изабелла провожает на заре любовника, с которым решила провести ночь, но как только зажгла фонарь, видит, что оказалась в объятиях не желанного герцога

Октавио, а назвавшегося под покровом ночной тьмы его именем донна Хуана Тенорио. Поспешившая на ее крики стража хватает его, и король Неаполя велит отправить за решетку осквернившего его покои преступника. Но испанский посол, который должен сопровождать донна Хуана в тюрьму, узнав в нем своего племянника, помогает ему бежать и не опровергает ложь Изабеллы, которая, чтобы спасти свою репутацию, уверяет, что отдалась давшему клятву жениться на ней герцогу Октавио.

Действие тут же переносится на побережье Испании, где рыбацкая Тисбея приводит в себя спасшегося после кораблекрушения донна Хуана и становится очередной его добычей. Следует эпизод во дворце короля Кастилии донна Альфонсо в Севилье — монарх обещает Командору ордена Калатравы Гонсало де Ульоа выдать его дочь, донью Анну, за сына своего временщика — это знакомый зрителям молодчик дон Хуан Тенорио. Сынок могущественнейшего министра тоже появляется в Севилье, где, наткнувшись на закадычного друга маркиза де ла Моту, обсуждает с ним местных проституток, со множеством из которых приятели коротко знакомы. Когда Мота на минутку отлучается, служанка просит донна Хуана передать маркизу письмо от донны Анны де Ульоа, и наш «озорник» узнает, что дочь гордого гранда, услышав, что отец собирается выдать ее замуж, зовет маркиза провести с ней ночь, чтобы ее невинность не досталась другому. Дон Хуан отправляется к ней, назвавшись маркизом де ла Мотой, но донья Анна, в отличие от герцогини Изабеллы, вовремя распознает обман. На ее крики отзывается отец, и дон Хуан убивает Командора.

Герою драмы опять приходится бежать, и за трагической сценой в доме Командора следует картина радостной жизни в деревне, где справляют свадьбу Батрисо и Аминты. Дон Хуан намерен еще больше повышать ставки в глумливых играх и увести невесту прямо из-под венца. Он убеждает Аминту, что женится на ней, проводит с ней ночь и вновь бросается наутек. Он ищет убежища в севильском храме, где, наткнувшись на гробницу донна Гонсало де Ульоа, изгиляется над Командором и зовет его к себе на ужин. Место действия мигмом меняется, слуги в доме донна Хуана накрывают стол для ужина, на который, ужасая Каталинона, слугу донна Хуана, приходит статуя Командора и требует, чтобы ему нанесли ответный визит.

К королю Альфонсо обращаются, требуя возмездия, герцогиня Изабелла, Тисбея, Октавио, маркиз де ла Мота и Аминта, и правитель Кастилии наконец-то решает наказать паскудника. Но выясняется, что он запоздал со своим решением. В храме, куда приходит дон Хуан, из-под земли поднимается стол, и облачившиеся в траурные одежды слуги угощают «озорника» скорпионами и змеями, наливая ему вместо вина в бокал желчь и уксус; дон Хуан, которого трясет от могильного холода, хватается за протянутую руку статуи и, чувствуя, как его пожирает огонь, падает замертво и вместе с Командором проваливается сквозь землю. Каталинон рассказывает обо всем произошедшем королю, и Альфонсо Кастильский пытается навести порядок: выдает донью Анну за маркиза де ла Мота, Изабеллу за герцога Октавио, Аминту за Батрисио. Трудно при этом отделаться от чувства, что подобное торжество справедливости окрашено в иронические тона: мужьям достаются в жены поруганные женщины.

Трагическое в «Севильском озорнике» постоянно сплетается с гротескным. Гротескной, в частности, оказывается проходящая красной нитью сквозь драму тема обманутого обманщика. Герцогиня Изабелла думала обмануть стражу, тайно проведя кавалера к себе в спальню в королевском дворце, — и сама выдает себя страже, подняв шум, когда узнает, что стала потехой для другого; Тисбея кичится тем, что обманывала ожидания влюбленных, и становится жертвой обмана того, у кого ни на грош нет любви к ней — рыбацка сама попадает на крючок; донья Анна думала обмануть отца и грядущего мужа — и пустила к себе обманщика, убивающего ее отца; Аминта полагала, что обманет судьбу, став женой вельможи, и оказалась у разбитого корыта, как в сказке о рыбаке и рыбке, в которой старуха загадала непомерное желание.

И конечно же, обманутым обманщиком оказывается дон Хуан Тенорио. Обманывая всех, он устроил себе смертельную западню. Об этом свидетельствует эпизод, когда он, чтобы преодолеть сомнения колебавшейся дольше других Аминты, зовет в свидетели клятвы жениться на ней Бога и прибавляет, что если обманет Его, то пусть Бог его накажет... рукою мертвеца! Все именно так и случится: гибель окажется неминуемым последствием его кощунственных слов. Слова были издевкой над небом, и небо в ответ «пошутило» над ним, устроило

burla, жестокий розыгрыш: на пиру потчевало дона Хуана отравой, в священном храме разверзло под ним адскую бездну.

Бог справедлив, но этого нельзя сказать об обществе. Дон Хуан объясняет слуге, что ему не страшен суд за его безобразия:

Если мой отец
Заправляет судами
И является правителем страны,
Чего мне бояться? (v.v. 2083–2086) [Molina],

— употребляя слово *privanza* — «временщик», «фактический руководитель». Но критические стрелы язвят не только попирающих справедливость временщиков, но и прочую знать; и Тирсо мог рассчитывать на одобрение публикой слов Аминты, смело восклицавшей:

Бесстыдство Испании — Это рыцарство.
(La desvergüenza en España
Se ha hecho caballería, v.v. 2051–2052) [Molina].

Ее слова подтверждает и распутство маркиза де ла Моты, и гнусные дела знатного дона Хуана, и поступок его дяди дона Педро де Тенорио, без зазрения совести лгущего неаполитанскому королю и способствующего побегу родича-преступника, и поведение Тенорио-старшего, пытающегося благодаря своему высокому положению во что бы то ни стало выгородить мерзкого сынка (v.v. 2703–2704) [Molina].

Но критика конкретных нравов тесно сплетена с мифопоэтической образностью в драме, знаменующей собой трагикомический закат Возрождения и прощание с маньеризмом — тектонический сдвиг в культуре. Молниеносная стремительность дона Хуана, за которым не угнаться ни мужчинам, ни женщинам (парадоксальным образом его карает, казалось бы, совершенно неподвижный памятник), сродни неиссякающей энергии героев ренессансных комедий. Но то была созидательная энергия, проявление жизненной полноты; энергия Тенорио — неудержимо разрушительная. Это активнейший нигилизм, бравурный напор отрицания: чрезвычайно значимо признание дона Хуана в том, что он полагает за честь обесчестить других! Так сам себя он сведет к полному упразднению. Проводит, как мы помним, ночь с Изабеллой, выдав себя за Октавио; в дом доньи Анны проникает под видом де ла Моты; Тисбею покоряет, прикинувшись влюбленным,

Аминту — претендентом на ее руку. Но все это лишь маски. А что же за ними? Пустота!.. Производящий дикое опустошение дон Хуан сам сливается с пустотой. От него не остается ничего — даже трупа, он исчезает, аннигилируется, как сказал бы Макбет: «Сыграл свой час, побегал, пошумел — / И был таков». Подводя же итог оказавшейся пустопорожней жизни, шекспировский герой прибавлял «Signifying nothing». Nothing, nada, ничто — существо дон Хуана, особи, лишенной сущности. Если в ряде комедий Тирсо великолепная игра была радостной и созидательной, то в драме о наглom «озорнике» в игре не больше радости, чем в танце смерти. Ее позднеманьеристский или раннебарочный герой похож на бойкого гальванизированного трупа. Не мертвее ли он каменного истукана, с которым садится ужинать в конце драмы?

Легенды о доне Хуане, предшествующие «Севильскому озорнику», также говорят о его нерасторжимости со смертью: нечестивец ведет себя нагло с покойником, с Вечным Покоем, с Вечностью. Исследователи обнаружили такую трактовку истории нечестивца [Rodríguez Almodóvar, 2009, p. 3], распространенную в разных странах и континентах. Смысловым центром сюжета всегда оказывается встреча наглеца с черепом. Владимир Пропп находит этот мотив в русских сказках и осмысливает его в широком контексте соотношения времени и вечности. Важно замечание Проппа о том, что племя маори считало, что существует возможность вернуться обратно после пересечения реки, отделяющей живых от мертвых, но только если прибывший в загробное царство не стал вкушать там никаких яств; то же самое говорится в сказаниях американских индейцев и древних египтян [Пропп]. Пиршество, устраиваемое в «Севильском озорнике» с мертвецом, таким образом, является вопиющим нарушением фундаментальных законов бытия. В этих и в более поздних легендах и версиях нет ничего подлинно христианского — они не касаются участи души святотатца, ее осуждения на адские муки и т.п. — речь идет не только о физической смерти [Rodríguez Almodóvar, 2009, p. 4]. В остальном же они предсказывают многое из того, что будет в «Севильском озорнике». Так, в андалузских средневековых легендах и сказках некий гуляка ударяет на кладбище ногой или палкой череп, и покойник, явившийся в виде призрака, скелета или статуи, зовет его отужинать и забирает с собой в мир мертвых.

Обратим внимание, что в драме сохраняются и другие архаические черты. Командор, расправляющийся с доном Хуаном, называет себя посланцем Бога, но проваливается вместе с «озорником» в огнедышащие недра. Нет даже намек на непремennую для христиан оппозицию ада ирая, куда должен был бы направиться убиенный, отстаивая праведность — есть, опять-таки, только наказание того, кто посягнул на сакральный статус смерти.

Эпилог

«Севильский озорник, или Каменный гость» имеет прямое отношение к достигшим крайнего напряжения в XVII веке спорам о свободе воли и ответственности за свою судьбу и свои деяния. Дон Хуан Тенорио уверен, что останется безнаказанным, какие бы поступки ни совершил, и отмахивается от предупреждений о грядущей расплате небрежной фразой: «Долгий срок вы мне даете», — то есть «Когда еще это будет». Но срок окончательного подведения итогов неминуемо настанет. Каменное изваяние Командора объявляет негодяю, что все скверное, что он совершал, не прошло без следа: «Quien tal hace, que tal pague» — «Каждый расплачивается за то, что он творит». Любой ваш поступок влияет на вашу участь, вся жизнь берется в расчет. Ренессансный тезис «человек — кузнец собственной судьбы» из оптимистического и ободряющего превращается в трагический.

Так Тирсо де Молина оказывается воистину центральной фигурой в испанском театре Золотого века. Занимая хронологически место между двумя другими гениями — Лопе де Вега и Кальдероном, он преобразует те открытия, которые совершил первый из них, и предвзряет то, что предстояло сделать второму. Чрезвычайно важный сам по себе, он знаменует не только пик маньеризма, но и переход к барокко.

Список литературы:

- 1 Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // Booksite.ru. URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/ist/ori/che/sky/kor/ny/ska/zki/propp/19.htm> (дата обращения 20.01.2024).
- 2 Силюнас В.Ю. Тирсо де Молина: театральность жизни и волшебная сила театра // Художественная культура. 2024. № 2. С. 78–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-78-123>.
- 3 Belarmino R.F.R. *Arte de bien morir*. Madrid: Impr. de la viuda é hijo de Aguado, 1881. 418 p.
- 4 Condor M. *La grandeza. Teatro, poesía y política en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Centro Nacional de Teatro Clásico, 2021. 193 p.
- 5 Menéndez Pidal R. "El condenado por desconfiado" de Tirso // Menéndez Pidal R. *Estudios literarios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944. P. 30–44.
- 6 Molina T., de. El burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra // Esp-centr.sfedu.ru. URL: https://esp-centr.sfedu.ru/documents_centralibrary/Tirso_de_Molina-El_burlador_de_Sevilla.pdf (дата обращения 20.01.2024).
- 7 Molina T., de. El colmenero divino // Freeditorial.com. 31.03.2014. URL: <https://www.freeditorial.com/en/books/el-colmenero-divino> (дата обращения 20.01.2024).
- 8 Molina T., de. El condenado por desconfiado // Freeditorial.com. 01.04.2014. URL: <https://www.freeditorial.com/en/books/el-condenado-por-desconfiado> (дата обращения 20.01.2024).
- 9 Molina T., de. *La Santa Juana. Segunda parte* / Ed. Isabel Ibánes, Blanca Oteiza, Cristina Tabernez y Lara Escudero. Madrid; New-York: Instituto de Estudios Aurisculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2018. 257 p.
- 10 Paterson A.K.G. "La Santa Juana" de Tirso de Molina: espectáculo de la condición humana // *La Santa Juana y el mundo de lo sagrado* / Ed. Blanca Oteiza. New York; Madrid; Pamplona: Instituto de Estudios Aurisculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2016. P. 83–97.
- 11 Rodríguez Almodóvar A. Don Juan a la luz del folklore (Aproximación a las fuentes orales del mito) // *Revista Demófilo*. 2009. URL: https://www.academia.edu/37712673/DON_JUAN_A_LA_LUZ_DEL_FOLCLORE_Aproximación_a_las_fuentes_orales_del_mito (дата обращения 20.01.2024).
- 12 Sanmartín Bastida R. Un episodio en la vida de Juana de la Cruz: Sobre la autoridad espiritual femenina a comienzos del siglo XVI // *Edad de Oro*. 2019. Vol. 38. URL: https://www.academia.edu/41020904/Un_episodio_en_la_vida_de_Juana_de_la_Cruz_Sobre_la_autoridad_espiritual_femenina_a_comienzos_del_siglo_XVI (дата обращения 20.01.2024).
- 13 Vivaldo N. Los pequeños cuidados de la empatía filial: Enrico o de como salvar el alma de un bandolero en "El condenado por desconfiado" // *L'Fradit Franco-Español*. 2014. № 5. P. 2–19.
- 14 Vossler K. *Lecciones sobre Tirso de Molina*. Madrid: Taurus, 1965. 147 p.

References:

- 1 Propp V. Ya. Istoricheskie korni volshebnoi skazki [The Historical Roots of the Fairy Tale]. *Booksite.ru*. Available at: <https://www.booksite.ru/localtxt/ist/ori/che/sky/kor/ny/ska/zki/propp/19.htm> (accessed 20.01.2024). (In Russian)
- 2 Silyunas V. Yu. Tirso de Molina: teatral'nost' zhizni i volshebnyaya sila teatra [Tirso de Molina: Theatricalism of Life and the Magic Power of Theater]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 78–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-78-123>. (In Russian)
- 3 Belarmino R.F.R. *Arte de bien morir*. Madrid, Impr. de la viuda é hijo de Aguado, 1881. 418 p.
- 4 Condor M. *La grandeza. Teatro, poesía y política en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Centro Nacional de Teatro Clásico, 2021. 193 p.
- 5 Menéndez Pidal R. "El condenado por desconfiado" de Tirso. Menéndez Pidal R. *Estudios literarios*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pp. 30–44.
- 6 Molina T., de. El burlador de Sevilla y el convidado de piedra. *Esp-centr.sfedu.ru*. Available at: https://esp-centr.sfedu.ru/documents_centralibrary/Tirso_de_Molina-El_burlador_de_Sevilla.pdf (accessed 20.01.2024).
- 7 Molina T., de. El colmenero divino. *Freeditorial.com*, 31.03.2014. Available at: <https://www.freeditorial.com/en/books/el-colmenero-divino> (accessed 20.01.2024).
- 8 Molina T., de. El condenado por desconfiado. *Freeditorial.com*, 01.04.2014. Available at: <https://www.freeditorial.com/en/books/el-condenado-por-desconfiado> (accessed 20.01.2024).
- 9 Molina T., de. *La Santa Juana. Segunda parte*, eds. Isabel Ibánes, Blanca Oteiza, Cristina Tabernez y Lara Escudero. Madrid, New-York, Instituto de Estudios Aurisculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2018. 257 p.
- 10 Paterson A.K.G. "La Santa Juana" de Tirso de Molina: espectáculo de la condición humana. *La Santa Juana y el mundo de lo sagrado*, ed. Blanca Oteiza. New York, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Aurisculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2016, pp. 83–97.
- 11 Rodríguez Almodóvar A. Don Juan a la luz del folklore (Aproximación a las fuentes orales del mito). *Revista Demófilo*, 2009. Available at: https://www.academia.edu/37712673/DON_JUAN_A_LA_LUZ_DEL_FOLCLORE_Aproximación_a_las_fuentes_orales_del_mito (accessed 20.01.2024).
- 12 Sanmartín Bastida R. Un episodio en la vida de Juana de la Cruz: Sobre la autoridad espiritual femenina a comienzos del siglo XVI. *Edad de Oro*, 2019, vol. 38. Available at: https://www.academia.edu/41020904/Un_episodio_en_la_vida_de_Juana_de_la_Cruz_Sobre_la_autoridad_espiritual_femenina_a_comienzos_del_siglo_XVI (accessed 20.01.2024).
- 13 Vivaldo N. Los pequeños cuidados de la empatía filial: Enrico o de como salvar el alma de un bandolero en "El condenado por desconfiado". *L'Fradit Franco-Español*, 2014, no. 5, pp. 2–19.
- 14 Vossler K. *Lecciones sobre Tirso de Molina*. Madrid, Taurus, 1965. 147 p.