



ВИДАС
СИЛЮНАС

ТЕАТР

ЗОЛОТОГО ВЕКА

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Государственный институт искусствознания



В. Силюнас

ТЕАТР ЗОЛОТОГО ВЕКА

**Москва
2012**

УДК 792.03(460)
ББК 85.33(3)
С 36

*Художник
Валерий Хотеев*

*Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 06-8400079 а)*

© Силюнас В.Ю., 2012
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2012

ISBN 978-5-7281-1307-2

Содержание

К благосклонному читателю

7

Сервантес – человек театра

9

Лопе де Вега – режиссер дорежиссерской эры

32

Тирсо де Молина и развитие сценического языка Золотого века

101

Сущность и сценическая форма комедий Кальдерона

157

«Жизнь есть сон»: драма и спектакль

210

Закат героев?

245

Именной указатель

283

К благосклонному читателю

Золотой век – удивительная эпоха, когда менялась картина мира, по мере того как время двигалось от Возрождения, сближающего реальность с идеалом, к барокко, в искусстве которого составными частями непостижимой и враждебной действительности оказываются безобразия и зло. Но это и пора, когда множество людей во всей Испании, бросив дела, спешили в полдень прийти за два часа до представления в театр, чтобы занять лучшие места, когда чары игры были столь велики, что вызвавшую восхищение актрису могли похитить сразу после того, как она покинула подмостки, когда устраивали бунт, узнав о замене любимой комедии.

Это был театр, который захватывал блеском клинков в поединках и глубиной мыслей о судьбе и свободе, сверканием драгоценностей на платьях героев и героинь и переливами чувств. Но если идеи и страсти, которыми богаты классические произведения, по-прежнему задевают нас при чтении, то можем ли мы живо соприкоснуться со старинными спектаклями? Наша книга рождена желанием помочь сделать это и понять, что великая культура говорила не только языком литературы, но и не менее богатым языком театра.

Мы хотим помочь читателю увидеть, как сквозь столетия проступают черты спектаклей: контуры предвосхищающих благородного Дон Кихота и потешного Санчо Пансы персонажей Сервантеса-драматурга или лица наделенных прельстительной непосредственностью дам и кавалеров Лопе де Веги, бросающихся в свою «битву жизни» – борьбу за счастье, любовь и гордое достоинство.

Это и призыв полюбоваться невероятными перевоплощениями, показываемыми Тирсо де Молиной, затевающим умопомрачительные и интеллектуально изощренные, чаще всего служащие благим целям, но порой жестокие игры. Хотелось бы, чтобы мы вместе услышали, о чем говорят не только слова, но и паузы, жесты и ритмы в спектаклях Кальдерона, плетущего кружева

барочных фраз и ставящего вопросы, ответы на которые мы ищем и по сей день.

Таким образом, мы хотим в этой книге как можно более наглядно представить облик давным-давно сыгранных спектаклей и рассказать о том, как эфемерное искусство сцены оказалось способным поведать о непреходящих ценностях культуры и основополагающих проблемах бытия.

Сервантес – человек театра

Драматургия Сервантеса не столь знаменита, как его «Дон Кихот», но и она – плод трудов гения. Однако перед исследователем, стремящимся понять, что она значит для театра, стоит ряд трудных задач. Обычно сочинения того или иного автора проясняют произведения предшественников и современников, иначе говоря, то, что писатель читал. С театральными же текстами давно минувших веков дело обстоит иначе, и может показаться, что от нашего внимания на чисто ускользает то, на что они опирались. Вплоть до конца XVII в. тексты для сцены создавались, как правило, не для чтения, а для того, чтобы их сыграли на подмостках; они являлись основой грядущих спектаклей, стремились их предопределить, превращаясь в своего рода «режиссерские планы» дорежиссерской эры. Драматурги классической поры, включая Сервантеса, чаще всего не могли читать произведения своих предтеч или товарищей по цеху по той простой причине, что они не были напечатаны. Главный соперник Сервантеса Лопе де Вега опубликует первый сборник своих комедий лишь в 1604 г., после того, как напишет несметное их количество; из ранних драм самого Сервантеса «Алжирские нравы» и «Нумансия», сочиненные и поставленные в 1583 или 1585 г., были опубликованы лишь в 1784 г., двести лет спустя. Но и без того понятно, что история любого вида искусства, в том числе драматического, – это выстраивание последовательного ряда произведений, принадлежащих этому виду. Следовательно, если, обращаясь к Сервантесу-прозаику, мы не можем не поинтересоваться, какая литература была ему знакома, памятуя, кстати, как подробно перечисляет он книги, прочитанные Дон Кихотом, то, говоря о Сервантесе-драматурге, мы должны задаться вопросом, что он *видел* на подмостках.

Правда, Сервантес в своем предисловии к «Восьми комедиям и восьми интермедиям», вопреки существовавшей традиции и прак-

тике, утверждает, что предназначал эти сочинения для чтения, но то же предисловие красноречиво свидетельствует, что соотносил он их с театром, со своим зрительским опытом.

Слова Дон Кихота (т. II, гл. XI) «лицедейство пленило меня, когда я был маленький, а в юности я не выходил из театра», мог произнести и сам Сервантес. Оказывается, что судьба весьма прочно связала его с театром. Лопе де Руэду, об игре которого он рассказывает в предисловии к «Восьми комедиям...», он видел в совсем юном возрасте. В конце 60 – первой половине 70-х гг. XVI в., неся солдатскую службу в Италии, Сервантес наверняка не остался равнодушным к спектаклям комедии дель арте¹. Заслуживает, в частности, внимания предположение, что он видел знаменитейшую труппу «Джелози», руководимую Андреини. Сервантес был в 1568 г. во время карнавала в Милане, в 1571 и 1574 гг. находился в Генуе, а также в Венеции и в других местах, где гастролировали комедианты. На навеянной выступлениями «Джелози» гравюре из так называемого «Сборника Фоссарда» изображен Арлекин – странствующий рыцарь, едущий на осле в латах, с мечом у пояса и пикой в руке, с железной кастрюлей вместо шлема на голове². Потомок страшного демона Эллекена (Herlequin, Helequin etc.), предводителя «дикой охоты» из средневековых и более поздних «видений», в которых речь идет о страшной своре мертвецов или дьяволов, преследующих все живое, Арлекин в народной комедии масок становится потешным персонажем – смех, как это свойственно карнавальской культуре, побеждает страх. Однако на гравюре, на которую мы ссылаемся, Арлекин, названный в подписи к изображению «странствующим рыцарем», сохраняет, хоть и пародийно сниженную, грозную воинственность. Закономерно возникает вопрос, был ли он одним из прообразов «странствующего рыцаря» Сервантеса и имел ли Дон Кихот в виду в 12 главе II тома романа именно маски комедии дель арте, называя главные амплуа в «театре мира»: «Один изображает негодяя, другой – плута, третий – купца, четвертый – солдата, пятый сметливого простака, шестой – простодушного влюбленного...»³ Хулио Велес-Саинс считает, что «негодяй» – это Бригелла; «плут» – это Арлекин; «купец» – это Панталоне; «солдат» – Капитан, «сметливый простака» – Пульчинелла, а «простодушный влюбленный» – Влюбленный из итальянской комедии⁴. Стефан Буси, Сито Альба и один из крупнейших знатоков Сервантеса Аугустин Редондо полагают, что писатель также видел спектакли выступавшей в Испании

с 1573 по 1583 г. труппы Дзана Ганассы⁵. Карнавальная антагонистическая пара в труппе Альберто Назели – Дзан Ганасса, исполняемый им самим, и его партнер Стефанелло Боттарго (Абигардо Франческо Бальди), тонкий и тощий, – оставили заметный след в испанской культуре. В карнавальной шествии в Валенсии в 1592 г., согласно свидетельству той поры, «целая толпа ганасс и ботарг пели макоронические песни»⁶. Более того, «ганасса» на североитальянском диалекте означает длинную челюсть (вспомним, что ламанчский идалго сперва хотел назвать себя Дон Челюсть – Quijada); на каталонском языке “ganassa” стало означать высокого и худого человека. Все это дает Редондо основания считать, что пара масок именно из этой труппы комедии дель арте послужила одним из прототипов бессмертной пары в «Дон Кихоте». Так или иначе, в ряде комедий и в интермедиях Сервантеса царит дух карнавальной игры, господствовавшей над итальянскими комедиантами, и это еще важнее, чем прямые совпадения в его интермедии «Ревнивый старик» – “El Viejo celoso” с “Vecchio geloso” – с одним из сценариев комедии масок из сборника Антонио Сакки.

Но этот дух проявился не сразу. С октября 1575 до конца сентября 1580 г. доблестный солдат Сервантес томился в застенке у алжирских пиратов, чудом не казненный после нескольких героических попыток бегства. Весьма возможно, что замыслы его ранних театральных сочинений стали вызревать еще в плену – тогда, когда писателю хотелось не забавлять публику, а обратить ее внимание на ужасы неволи.

Одно из ранних сочинений, написанных Сервантесом, – отправленное из плена доброму знакомому Матео Васкесу, ставшему секретарем Филиппа II, послание в стихах, в котором он решительно призывает короля вторгнуться в Алжир и освободить 2500 христианских рабов – товарищей по несчастью. Письмо было доставлено адресату братом Мигеля Родриго, вернувшимся в сентябре 1577 г. из алжирских застенков, но, похоже, так и не легло на стол всемогущего монарха. Тогда-то Сервантес мог взяться за драму, которая энергичнее, нежели любое письмо, убедила бы власть спасти узников, но если до Филиппа II не дошло стихотворное обращение, то способно ли было дойти сценическое сочинение? Сервантес мог надеяться на это. Он был в начале 70-х гг. XVI в. в близких отношениях с Анной Франка (или Вильяфранка), которая вместе со своим мужем, Алонсо Родригесом, входила в труппу, руководимую

актером и антрепренером Сальседо. Похоже, что благодаря этому Сервантес еще больше сдружился с театром, подобно тому как страстному увлечению сценой Лопе де Веги способствовала любовь к красавице Елене Осорио, выступавшей вместе с супругом в труппе своего отца Херонимо Веласкеса. Вместе с Анной Франка выступал и товарищ детских лет Сервантеса Томас Гутьеррес, который вскоре стал хозяином собственной труппы, игравшей не только в публичных театрах-корралях, но и в мадридском королевском дворце Алькасаре. Стало быть, Гутьеррес мог представить перед властями ратующую за спасение узников драму Сервантеса «Алжирские нравы» (“El trato de Argel”), которую широкая публика увидела скорее всего в 1584 г.

Отбыв после возвращения из плена в Португалию, Сервантес в 1582 г. оказывается в Мадриде и погружается в водоворот столичной театральной жизни, в частности водит дружбу с актерами и антрепренерами – с Педро Моралесом, уже упомянутыми Томасом Гутьерресом и Херонимо Веласкесом – и ставит подпись на одном из деловых документов, касающихся супруги последнего Инесы Осорио. Со знанием дела он отзовется о своих товарищах устами мудрого безумца – героя новеллы «Лицензиат Видриера»: «...Актеры в поте лица с великим трудом зарабатывают свой хлеб: они всегда должны много учить наизусть, подобно цыганам они постоянно скитаются из одного селения в другое, из гостиницы на постоялый двор, мучая себя из-за чужого удовольствия, так как благополучие их зависит от угождения вкусу публики... [...] Содержатели трупп тоже трудятся до изнеможения, ибо они обязаны всегда много зарабатывать, дабы к концу года не залезть в такие долги, из-за которых кредиторы вчиняют иски. А в заключение скажу, что актеры так же необходимы в государстве, как леса, рощи, приятные глазу виды и все вообще предметы, доставляющие нам благородное развлечение»⁷. Прибавим к этому, что друг семьи Сервантеса в родном городе Мигеля Алькала де Энарес, актер Алонсо Хетино де Гусман, игравший в труппе родоначальника профессионального испанского театра Лопе де Руэды, в 1583 г. занимался по поручению религиозных братств, содержащих театральные здания, обустройством одной из главных столичных сценических площадок – корраля де ла Крус. Он мог любой труппе, выступавшей в этом театре, получившем вместе с корралем дель Принсипе исключительные права для представления публичных спектаклей в Мадриде, рекомендо-

вать сочинения давнего знакомого. Следовательно, между 1583 г., когда Филипп II и его двор вернулись из Португалии в Мадрид и театральная жизнь здесь стала бить ключом, и 1587 г., когда Сервантес оставляет, как он скажет, «перо и комедии» и переезжает в Севилью служить королевским комиссаром по продовольствию, он и должен был написать 20 или 30 произведений для сцены, которые, как он уверяет, в былое время создал, – темп, в котором мог без затруднения творить Лопе де Вега.

Работая над пьесами, Сервантес мог отталкиваться не только от комедии дель арте, но и постановок испанских трупп в мадридских театрах середины 80-х гг. XVI в. Что же шло в столице в это время, кроме спектаклей итальянцев?

Ранние произведения Сервантеса для сцены свидетельствуют, что он был хорошо знаком с «трагедиями ужаса»⁸. Так называют опыты испанцев, следовавших как античным образцам, принадлежавшим перу Софокла, Еврипида и преимущественно Сенеки, так и итальянским ренессансным трагикам Джиральди Чинтио и Лодовико Дольче⁹. Известный гуманист, автор программного «Диалога о достоинстве человека», ректор Саламанкского университета Фернан Перес де Олива (1494–1531) создает в подражание «Электре» Софокла «Мечь Агамемнона» и навеянную «Гекубой» Еврипида «Печальную Гекубу» – испанские трагедии, написанные прозой и пронизанные нравственным пафосом в христианском духе. Трагедии на латыни или чередующие латынь и испанский ставятся в иезуитских коллегиях и в университетах, служа педагогическим целям, способствуя изучению риторики и грамматики, приобщая к навыкам декламации и к религиозным ценностям. Такова, прежде всего, «Трагедия о Святом Эрменехильдо» отца Эрнандо де Авилы, поставленная в 1591 г. в севильской коллегии, носящей имя этого святого, рассказывающая о том, как вестготский принц становится христианином, принимающим мученическую смерть за веру. Зачастую, опираясь на античные каноны, писатели стремятся обрести современное звучание: Габриэль Лобо Лассо де ла Вега обожествляет монархию, в то время как другие трагики – Бермудес, Вируэс, Артьеда – нередко демонстрируют фигуру короля, оказывающегося безумцем, несправедливым правителем или даже кровавым тираном¹⁰. Галисиец Херонимо Бермудес (1530?–1606) публикует в 1577 г. в книге под названием «Первые испанские трагедии», «Нису жалостную» (“Nise lastimosa”) и «Нису вознагражденную»

(“Nise laureada”). В этих произведениях, навеянных трагедией португальца Антонио Феррейры «Кастро», имя Нисе – это анаграмма имени Инес де Кастро, тайно обвенчанной с принцем доном Педро, убитой подлыми царедворцами при попустительстве слабовольного и ничтожного короля дона Альфонсо. Принц, объявив войну отцу и став королем после его смерти, выкапывает труп Инес, публично коронуется и устраивает кровавую расправу над убийцами.

Сервантес в раннем романе «Галатея» и в «Дон Кихоте» не жалел похвал трагедиям Луперсио Леонардо де Архенсолы (1563–1613), сочиненным между 1579 и 1585 гг., изображавшим настоящие кровавые оргии: в «Изабелле» героиня-христианка отвергает домогательства мавританского царя, обрекая себя на гибель, убиты ее мать, отец и сестра, гибнут их убийцы, королевский советник, сам король и убившая его сестра Аха, которую топят в озере; в «Александре» египетская царица Александра моет руки в крови умерщвленного советника, прежде чем принять яд, откусывает собственный язык и бросает его в царя, который, в свою очередь, убивает детей восставших против него полководцев и гибнет во время осады города... Полны сцен насилия и трагедии другого близкого раннему Сервантесу драматурга Кристобалья Вируэса (1550–1609?) – «Великая Семирамида», «Неистовый Аттила», «Жестокая Кассандра», также написанные в 80-е гг. XV в. Хуан де ла Куэва (ок. 1550–1610), обратившийся к сюжетам из испанской истории – трагедия «Семь инфантов Лары» и другие, – также был представлен в Мадриде труппами Алонсо Родригеса и Педро де Салданы в конце 1570 – начале 1580-х гг.

Сервантес мог видеть на столичных подмостках по крайней мере спектакли Луперсио Леонардо де Архенсолы, Вируэса и Куэвы. Все эти авторы «трагедий ужасов» были, как и он, в ту пору приверженцами стиля «ренессансного классицизма»¹¹, как и более поздний французский классицизм XVII в., соблюдавшего правила «трех единств» – единства места, действия, исключавшего побочные линии сюжета, и единства времени, требовавшего, чтобы сценические события происходили в пределах 24 часов. Тяготевшие к стилистической узде «ренессансные классицисты» стремились к строгому упорядочиванию слова, жеста и сценических композиций, составлявших целостную систему, стержнем которой являлась риторика с присущей ей правильностью и ясностью слога. Драматурги оттачивались не от площадных зрелищ, а от интонационного строя проповеди и ораторской речи. Слово чаще всего служило не рычагом

действия, а средством рационалистического анализа, противостоящего дурману преступных страстей. Но их суровое осуждение, нравственный ригоризм, равнение на древних, стремление к торжественности и масштабности вели к словесной и мизансценической статике, к чуждой разговорной речи декламации, лишь в самые художественно убедительные моменты вибрирующей от внутреннего напряжения¹².

Все это характерно и для ранних драм Сервантеса, который долго будет отстаивать подобную стилистику в театре. В 48-й главе вышедшего в 1605 г. I тома «Дон Кихота» священник называет комедии, явно имея в виду произведения Лопе де Веги и его сподвижников и последователей, вызывающие восторг завсегдаев корралей, «зеркалами бессмыслицы, образцами глупости и олицетворением распутства», «подчиненными не законам искусства, а капризам черни», каноник же объявляет их чушью, в которой нет ни склада ни лада, и нет сомнения, что собеседники выражают точку зрения автора, протестующего, как и они, против нарушения ренессансно-классицистских правил. «В самом деле, что в сем случае может быть несообразнее, когда в первой сцене первого акта перед нами дитя в пеленках, а во второй – уже бородатый мужчина? Я видел одну комедию, так там первое действие происходило в Европе, второе в Азии, третье – в Африке...»¹³

Было бы, однако, грубой ошибкой считать, что Сервантес отвергает сценическую поэтику Лопе де Веги во имя «реалистического» правдоподобия. Появление целого ряда аллегорических персонажей – Испании, реки Дуэро, Войны, Болезни, Голода, Славы, а также Демона и Мертвеца, восстающего из могилы, в одной из первых его трагедий – в «Нумансии» – свидетельствует о том, что раннее искусство Сервантеса было более символическим, нежели творчество Лопе. Сейчас творчество последнего может показаться чуть ли не сказочным – Лопе и впрямь был способен сделать на подмостках мечту и сказку былью, – но Сервантесу оно представлялось неправомерно обращенным к отдельным случаям, а не к грандиозным проблемам бытия.

И здесь вновь следует вернуться к опыту Сервантеса-зрителя. Он явно видел и представления религиозно-философски-аллегорических драм – ауто сакраменталь, – шедших в Испании повсеместно на площадях во время праздника Тела Господня. Представления, которые не только смотрели бесплатно, но на которых Церковь призы-

вала непременно присутствовать. Актеров в костюмах персонажей ауто Сервантес опишет в XI главе II тома «Дон Кихота»¹⁴.

Сценический язык ауто – язык предельных обобщений: всё в них осмысливалось в контексте Священной истории – от сотворения мира до Страшного Суда. «Нумансию» Сервантеса американский испанист Мэтью Страунд не без оснований назовет «драматизированной проповедью» и «светским ауто»¹⁵ – в этой трагедии и впрямь обнажен ее сакральный характер. Сервантеса-драматурга 80-х гг. XVI в. занимала не столько судьба какого-то отдельного человека, сколько судьба целой нации, не частная жизнь, а жизнь огромной страны, ее прошлое, настоящее и будущее. Сервантес, похоже, был недоволен тем, что Лопе замыкается в сфере любви; во всяком случае он решительно размыкал эту сферу. История влюбленной пары – Лиры и Марандро – в «Нумансии» – не более чем один из фрагментов панорамы истории отечества. Нумансия – иберийский город – был взят в 130 г. до н. э. римскими войсками под командованием Сципиона Африканского, после того как, согласно утверждению ряда историков, страдающие от голода во время длительной осады жители умертвили своих близких и покончили с собой, чтобы не стать добычей врага. Исповедуя нормативную эстетику «ренессансного классицизма», Сервантес изображает нумантийцев образцовыми испанцами без страха и упрека. Смерть всех нумантийцев – залог бессмертия Нумансии; они живут ради славы, слава дороже жизни и переживет жизнь: слава города приумножит славу страны. Чтобы не было никаких сомнений в этом, действие завершается явлением под трубные звуки Славы, провозглашающей, что и в «грядущие века» будет жить доблесть «сынов могущественной Испании» (v. 2434–6)¹⁶.

В «Алжирских нравах» перечисляются зверства, чинимые над одним из героев, затем прямо на подмостках показывают жестокую пытку другого пленника. Завершается драма молитвой стоящих на коленях испанцев, обращенной к Деве Марии – к горнему царству, чей свет контрастно оттеняет мрак дольного мира. Не случайно герои «Нумансии» находятся в осаде, а герои «Алжирских нравов» – невольники. И те и другие рвутся из тисков мира, чью завесу прорывают фантастические фигуры – уже упомянутые нами Испания, Слава и др. в «Нумансии»; Нужда, Случай, Демон, Лев – проводник беглеца в «Алжирских нравах».

Перед нами тоже «трагедии ужаса». Зритель «Нумансии» видит окровавленного Марандро, приносящего сухари, добытые в римском

лагере для возлюбленной, и падающего замертво у ее ног, нумантийцев, волочащих за собой трупы заколотых ими близких, духа преисподней, жреца, вызывающего мертвеца и, после его мрачных пророчеств, бросающегося вслед за ним в разверзшуюся могилу. Но Сервантес близок Сенеке не только потому, что сближает драматическое и ужасное, но и еще в большей степени по той причине, что крепко привержен стоической твердости. Как и в античных трагедиях, в «Нумансии» дает о себе знать фатум – и раскрывается сила мужественного противостояния року: пусть «небо вынесло свой приговор» (v. 897), для истинного воина «его судьба, звезда его, в его руках» (v. 921). Ужас здесь не служит преимущественно для душевраздирающих эстетических эффектов, как у Вируэса, он сгущен для того, чтобы ослепительным светом сиял ореол героики, столь ярко озаряющий Нумансию, что он не померкнет в веках. Сервантес хочет оторвать публику от сиюминутных, суетных дел, приобщить ее к чему-то значительному. Подчеркнем еще раз: смерть для него – лишь преходящее мгновение вечной жизни. Его сценические формы жаждут чуждого мимолетной текучести бессмертия, сказывающегося в скульптурной незыблемости, когда действующие лица уподобляются четко вылепленным изваяниям, созданным для того, чтобы они навсегда врезались в память. Лира кладет на свои колени мертвого Марандро, отдавшего жизнь, чтобы облегчить ей муки голода, и образует композицию, воскресающую в памяти пьету – вечный символ женского сострадания к Тому, кто принес себя в жертву из-за любви к людям. Любовь одного из людей соотносится со вселенской мистерией. «Нумансия» в целом – ритуал коллективного самопожертвования. Благодаря обрядовой отточенности, строгости и непрерываемости, Сервантесу удастся превратить сценическое действие в торжественное действо. Камертоном ему может служить эпизод древней литургии: жрец с помощниками совершает обряд возле жертвенника, кропит его вином, бросает в огонь ладан, обращается к богам с просьбой благосклонно принять дары и т. п. На подмостках господствует вертикаль иерархических ценностей: к хранящему их небу взмывает ракета, на верхней сцене, возвышаясь над римлянами, появляется нумантийский богатырь Карабино со знаменем в руках...

Возникает, однако, вопрос: покоряла ли публику, которая так охотно вовлекалась в вихревую динамику действия в постановках комедий Лопе де Веги, эта величественная неподвижность? Стоящим в партере корраля зрителям, наделенным, согласно меткому

определению Лопе “*sólera española*” – «испанским неистовством», готовым освистать, заглушить звуками трещоток мало-мальски наскучивших исполнителей, в конце I акта «Нумансии» надо было в течение едва ли не десяти минут сценического времени слушать два следующих друг за другом монолога общей протяженностью в 177 восьмисложных строк, произносимых застывшими и велеречиво декламирующими эти стихи Испанией и рекой Дуэро... И все же не следует на основании подобных длиннот делать вывод, что Сервантес был далек от истины, уверяя на старости лет, что его ранние драмы пользовались успехом. Частичным подтверждением правоты его слов служит сохранившийся договор, подписанный им в 1592 г. с севильским антрепренером Родриго Осорио, которому писатель должен был поставить шесть новых «комедий» – так в Испании стали называть любые драматические произведения и с радостной и с печальной концовкой. Правда, нет никаких сведений о том, были ли они написаны и поставлены. В любом случае не Сервантес стал кумиром испанской публики. Когда в завершеном в 1604 г. I томе «Дон Кихота» рупоры писателя станут предавать уничтожающей критике театральное направление, которое олицетворял Лопе де Вега, то это будет по-донкихотовски широкий жест. Битва уже проиграна, справляет победу Лопе, создавший то, что назовут «новой комедией», ничего общего не имеющей с ренессансным классицизмом. Вместо монументальных словесных громад Лопе предложит строчки, непринужденно слетающие с уст, вместо величественной скульптурной статики – своего рода движущуюся, нарядную и чувственно прельстительную живопись, вместо суровой эпичности – лиризм, вместо намеренной архаики обрядов – культ вечно юной любви: ее спонтанность и свежесть, ее ртутные перемены и поэтические чары.

Сервантес был уникальным творцом прозы, был он и незаурядным поэтом. Его поэтическое мировидение особенно ярко раскрылось в новеллах и романах, но он не был величайшим стихотворцем. Нередко возникает чувство, что строки его стихотворных драм написаны не пером, а шпагой, в них нет восхитительной легкости стихов Лопе де Веги. Зато они дышат неподдельным воинским пылом, как и стихотворные драмы другого отличившегося в боях писателя, Эсхила, в трагедиях которого слышатся почти буквально тяжеловесные слова: «встал бык мне на язык» – слова полные муки и стойкой веры в то, что «страданием учимся».

Нерасторжимое единство идеального и героического у Сервантеса трагично и сурово, но требует не акварельных, а звонких, подчас кричащих красок, соответствующих громогласным сценическим интонациям. Сила каждого голоса в «Нумансии» будто бы помножена на силу множества голосов, можно сказать, что каждый герой – это «человек-масса», не в предосудительном, а в похвальном смысле слова. Коллективное начало в этом произведении превалирует над индивидуальным, главное действующее лицо этой трагедии Сервантеса, как опять-таки в некоторых трагедиях Эсхила, – это хор, хотя испанский автор и не употребляет этого термина по отношению к сообществу нумантийцев.

Испанцы могли приветствовать подобные трагедии в годы патриотического подъема, связанного с подготовкой к экспедиции Непобедимой армады. Когда же армада в 1588 г. потерпела крушение, энтузиазм, похоже, пошел на убыль. Жизнь менялась, менялся и Сервантес-драматург, но его комедии, написанные в XVII в., не были востребованы. В обращении «К читателю», предворяющем издание «Восьми комедий и восьми интермедий», он признается, что не нашлось ни одного руководителя труппы, «который попросил бы их у меня, хотя все знали, что они у меня есть»¹⁷.

Почему же это произошло? Казалось бы, «Восемь комедий...» свидетельствуют о сближении Сервантеса со сценическими законами «новой драмы», и персонаж по имени Комедия в «Блаженном негоднике» заявляет:

Изменяя все на свете,
Мчится время быстрым шагом.
Значит, можем и искусство
Изменять мы с полным правом.
В прошлом я была прекрасна
И сейчас не хуже стала,
Несмотря на отречение
От рецептов школы старой, –
Хоть отбросила я смело
То, что взяли мы когда-то
Из Эллады, от Сенеки,
От Теренция и Плавта.
Много правил я изгнала
Как ненужные заставы,

Но не тронула на сцене
Утвердившиеся нравы.
Нынче действие проходит
Не как прежде, не в рассказах,
А в событиях различных,
В городах и странах разных.
И сама я в эти страны
Вслед событиям летаю,
И тогда нелепость эта
Оправданье получает.
Посмотрите, нынче сцена –
Словно мировая карта,
Где на палец друг от друга
Лондон, Кордова и Спарта.
Зрителю совсем не важно,
Что от Индии до Мальты
Прохожу я путь мгновенно,
Не меняя стен театра.
Мысли зрителя свободны,
И, не делая ни шага,
Улетает он далеко,
Не сводя с актера взгляда.

И все же Сервантес во многом верен себе и не отступает от ряда принципов, воплощенных в ранних драмах.

Так, ряд эпизодов, не только ранних, но и поздних драм – например, «Обитатели ревности», – прямой призыв к действию. И «Обитатели ревности», и комедии «Доблестный испанец» свойственен эпический размах – события стремительно расширяются, как круги по воде.

И в таких сравнительно поздних драмах, как «Алжирская каторга», индивидуальное отступает на второй план по сравнению со всеобщим. Едва ли не про каждого пленника и пленницу мавры в этой драме говорят: он не оставит попыток бежать, несмотря на угрозу казни, потому что он испанец, он не отречется от своей веры, потому что он испанец, он не сломается под пыткой, потому что он испанец и т. д. Каждый оказывается верным подобием Испанца с большой буквы, конкретным воплощением идеала. Сквозь реальное просвечивает идеальное. Можно погубить жизнь, но не идеал, час смерти – это и час победы идеала. Ритуальная торже-

ственность, проявляющаяся во многих драмах Сервантеса, говорит о его желании уподобить театр храму, в котором служат, совместно поклоняясь святыням.

Порой от действующих лиц Сервантеса веет аскезой – ярче всего это заметно во II и III актах «Блаженного негодника», в финале же тело усопшего Кристобаля буквально превращается в святыню. Святыней становятся и окровавленные кости Франсискито в «Алжирской каторге» – пожалуй, более ценные, чем был он сам во плоти... Нemoшь плоти оттеняет духовную силу, тела подчас превращаются в рупор духа. С этим связана и декламационность драматических произведений: слово выходит на первый план, как бы заслоняет собой тело. Аллегорические фигуры не только в ранних, но и в поздних драмах (Страх, Любопытство, Отчаяние, Ревность в «Обители ревности») – это свидетельство почти полного замещения людей из плоти и крови обобщающими понятиями.

Это не художественный просчет, а принцип. Сущности определяют существование – в этом убеждены и Платон, и неоплатоники, и многие средневековые, ренессансные и барочные художники, – в этом одна из причин обилия аллегорий, символов и эмблем в искусстве. Аллегорическими персонажами полнится средневековый театр и представления ауто сакраменталь. Сервантес хочет, чтобы те сущности, которые диктуют столь многое в судьбах людей, стали зримыми и обрели голос.

Но таким суровым, склонным к строгой символической он бывает не всегда. Если в ранних его трагедиях театральное едва ли не целиком поглощалось сакральным, то в «Восьми комедиях и восьми интермедиях» порой создается впечатление, что писатель прямо-таки одержим театром.

Так, например, обстоит дело в интермедии «Театр чудес». Существующие в течение веков «бродячие сюжеты» и фольклорные образы, ничего общего с театром не имеющие, Сервантес неожиданно связывает со сценическим искусством. Давно во многих странах бытовал «бродячий сюжет» о мошеннике, заставляющем тех, кого он одурачивает, поверить, что они видят то, чего не существует на самом деле, ибо иначе им пришлось бы признаться в чем-то, для них крайне нежелательном. Но было известно лишь два вида этого сюжета. В первом случае речь шла о мнимой картине. В самой древней из сохранившихся версий, относящейся к XIII в., в стихотворной повестушке, рассказываемой немецким жонглером Штрикером,

клирик Аамис отправляется в Париж и обещает королю создать за хорошую плату отменные фрески, которые смогут увидеть лишь законнорожденные дамы и кавалеры. Плут рассказывает о Давиде, Соломоне, Авессаломе и прочих фигурах будто бы изображенных им на стенах и на потолке зала, а король и придворные уверяют, что восхищаются его искусством, пока паж-простак не убеждает всех, что они напрасно притворяются... Во втором случае рассказывалось об обманщиках, выдающих себя за ткачей, ткущих чудесное полотно, которое дано увидеть лишь законным детям; история «голого короля» восходила к восточным повестям и была изложена в «Графе Луканоре» (1335) дона Хуана Мануэля (1282 – ок. 1349)¹⁸.

Сервантес не следует вековым традициям: мошенники в его «Театре чудес» – не мнимые живописцы или ткачи, а кукольники, уверяющие, что разыгрывают роскошное театральное представление. Драматург творит спектакль о спектакле – его содержанием становится сценическое действие. Он предназначает интермедию для публики, которой показывает «театр в театре», включающий и исполнителей, изображающих публику, смотрящую на балаган, который предлагают Чиринос и Чанфалья.

Мало этого, в публичном театре-коррале сами интермедии оказывались своего рода «театром в театре»: они исполнялись между актами комедии или драмы, вплетаясь в общую ткань представления. Сервантес прекрасно сознавал это и в первом издании своих драматических произведений указывал на «названия восьми комедий и их (курсив наш. – В. С.) интермедий»¹⁹. В один вымысел включается другой, в него, в свою очередь, – третий... Нечто похожее происходит и в «Дон Кихоте»: Сервантес выдумывает Сиду Хамете Бененхели, придумывающего историю Дон Кихота, в которую включаются истории Фернандо и Доротеи, алжирского пленника Соаведры и др.²⁰ Только в «Театре чудес» мы видим не просто «вымысел в вымысле», а интермедию в спектакле, которая должна разыгрываться во время представления комедии...

Но дело не только в сюжете, в высшей степени театральном, но и в том, что писатель постоянно заботился о сценичности своих творений.

Надеялся или не надеялся Сервантес, что его произведения будут сыграны, он сочинял их отнюдь не только для чтения, как сам утверждал, но и для сцены. Перед его мысленным взором возникали постановки его сочинений, и он эти постановки программировал.

Об этом, в частности, красноречиво свидетельствует большое количество ремарок в комедиях и в интермедиях – как явных ремарок, помещенных наряду с репликами, так и скрытых – содержащихся в самих репликах, указывающих на внешний вид или на поведение персонажей, на предметы, с которыми действующие лица имеют дело. Так, в «Мнимом бискайце» в речах героя содержится много указаний на цепь: цепь предлагают посмотреть, подержать в руках, взвесить, передать другому и т. п. В «Вдовом мошеннике по прозвищу Трампагос» согласно одной из скрытых ремарок – словам Эскаррамана – Сервантес отмечает, что король преступного мира, бежавший из турецкого плена, выходит на сцену в одежде невольника, но после призыва скинуть верхние платья предстает в виде лихого танцора. 22 явные ремарки в этой интермедии подсказывают, как должен быть одет Трампагос, как он должен преображаться и т. п.

Много явных ремарок и в интермедиях «Мнимый бискаец» (18), «Саламанкская пещера» (17), «Ревнивый старик» (18) и т. п. Если рассмотреть под этим углом зрения драмы и комедии, также создается впечатление, что Сервантес в той или мере выступает как режиссер дорежиссерской эры, выстраивая визуальные и звуковые партитуры. Так, в «Педро де Урдемаласе» он тщательно предусматривает, как должны быть наряжены многие действующие лица, в какой момент они, несмотря на звон бубенца, остаются неподвижными и когда пускаются в пляс, какой у цыган говор... С самого начала «Алжирской каторги» в целом ряде ремарок определяется аудиовизуальная образность спектакля: «За сценой слышатся крики мавров; в городе начинается пожар, на стену поднимается полуодетый старик»; «На стену поднимается пономарь в старой сутане и накидке»; «Звонит в колокол»; «Слышен звук сигнальной трубы; выходят, один за другим, четверо мавров, нагруженных добычей». Из реплик действующих лиц становится понятно не только то, что испанцы разбужены глубокой ночью нападшими на них маврами, но и то, что испытывают несчастные жертвы и грабители. Так возникает тревожная сценическая атмосфера и раскрываются те чувства, которые должны представить исполнители.

Сервантес не забывает о них, подсказывая, когда и в какой мере герои должны быть погружены в себя, выглядеть предельно искренними, когда же они откровенно дурачатся и забавляются, когда обосябливаются от действия и т. п. Мы встречаем целых 66 реплик в сторону и развернутый эпизод «театра в театре» в комедии «Путаница».

«Театром в театре» является и эпизод в «Великой Султанше», в котором Мадригал танцует с Каталиной, чтобы развлечь Султана... Подчеркнем еще раз: писатель порой подробно указывал, какой должна быть постановка его комедий и интермедий на подмостках, в какие моменты актеры должны обращаться к публике с заветными мыслями, когда должны потешать ее и т. п. И это не случайно – Сервантес охотно предавался театральной игре. К примеру, непоколебимая неизменность, верность себе, которая свойственна героям ранних его трагедий и драм, таких как «Нумансия» и «Алжирские нравы», в «Лабиринте любви» сменяется целым шквалом травестий. Герцог Анастасий выдает себя за простолюдина, Росмира выдает себя за Порцию, Порция за Росмиру, Порция со своей кузиной Юлией выступают то в роли пастушек, то наряжаются студентами; Порция к тому же появляется одетая как дочь землепашца, Юлия какое-то время блистает в платье знатной дамы – не счесть всевозможных внезапных метаморфоз. Все удивлены тем, до чего элегантны овчины и прочие части наряда мнимых пастушек, которые могут предстать с корзиной с цветами и фруктами в руках, как выходцы из того пасторального рая, который живописал и Лопе де Вега, да и сам Сервантес в своем первом романе «Галатея», или из царства игровой свободы...

О многочисленных игровых превращениях героев идет речь и в других комедиях.

Но какой смысл придает Сервантес театральности и теме театра? Он не ограничивается упоительной игрой, раскрываемой маньеристами, и прежде всего Тирсо де Молиной, его волнуют взаимоотношения игры и правды, кажущегося и подлинного – сложные, противоречивые, загадочные отношения, как и отношения искусства и действительности. Пусть в «Театре чудес» никакого зрелища на подмостках не существует, Чанфалья и Чиринос создают словесные образы разрушающего храм Самсона, льющейся с небес воды, проистекающей из священной реки Иордан и т. п. В ту пору, когда Сервантес писал и публиковал свою интермедию, посетителей театра еще называли не зрителями (*espectadores*), а слушателями (*oyentes*), и в «Театре чудес» искусство проникает в поселян через слух и овладевает ими. Волшебная сила искусства берет в полон не только Дон Кихота в великом романе, но и Хуана Кастрадо, и его дочку Тересу, и Бенито, и прочих в «Театре чудес». Да и сам Сервантес, напомним, явно рассчитывал на эту силу, создавая «Алжирские нравы»

и «Алжирскую каторгу», призывающие предпринять неотложные меры для освобождения испанцев из пиратских застенков... Он неоднократно задумывался о том, как и почему образы сознания влияют на жизнь. В его театре полным полно донкихотов – это не только крестьяне в «Театре чудес», но и главные герои «Педро де Урдемаласа» – Педро и Белика. И они, как Дон Кихот, не просто верят в чудеса, но и убеждены, что чудо становится былью: Педро принял за чистую монету предсказание, что ему суждено стать папой и королем, Белика же одержима верой в то, что она – королева или принцесса. Об этой мечте говорится, как о фантазии (“*fantasía*” – v. 1560, 1739), и сама Белика признается, что строит воздушные замки (v. 1677–1678). Тем не менее выясняется, что она и на самом деле особа королевской крови.

Итак, Сервантес обращается к теме театра прежде всего потому, что считает театр самым действенным из всех искусств, искусством, меняющим судьбы и ход событий. Он несколько раз демонстрирует это в «Педро де Урдемаласа» – к примеру, Клименте и Клемансия, разыгрывая пастушескую пару, не узнавшие в своих ролях алькальдом, добиваются того, чтобы он отдал ее ему в жены, чему до этого так сопротивлялся...

Зарисовки с натуры, свидетельствующие о чрезвычайно меткой наблюдательности гения, умеющего изобразить действительность во всей ее неоспоримой подлинности не только в интермедиях, но и в комедиях, соседствуют с изображением сбывшихся надежд, жизнь такая, какая она есть, – с жизнью такой, какой хочется, чтобы она была.

Иначе говоря, Сервантес увлечен театром не потому, что хочет отвлечься от жизни, а потому, что испытывает к ней жгучий интерес. Он обращается к жизни, исследует ее и открывает в ней не только данность, но и простор для созидания, не только наличное, но и возможное – целый спектр возможностей (Хулиан Мариас высказал мысль, что «Сервантес делает то, что философия, конечно, по-другому, тоже будет делать: вводит возможность как форму реальности»²¹). На подмостках эти возможности не только представлены – они буквально воплощаются, обретают плоть и кровь. Педро де Урдемалас дорог драматургу, как Протей, потому, что он многолик. Его герой не зря говорит, что «одна и та же одежда утомляет», зато разнообразие тешит душу (v. 2667–2671). Вместе с очередным нарядом он меняет обличье, становясь то солдатом, то торговцем, то цыганом, то отшельником, не приемля какой-либо одной, навсегда предуго-

тованной судьбы... То, что он в финале становится актером, – не конец его метаморфозам, а начало новых перевоплощений: на сцене он может быть кем угодно... Так что же, Педро оказался в более выгодном положении, чем Белика, которая, превратившись в принцессу, навсегда отныне прикована к четко определенному социальному амплуа? Она и впрямь словно черствеет, принимает жесткие, если не сказать механические, бездушные очертания, трансформируясь в своего рода придворную марионетку, отделяясь от бывших товарищей сухими казенными фразами. Похоже, что та колея, в которую она навсегда вступила, сдавила ее, сокрушила живые порывы. И все же вопрос, поставленный выше, остается открытым. Да, Белика стала пленницей высокого сана, Педро же волен быть кем ему вздумается; но Белика будет царить на самом деле, а свобода Педро иллюзорна; он сознает, что сценические образы призрачны, что он сам стал «химерой» (v. 3142). Но не случайно, обращаясь к Королю, он говорит, что играет в шутку, надеясь чего-то добиться от властелина всерьез, на самом деле (v. 3044–3045) – и впрямь добивается желаемого: искусство опять-таки приносит реальные плоды, хотя и не сливается с реальностью. Оно полностью сливается с ней лишь для Дон Кихота, ведь о том, что Сервантес – человек театра, в какой-то мере можно судить и по характеру его бессмертного романа, герой которого играет роль, полностью себя с ней отождествляя, не в силах от нее отстраниться.

Один из зачинателей испанского барокко, Сервантес видит притягательность и опасность иллюзии, игры, театральности, не желая целиком уноситься в сферу вымысла, отрываясь от реальной почвы. Он постоянно озабочен этико-эстетической проблемой – как, изменяясь, не изменить себе, его интересует, можно ли не предать себя, предаваясь игре изменчивой, как все естественное, жизни. Игре бесконечно разнообразной, привольно прихотливой, прежде всего игре любви и случая, непредсказуемых и неожиданных порывов.

«Педро де Урдемалас» тесно соприкасается со стихией жизни, запечатленной в интермедиях, как соприкасаются с ней и комедии «Лабиринт любви» или «Великая Султанша» с присущими им многочисленными переодеваниями, сменами имен, пола, социальных амплуа и т. п.

Венчая шквал игровых трансформаций, в финале «Великой Султанши» шут Мадригал собирается заняться на родине театром и не только сочинить, но и разыграть на сцене удивительную историю

султанши-христианки, в которой будет изображать самого себя. Занятнейший пассаж Сервантеса, любящего лукаво и изобретательно дурачить или дразнить зрителя и читателя! Не намекает ли автор, что нам показали комедию труппы Мадригала, где все увиденное – его творение, в конце которого он вспоминает как собирався показать ее?!.. И, стало быть, все было увидено глазами плута? С последним, однако, нельзя соглашаться, скорее про интермедии можно было бы подумать, что они не только обессмертили плутни, но и написаны если не гениальным плутом, то человеком, разделяющим азарт плутней.

В театре Сервантеса трактовка событий во многом зависит от жанра. Предельно обобщая, можно было бы сказать, что в драмах и комедиях в первую очередь прославляется твердость духа, а в интермедиях – радости плоти. Плоть и впрямь берет реванш в интермедиях. В них она беззастенчиво заявляет о своих правах и справляет веселое торжество. Плоть в них – щедрый, неиссякающий источник жизни, благотворного плодородия. В изображении притягательности плоти Сервантес не знает себе равных. Сочность, колоритность персонажей интермедий делают их достойными собратями Санчо Пансы; в них пульсирует неугомонная кровь, будто сама жизнь бьет в них ключом.

И все же не стоит категорически противопоставлять интермедии комедиям. Если в «Алжирской каторге» царит самый возвышенный, отвергающий все плотское и земное спиритуализм, то в «Блаженном негоднике» или в «Великой Султанше» плоть радостно заявляет о своих правах, и начинает веять карнавальная атмосферой.

Любопытно, что, делясь планами разыграть в Испании свой спектакль о Великой Султанше, Мадригал так вдохновляется, что предвидит грандиозный успех затеи: самые бесцеремонные зрители, прозванные за производимый ими шум «мушкетерами», будут смотреть постановку, раскрыв рот, не замечая, что глотают мух и даже ос... Очередная побасенка шута? Но не испытывал ли и сам Сервантес счастливой уверенности, что публика в самозабвении станет наслаждаться сценическим зрелищем, если на подмостках будут разыгрываться не только его интермедии, но и комедии? Признаться, и нам кажется, что в интермедиях гений Сервантеса проявился более полно, чем в комедиях и драмах, но эти жанры не только контрастируют друг с другом, но и дополняют друг друга, их связывают важнейшие общие темы.

В интермедиях «Театр чудес» и «Саламанкская пещера» вымысел принимают за правду, в интермедии «Ревнивый старик» Каньсарес принимает правду – рассказ юной жены о том, что она изменяет ему с кавалером, – за вымысел. Отношения мнимого и истинного, как уже отмечалось, рассматриваются и в драмах, и в комедиях Сервантеса, и его взгляды на эти отношения во многом определили спор писателя с тогдашней театральной модой, диктуемой Лопе де Вегой и его последователями.

У Тирсо де Молины есть примечательная комедия «Мнимая Аркадия» (“*La fingida Arcadia*”, 1621 г.), героиня которой, итальянская графиня Лукреция, – это женский двойник Дон Кихота. Она отождествляет себя с пастушкой Белисой и требует, чтобы все представляли перед ней в виде пастушек и пастухов. Но если Дон Кихот возомнил себя новым Амадисом, начитавшись рыцарских романов, то Лукреция преобразается, погружившись в чтение пасторальных сочинений Лопе де Веги! Искусство Лопе оказывается своего рода дурманом, под воздействием которого люди начинают жить воображаемой жизнью.

Похоже, что Сервантес двойственно относится к подобному дурману – он может быть и целительным, спасая от глухой тоски существования, и губительным, лишаящим рассудка. Следовательно, констатируя, что в поздних своих комедиях он сближается с Лопе де Вегой, мы не вправе преувеличивать степень этого сближения. Сервантес проявляет осторожность: есть основания полагать, что он счел театр Лопе родом коллективного безумия – об этом идет речь и в «Дон Кихоте».

Игра в большинстве комедий Лопе – это полная свобода: свобода распоряжаться своей судьбой и миром, свобода переиграть все по-своему. Театр Лопе преимущественно лиричен, в нем торжествует субъект, творящий жизнь по своему усмотрению. Театр Сервантеса по преимуществу эпичен, он отражает объективные законы бытия. Правда Лопе – это прежде всего правда чувств. У Сервантеса чувства, напротив, лишают или грозят лишить людей их истинного «я». Так происходит в «Доблестном испанце» и особенно наглядно в «Обитатели ревности», где герои запутываются в перипетиях любовных игр, выходящих из-под их власти, в неуправляемых фантазиях, навеянных рыцарскими поэмами, и уподобляются игрушкам, в которые играет судьба.

Пусть герои комедий Сервантеса играют в разные игры, зачастую становится ясно, что жизнь-то идет своим чередом и этим

играм неподвластна. Комедии Лопе успешно разрешали конфликт между свободой и предсказуемостью: игра в любовь пробуждала и пленяла природу и оборачивалась торжеством благодатного закона, сливалась с ренессансным миром, гарантирующим, что всем выпадет счастливая карта. Так сформировался, казалось бы, непререкаемый канон комедии, основывающийся на «предустановленной гармонии», которая приводила всех, несмотря на драматические приключения, к общему счастливому знаменателю. Сервантес же способен разрушить господствующий жанровый канон. Любую комедию Лопе де Веги венчало несколько свадеб – в «Путанице» Сервантеса, вопреки привычным ожиданиям, ни одной свадьбы так и не справят. В этом же произведении разрушаются и стереотипы трагедии: вызвавшая ужас кровавая схватка со смертельным исходом оказывается ловко разыгранной потехой.

Существенно и то, что там, где Лопе де Вега ставил восклицательный знак, Сервантес ставит многоточие. Вместо схождения всех сюжетных линий воедино, мы видим распахивающийся веер возможностей, открывающихся после завершения комедии: впереди героев «Путаницы» могут ожидать и свадьбы и расставания.

Театр Сервантеса распахнут в жизнь, которая подчас расходится с правилами игры или их меняет. Потому таким переменчивым является сценический язык в «Лабиринте любви» – в комедии, в которой веселые травестики оказываются тревожными и двусмысленными. Порция набрасывает на себя черное покрывало и отказывается снимать его, пока не прояснится участь брошенной в тюрьму Росмиры. Перед турниром, на котором должен решиться вопрос, виновата и подлежит ли казни Росмира, Тюремщик одет в черное и зеленое – цвета печали и надежды; ее поведут на суд идущий слева от нее палач с обнаженным мечом и идущий справа от нее мальчик, несущий корону, половина свиты будет одета в траурные, а половина в праздничные наряды. И вся эта мощная сценическая символика будет служить тому, чтобы нарастающее напряжение разрешилось истиной.

Сейчас могут показаться наивными приемы Сервантеса, не только отмечающего в драме «Блаженный негодник», что «все это историческая правда»²², и настаивающего: «все это так и было», что «это правда»²³, и опять-таки «все это было так»²⁴, при появлении чертей, «нимф» и демона в виде медведя... Но Сервантес упорствует не зря: для него превыше всего правда и та игра, что оборачивается правдой.

В «Блаженном негоднике» превращение плута, забулдыги и забияки Луго в святого – не игровая травестия, даже не преобразование, не смена образа – такой смены для Сервантеса мало, – это именно пресуществление, смена существа, обретение духовной сути.

Дух в комедиях Сервантеса словно бы стесняется слишком долго играть в игрушки и жаждет пресуществиться в нечто доподлинное всерьез и безусловно.

Впрочем, нам опять-таки следует остерегаться впасть в однозначность. Вспомним, что в неисчерпаемом по богатству смыслов «Дон Кихоте» герою романа мало вообразить себя рыцарем, он действует как рыцарь, и в этом-то заключается самое настоящее донкихотство – и благородство, и безумие. Сервантес становится на сторону героев «Обители ревности» или «Доблестного испанца», когда они вырываются из плена любовных перипетий на арену истории, на эпический простор битв за страну, но в той же «Обители ревности» героическая патетика может обернуться фантазмагорическим наваждением.

В комедиях и интермедиях Сервантес утверждает и мощь плоти, и силу духа и вместе с тем показывает, что жизнь объемлет и то и другое и оказывается шире всех плотских и духовных притязаний, что спор идеала и реальности – вечный спор и что в этом споре способны принять важное участие голоса, раздающиеся в театре.

¹ См.: *Busi S.* Cervantes's Use of Character Names and the commedia dell'arte // *Modern Language Review*. 1972. № 37. P. 310–700; *Rota J.B.* The Commedia dell'arte in the Theater of Cervantes. Dissertation. Suny Stony Brook, 1976; *Sito Alba M.* La commedia dell'arte: Clave esencial de la gestación del "Quijote" // *Arbor*. 1983. P. 7–30.

² См.: *Velez-Sainz J.* El "Recueil Fossard", la compañía de los Gelosi y la génesis de "Don Quijote" // *Cervantes*. 2000. Vol. XX. № 2. P. 31–51.

³ *Сервантес Сааведра М. де.* Дон Кихот / Пер. Н.М. Любимова // *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5 т. М. 1961. Т. 2. С. 97.

⁴ См.: *Velez-Sainz J.* Op. cit. P. 31.

⁵ См.: *Redondo A.* Otra manera de leer el "Quijote". Madrid, 1977. P. 209.

⁶ *Ibid.* P. 210.

⁷ *Сервантес Сааведра М. де.* Лиценциат Видриера / Пер. Б. Кржевского // *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. С. 244–245.

⁸ *Hermenegildo A.* La tragedia en el Renacimiento español. Barcelona, 1973.

⁹ См.: *Hermenegildo A.* La tragedia: de Perez Oliva a Juan de la Cueva // *Historia del teatro español*. Т. 1 / Dir. J. Huerta Calvo. Madrid, 2003. P. 475–499.

¹⁰ *Ibid.* P. 479.

¹¹ Термин, закрепленный в нашем искусствознании А. Аникстом. См.: *Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 110.

¹² См.: *Силюнас В.* Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995. С. 107–119.

¹³ *Сервантес Сааведра М. де.* Дон Кихот / Пер. Н.М. Любимова // *Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.* Т. 1. М., 1967. С. 221–222.

¹⁴ *Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.*: В 5 т. Т. 2. С. 91.

¹⁵ *Stroud M.* “La Numancia” como auto secular // *Cervantes – su obra y su mundo*. Madrid, 1981. P. 303–307.

¹⁶ Нумерация стихов (v. = verso, стих) дается по изданию: *Cervantes Saavedra M. de.* Numancia / Ed. by R. Marrast. Madrid, 1984.

¹⁷ *Сервантес Сааведра М. де.* Избранные произведения. М; Л., 1948. С. 132.

¹⁸ См.: *Molho M.* Cervantes: raíces folklóricas. Madrid, 1976. P. 49–105.

¹⁹ *Ibid.* P. 111.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Marias J.* Cervantes clave española. Madrid, 1990. P. 244.

²² *Cervantes Saavedra M. de.* El rufian dichoso. Pedro de Urdemalas / Ed. by J. Talens, N. Spadaccini. Madrid, 1986. P. 195.

²³ *Ibid.* P. 200–201.

²⁴ *Ibid.* P. 230.

Лопе де Вега – режиссер дорежиссерской эры

Каждый, кто обращается к истории театра, убеждается, что нельзя постичь искусство прошлых веков, не представив, как играли тогда актеры. Между тем сведения об их творческом почерке крайне скудны. Осталось крошечное число документов, говорящих о стиле исполнителей ролей на первых представлениях Шекспира и Лопе де Веги, Кальдерона и Мольера. И все же положение не столь безнадежно, как может показаться на первый взгляд. Многое мы в силах почерпнуть из самих драм, если прочитать их как *театральные тексты*. Выясняется, что они содержат целостную программу актерского искусства, указания на характер спектаклей, которые должны быть поставлены на их основе, и являются своего рода режиссерскими экспликациями.

Наша работа – попытка показать, что комедии и драмы Лопе де Веги предполагали особую манеру их исполнения, и соотнести это с прямыми высказываниями современников об актерской игре и со свидетельствами об актерских судьбах.

* * *

...По дороге катит запряженная мулами огромная телега, битком набитая самыми необыкновенными существами, каких только можно себе представить. Сидит за кучера некий безобразный демон, внутри повозки находится Смерть с лицом человека, рядом с ней Ангел с большими раскрашенными крыльями, с другого боку стоит Император в короне, у ног Смерти примостился Купидон без повязки на глазах, зато с луком, колчаном и стрелами, следом скачет вооруженный с головы до ног Рыцарь в шляпе с разноцветными перьями вместо шлема... «Сеньор! Мы актеры из труппы Ангуло Дурного, ныне утром, на восьмой день после праздника Тела Христа, мы играли в селе, вон там за тем холмом, “Действо о Судилище Смерти”, а вечером нам предстоит играть вот в этом селе –

его видно отсюда. Нам тут близко, и, чтобы двадцать раз не переодеваться, мы и едем прямо в тех костюмах, в которых играем», – сообщает Дьявол опешившим Дон Кихоту и Санчо Пансе...¹ Фантазия наделенного гениальным воображением писателя? Нет, скорее зарисовка с натуры. Праздник Тела Христова (Corpus Christi) – золотая для актерских трупп пора. Актер или актриса, получавшие за обыкновенный спектакль около 20 реалов, могли выручить за выступления на таком празднике пятьсот или даже тысячу с лишним монет! Города и поселки не скупилась на траты: для глубоко верующих испанцев священные действия – ауто сакраменталь – являли чудеса наяву, и каждому хотелось увидеть красочное чудо... Неудивительно, что комедианты готовы были выступать на праздничных площадях почаще и, отыграв в городе побольше, торопились в менее приметные места. Так было и во времена Сервантеса, и позже. Например, труппа Антонио де Руэды и Педро Асканио, показав ауто в Мадриде, играла в соседних поселках – Фуэнте де Сас, Карабанчеле де Абахо и Фуэнсалиде².

Но не только в дни почитания Тела Христова – в любой день приезд актеров превращался в радостное событие.

Испанский театр Золотого века (т. е. последней трети XVI – начала XVIII столетия) – быть может, самый прекрасный и самый популярный театр за всю историю искусства. Его притягательность была столь невероятной, что в городах, чье население исчислялось всего-навсего десятками тысяч жителей, в год могли давать сотню новых постановок! Проходили они в основном в битком набитых публичных театрах – корралях – под гул одобрения, крики: ¡Vitor! – «Браво!»

На подмостках шли произведения гениев – Лопе де Веги, Тирсо де Молины, Кальдерона. Известно, однако, что прекрасная драма может послужить основой скучной постановки, и если зрители Золотого века не только не скучали, но и с энтузиазмом воспринимали спектакли, значит, не стоит сомневаться, что в них были заняты хорошие актеры.

Актерское искусство – эфемерная, с огромным трудом фиксируемая материя: в Испании Золотого века говорили преимущественно не об особенностях актерской игры – методологию ее анализа начнут разрабатывать позднее, – а об эмоциях, ею вызываемых. Об огромной силе воздействия театра свидетельствуют как восторженные поклонники, так и его хулители. Скажем прямо: отзывов

последних больше; и это закономерно: жанра театральной рецензии еще не существовало в помине, зато были расхожими нравственно-обличительные, бичующие различные пороки сочинения, а некоторые моралисты считали увлечение театром греховным делом. Но и эти хулы имеют для нас ценность: они говорят о том, что актерское искусство рождало самый что ни на есть темпераментный отклик. И по возмущенным высказываниям видно, что актеры и актрисы XVI–XVII вв. потрясали толпу, более того, способны были преобразить зрителей, повлиять на их судьбы.

Роль театра в жизни отдельных людей и в жизни страны была столь исключительной, что вопросы, связанные с ним, обсуждались на самом высоком государственном уровне.

В 1598 г., незадолго до своей кончины, Филипп II обратился к ряду теологов с вопросом, не следует ли возобновить спектакли, которые повсюду были приостановлены в дни траура по его дочери инфанте Каталине, герцогине Савойской, умершей в ноябре 1597 г. Когда-то король увлекался комедиантами, но теперь, измученный жестокими приступами подагры, практически неподвижный, зная, что вскоре предстанет перед судом Всевышнего, засомневался, не было ли греховным это увлечение.

Рассмотрев обращение монарха, личный его духовник Диего де Йепес вместе с Гарсиа Лоайсой и Гаспаром де Кордобой произнесли суровый приговор театру, и королевским указом от 2 мая 1598 г. все представления были окончательно запрещены. Вердикт был отменен лишь весной 1599 г. после смерти Филиппа II.

Текст послания теологов к монарху не сохранился, но, похоже, они дружно выступили против спектаклей еще и потому, что происходило неслыханное – театр грозил затмить своей популярностью церковь. Этого некоторые священнослужители и политики будут бояться в течение всего XVII в., и Совет Кастилии в 1600 г. потребует, чтобы «двери театров не открывались раньше 12 часов утра, дабы люди не пропускали мессу»³.

Иезуит Мариана писал в 1609 г., что «театр – не что иное, как школа бесчестия и бесстыдства», где «обучаются порокам»; здесь «воспламеняют похоть, которая пробуждается прежде всего через зрение и слух», «движения и нежные звонкие голоса, которыми говорят актрисы, их манеры и повадки не могут не зажечь похоть у мужчин»⁴. Любовь к театру, однако, была всенародной, и никакие моралисты или сановники ничего не могли с этим поделать. Уже после

кончины Лопе в 40-е гг. XVII в., когда в дни длительного траура по отошедшей в лучший мир королеве Исабеле Бурбонской (умерла 6 октября 1644 г.) и наследному принцу Бальтасару-Карлосу (умер 9 октября 1646 г.) закрывались театры в Мадриде и в ряде других городов, правительство (Совет Кастилии) обратилось к королю Филиппу IV с обширным мемориалом, в котором, в частности, указывалось, что очередной запрет спектаклей «вызвал такое волнение и возмущение народа, какого не было много лет, а также ненависть к министрам, прежде чтимым, ибо считают, что это по их совету запретили единственное развлечение, которым тешились люди со дня рождения и которое было освящено столь старым обычаем.

Не менее срочных мер требует вызванное запретом движение, которое привело к немедленному его нарушению во многих городах и в самых крупных поселках Андалусии, Кастилии и в других частях страны, вплоть до районов самой столицы и Толедо, притом что не представляется целесообразным бороться с этими нарушениями или за них наказывать, чтобы не идти на большой риск, поскольку справедливо считается, что терпимость лучше для безопасности, и, если следовать другим путем, возмущение будет проявляться еще сильнее и может привести к неисправимым последствиям...»⁵

Как отметил прокомментировавший этот документ наш выдающийся пианист Николай Иванович Балашов, запрет спектаклей едва ли не грозил вызвать революцию⁶!

Было ясно, что актеры и актрисы становились властителями дум миллионов, что они повсеместно пленяли сердца, вызывали небывалое, как сейчас бы сказали, «культовое» преклонение.

Писатель Луперсио Леонардо де Архенсола, который в том печально памятном 1598 г., когда испанцы были лишены права наслаждаться любимыми зрелищами, также отправил послание королю, сокрушаясь из-за того, что многие из-за актрис теряют голову: один вельможа поселил актрису у себя дома, и ей прислуживали как госпоже, другой несколько лет провел вместе с бродячей труппой из-за любви к комедиантке, «некоторые из знатнейших кабальеро едва не убили друг друга из-за ревности, добываясь этих пропащих». Актеры же, совершившие тяжкие преступления, остались безнаказанными «ибо нашлось у них огромное число заступников...»⁷.

Можно подумать, что это выдумки злопыхателя, но полвека спустя разыгрывается удивительная история. Актрису Барбару Коронель обвиняют в том, что она вместе с молодым суфлером, своим

любовником, убила мужа, и приговаривают к смертной казни. Однако ее дядя, комик-грассосо Косме Перес, прославившийся под сценическим псевдонимом Хуан Рана, вымаливает прощение у короля, Барбару освобождают, и она становится во главе труппы... Видимо, опять-таки прав был Сервантес, когда в «Дон Кихоте» говорил устами Санчо, что комедианты «на особом положении. Знал я одного такого: его было посадили в тюрьму за то, что он двоих уколошил, но тут же выпустили безо всякого даже денежного взыскания. Было бы вам известно, ваша милость, что как они весельчаки и забавники, то все им покровительствуют, все им помогают, все за них заступаются, все их ублажают, особливо тех, которые из королевских либо из княжеских трупп, – этих всех или почти всех по одежде и по осанке можно принять за принцев»⁸.

Пройдет еще некоторое время, и доминиканский теолог Франсиско де Араухо станет утверждать, что представление комедий так сильно воспламеняет чувства, что молодые люди, «влекомые нечистой любовью к актрисам и охваченные бесстыдной ревностью, ходят вооруженные и убивают друг друга»⁹. Порой кровавые стычки происходили прямо в стенах театра: 10 ноября 1639 г. в севильском коррале Монтерия во время спектакля труппы Антонио де Руэды вспыхнула ссора двух групп зрителей, не сошедшихся во мнениях, какая из актрис лучше всего танцевала в интермедии, и один задира был смертельно ранен шпагой...

О том, какую огромную власть имели над испанцами актеры Золотого века, говорят не только враги театра, но и его апологет драматург Киньонес де Бенаvente, рассказывающий о том, что когда играет знаменитый Ариас ломают стулья, театр ходит ходуном и сборщики платы не успевают собирать деньги¹⁰. В письме Лопе де Веги от 14 августа 1604 г. упоминается о том, что нескольких кабльеро задержали в Толедо за то, что слишком разнузданно вели себя в начале представления драмы «Колесо Фортуны», сыгранной труппой Хуана де Моралеса, затем, однако, актеры и актрисы сумели так взволновать зрителей, что многие заплакали, глядя, как деспотичный король скверно обращается со своей женой¹¹.

Чувствуя себя выразителями мнения масс, комедианты порой пренебрегали тонкостями дипломатии, и в 1600 г. это привело к международному скандалу. Зная о враждебном отношении к Франции толпы, кричавшей прибывавшему из Парижа послу «Еретик!» и прочие нелестные слова, актеры одной из трупп сыграли в Мадриде

спектакль, в котором было показано, как герцог Савойский захватывает короля Франции в плен, судит его за вероотступничество, обзывает ублюдком и, к удовольствию публики, посылает на эшафот. Это вызвало бурную реакцию французского посла и папского нунция архиепископа Доменико Джиннази, резонно указавшего, что властелин Франции вовсе не еретик, а такой же католик, как и испанский помазанник, и труппу на несколько дней посадили за решетку¹², что, впрочем, только прибавило ей популярности.

Так или иначе, служители Талии и Мельпомены казались необыкновенными существами. Таковыми они выглядели и в глазах недругов: за привычными наветами, что-де «исполнитель, которому была поручена роль Святого Иосифа, сожительствовавший с женщиной, которая играла роль Богородицы»¹³, скрывалось идущее от Средних веков убеждение, что лицедейство, смена лиц – нечестивое, дьявольское дело. И впрямь лицедеи в тогдашнем обществе являлись каким-то странным, будоражающим элементом.

Биографии ряда актеров и актрис Золотого века, казалось бы, сами просятся на сцену.

В 1615 г. рождается знаменитейшая в будущем актриса Бернарда Рамирес, жена популярного актера Себастьяна де Прадо. С ее детством связаны загадочные события. Отец ее, Ласаро Рамирес, был корабельником, мать Каталина де Флорес, – нищенкой, у которой после тяжелой болезни почти совсем отнялись руки и ноги. Увечная побирушка отдала дочь Бернарду на воспитание семье комедиантов – Бартоломе де Роблесу и его жене Мариане де Варелас на улице Инфанты. Каково же было их удивление, когда Каталина де Флорес, еле передвигавшаяся на костылях, пару недель спустя явилась навестить дочку здорова-здоровешенька. Она обратилась за помощью к образу Божьей Матери на пересечении столичных улиц Леон и Санта Мария, водруженному богатым флорентийским кабальеро Карлосом Велюти. Два раза над образом надругались нечестивцы, изрезавшие его ножом, но Велюти на прежнем месте устанавливал новую копию иконы, устраивая праздники с музыкой, иллюминацией и фейерверком. Вечером 15 июня 1624 г. Каталина де Флорес усердно произносила девятину перед образом и задремала на улице, проснувшись же, убедилась, что Богородица исцелила ее. С тех пор эту Деву стали звать Девой Девятины, образ поместили в храм Святого Себастьяна, и мадридские актеры, образовавшие в 1631 г. собственное религиозное братство, избрали ее своей покровительницей¹⁴.

А вот другая история, которую мы находим в единственной книге, посвященной в Испании XVII в. актерам и их скитаниям, в «Занимательном путешествии» (опубл. в 1603 г.) артиста и драматурга Агустина де Рохаса. Рохас вспоминает о той жизни, которая привела его на сцену: «Был я четыре года студентом, затем пажем, солдатом, тянул рыбацью сеть, был гребцом, торговцем, вел жизнь кабалеро, служил писцом и, наконец, стал комедиантом»¹⁵. Молодого Рохаса признавали своим сыном совершенно разные люди: галисиец, гранадский чиновник, у которого Агустин жил припеваючи, носил прекрасные платья и золотые цепочки, мориск, от которого он еле отбил, американский купец, который хотел послать его торговать за морями. В четырнадцать лет Рохас записался в армию, еле остался в живых после того, как буря потопила корабль, перевозивший его полк в Бретань, служил в войсках Филиппа II, сражавшихся против Генриха IV Французского. Под Нантом восставшие галерники взяли его в плен, и он был невольником в Ла Рошели. Освобожденный испанцами, Агустин стал корсаром, грабившим английские суда, заболел болезнью, которая едва не свела его в могилу, поправившись, два года скитался, в основном по Италии, – в «Занимательном путешествии» он упоминает Рим, Флоренцию, Болонью, Геную и Савойю.

Столь разные судьбы Рохаса и Бернарды Рамирес объединяет одно – с именами многих актеров и актрис у публики Золотого века ассоциировались невероятные происшествия. Так, Рохас де Фигероа стал актером после того, как во время праздника в мадридском приходе Святого Себастьяна священнику стало плохо; Роке поднялся на амвон, стал читать молитвы и убедился, как глубоко может трогать сердца слушателей... Колоритные примеры легко множить, но даже тогда, когда с актерами в жизни не случилось ничего подобного, к ним относились как к особым людям. Можно не разделять пафос врагов театра, которые в XVII в. обзывали комедиантов бродягами, но артисты и впрямь вели бродячий образ жизни, они переезжали с места на место, в редких случаях задерживались на несколько месяцев в одном городе и не могли не казаться каким-то не схожим с «нормальными» гражданами кочевым племенем, наподобие цыган. Подавляющее большинство населения относилось к путешествиям с опаской и недоверием – дороги кишмя кишели разбойниками, на морях свирепствовали пираты. Передвигались так же медленно, как в Средние века. Чтобы пройти от поселка до поселка три или четыре лиги (15–22 км), надобен был целый день.

Испания – горная страна, ее территория находится в среднем на 660 метров выше уровня моря. Пусть и не в такой спешке, как в дни праздника Тела Христова, и не в костюмах Ангела, Дьявола и Купидона, но, уложив свои пожитки и декорации в одной, двух, а то и в шести-восьми повозках, актерские труппы, преодолевая бездорожье и труднодоступные перевалы, достигали любого уголка королевства...

Это были рискованные гастроли. Постоялые дворы были такого скверного свойства, что более состоятельные люди брали с собой и постельное белье и покрывала, собственную еду и вооруженную охрану. Ужасы, подстерегающие в пути, как реальные (разливы рек, бури, бродяги, грабители), так и вымышленные – чудища, невидимки, ведьмы, привидения, черти – пугали всех¹⁶. Актеров, которые из года в год без усталости колесили по всему королевству, легко было заподозрить, что они якшаются с нечистой силой.

Еще более странным казалось то, что подобный образ жизни вели актрисы. Женщин той поры готовили для двух целей: быть домохозяйками или монашками. Те, у кого не было приданого ни для свадьбы, ни для монастыря, могли выбрать долю прачки, пряжи или служанки. От девушки ждали, что она должна расти послушной, невинной, скромной и стыдливой, или, как писали в нравоучительных книгах того времени, «чтущей полный порядок и согласие, очи опущены долу, ясное лицо, шаг соразмерный, не поспешный и не широкий, ей пристало во всем являть серьезность, честность и зрелость». Жить она «должна молчаливо за наглухо закрытыми дверьми и дверцами, через которые не могла бы проникнуть никакая опасность»¹⁷. Стать же актрисой-скиталицей означало выломиться из всех общепринятых рамок, пуститься в вызывающую авантюру.

Но самое главное – авантюрный дух царил на подмостках. Каждая драма или комедия была полна самых захватывающих приключений. В «Рабе своего возлюбленного» Лопе де Веги Элена прикидывается рабыней отца своего кавалера. В ролях рабов выступают Фелисардо и Селья в «Причудах Белисы». Переодевшись в мужское платье, пускается в рискованное предприятие Эстела в комедии «Когда спящий проснется» (“El despertar a quien duerme”)¹⁸ и т. п.

Девушки на подмостках казались пьянящими воображение еще и потому, что поступали не как бессловесные твари, не как робкие овечки, они вели себя как полные огня, готовые рисковать жизнью ради своего счастья героини. В 1609 г. Хуан де Мариана, на которого

мы уже ссылались, обрушился на театр из-за того, что актрисы в спектаклях выглядят прельстительно, говорят чарующими звонкими стихами, что они движутся грациозно, голоса их звучат то нежно, то томно; от их жестов нельзя отвлечь взоры, короче говоря, они становятся необыкновенно желанными¹⁹!

На подмостках рождалась особая эротическая аура. Но это, говоря нынешним языком, была сублимированная эротика. Сценический мир Лопе – это царство любви. В философии неоплатонизма, чьим адептом был Лопе, любовь превращает хаос в космос, упорядочивает вселенную, пронизывает и гармонизирует природу и очеловечивает человека. Согласно крупнейшему ренессансному неоплатонику Марсилио Фичино, любовь управляет всем: душой, человеком и небом – оно «тоже движимо врожденной любовью [...] Эрот существует во всем и для всего»²⁰. Но это Эрот, переосмысленный веками, прошедшими после античности. В созданном Фичино фундаментальном «Комментарии на “Пир” Платона» любовь – это высшее благо, достигающее в Боге своей полноты, одухотворяющее и гармонизирующее космос²¹. Любовь – это насыщение красотой материи²². Эрос одухотворяется, ренессансный индивидуализм сочетается с христианским спиритуализмом. Благодаря любви устанавливается прочнейшая, живо ощущаемая связь между каждой отдельной душой и Богом, в ней отражающемся.

Лопе де Вега принял эти учения настолько близко к сердцу, что неоднократно излагал идеи Платона и неоплатоников в своих произведениях. Так, в «Эпистоле к Пласидо де Тосантосу» он пишет о том, что любовь способна подвинуть человека к возвышенному, что она возносит к Богу, к «наиболее прекрасным небесным благам», что она не обманывается внешним, но «постигает внутреннюю добродетель»²³. В романе «Странник в собственном отечестве» (*“El Peregrino en su patria”*, 1604) дана прямая ссылка на «Пир» Платона и говорится, что любовь дарует мир, смиряет море, унимает ветер, побеждает дикость, жестокость и ненависть, что она – «желание блага». Как и Платон, испанский художник противопоставляет пошлой Венере, вождеющей телесной красоты, небесную Венеру, любящую красу душевную²⁴. Любовь, говорится в начале V книги «Странника...», – нечто более могущественное, чем мудрость Аполлона и сила Марса; был прав Гесиод, считавший, что она явилась из хаоса вместе с миром, и Парменид справедливо утверждал, что она древнее богов.

В позднем романе «Доротей» (1632 г.) Лопе де Вега уверяет, что нельзя путать любовь с физическим обладанием (“Amor en posesión no ha de entenderse”²⁵). В «Фуэнте Овехуне» в первом же из разворачивающихся в селении эпизодов крестьяне и крестьянки ведут спор о том, что такое любовь – стремление к физическому обладанию, самолюбивая жажда «тешить самого себя» или, как говорил, ссылаясь в проповеди на Платона, деревенский священник, преклонение перед душевной красотой. Командор Фернан Гомес сводит любовь к похотливому желанию, Фрондосо же являет такую самоотверженность, спасая Лауренсию от его грубых домогательств, что сельская красавица, любившая лишь свою честь, перестает чураться любви.

Но в этой драме речь идет не только о любви молодых героев. В I действии Баррильдо, отвечая Менго, видящему в любви лишь эгоизм, говорит:

Ты это повторяешь зря:
Наш мир пропал бы в одночасье,
Не будь в нем складности, согласья,
Любви, иначе говоря²⁶.

Леон Эбрео (Иегуда Абрабанель) учил, что только на любви держатся весь космический порядок и гармония: не будь любви воды к берегам, моря и реки вышли бы из них и затопили бы сушу, не будь любви камней к земле, камни бы носились по воздуху, разбивая все вокруг. В комедии «Живые мертвецы» (“Los muertos vivos”) Лопе подчеркивает:

Такова глубинная любовь –
Она объемлет всё в мире,
И весь мир есть любовь²⁷.

Другими словами это сказано в комедии «Валенсианская вдова»:

Любовь. И вся премудрость света
У ног ее лежит в пыли²⁸.

Развивая традицию трубадуров, Данте и Петрарки, Лопе сублимирует любовное чувство, оно становится лирическим, но не отры-

вается от полнокровной натуры: вспомним комедию «Девушка с кувшином» и рассказ Мартина о туалете доньи Анны:

С ножки маленькой начну –
С колонны этой белоснежной,
Где просинь жилок сетью нежной
Едва лазурит белизну.

<...>

– В пене кружев
Одежды легкой невзначай
Широко распахнулся край,
Все то, что скрыто, обнаружив.
Заметив, что люблюсь ей,
Сеньора с самой строгой миной
Все десять лепестков жасмина
В сандали спрятала скорей.
Она была полуодета –
Какой-то воздух, кисея
В узорах тонкого шитья...²⁹

В конце концов, сценические влюбленные стремятся не только к благоговейному поклонению, но и к обладанию. Пастух Дантео в драме «Государь, сброшенный со скалы» не без иронии замечает, что мужчины, уверяющие, что их влечет лишь душа дамы, как только дама им предается душой, стремятся заполучить ее тело... Так же шутивно схожая мысль выражена слугой Марином в комедии «Любовь – это дела» (“Obras son amores”): само название комедии свидетельствует, что любовь для Лопе не только созерцание, но и жажда победы – в этом истинно театральная природа его искусства.

Любовь и игра как самосозидание – вот основной постулат театра Лопе де Веги. Любой человек, согласно Лопе, только в игре становится человеком! Можно сказать, что во внеигровом состоянии человек – нечто безобразное, если не безобразное, бесформенное, никчемное, невнятное. Великое дело его жизни – создание своего Образа – это и есть онтология и апология Игры. Игра на подмостках для Лопе означает, что человек не остается в узких пределах – он словно расправляет крылья и достигает небывалых вершин – будь то Теодоро в «Собаке на сене», добивающийся руки первой красавицы Неаполя, или живущая в глухой деревне Диана в комедии «Глупая для других, умная для себя», становящаяся правительницей Урбино.

Сценическое искусство Лопе – крайне действенное искусство. Пустые подмостки корраля – «чистый лист», ничто, которое действие превращало в прекрасное нечто. На этих подмостках ничего изначально не дается – все непрерывно и активно создается. Господином является человек, воздвигающий свое царство. Не мир в комедиях Лопе определяет человека – человек определяет мир – и самого себя! (Любопытно, что Возрождение, по существу, переосмысливает предшествующую платоновскую традицию: у Николая Кузанского главной продуцирующей силой оказываются не извечные идеи, а человек, его субъективность, его деятельность.)

Поразительным и парадоксальным образом взаимоотношения игры и любви разрешаются в комедии «Дурочка» (“La dama boba”). Ее героиню – юную Финею – называют глупой, совершенно невежественной; она и впрямь, похоже, задержалась на уровне детских игр и удивляется, что смешные закорючки называют буквами. Вскоре, однако, под влиянием любви она оказывается смысленнее всех, но добиться возлюбленного ей поможет не что иное, как игра.

Актеры и актрисы отлично знали, зачем они выходят на сцену: познать восторг битвы за счастье и заставить всех восторгаться ими. Выходили, чтобы явить мощь вечного и вечно артистичного бытия. Так, в изданной в XVII в. «Кастильской орфографии» Хосе Алькасар хвалил чудную Амарилис прежде всего за то, что она «была актрисой необыкновенной артистичности. Она лицедействовала, пела, играла на музыкальных инструментах и танцевала; все, что она делала, встречало похвалу и восторг»³⁰.

Лопе де Вега был близок традициям карнавала и итальянской комедии масок. И дело не только в том, что Тристан в «Собаке на сене» выступает в «маске» заморского купца, а родовитый дворянин Флориано в «Отце Лукасе» (“Domine Lucas”) в «маске» бедного учителя латыни, а в том, что множество подобных образов комедий создают ощущение грандиозной карусели – Великого Круговорота Бытия, питающего всё живое. В частности и поэтому игра была откровенным призванием испанского артиста, но игра не пустячная, а дарующая вдохновение. Без энтузиазма не было бы искрометного темпа, в котором актеры и актрисы за два с половиной часа успевали исполнить комедию, вступление – лоа, две интермедии и заключительную мохигаигу, мгновенно переодеваясь между актами, выходя на сцену в ролях изысканных дам и кавалеров, то в лохмотьях голи перекатной, так что многим за спектакль выпадали три-четыре роли.

Драматург перво-наперво ставил перед актером задачу: вырвать зрителя из обыденного состояния и перенести в царство, в котором сбываются заветные желания.

Есть, однако, у Лопе де Веги комедия, которая на первый взгляд противоречит вере в торжество мечты. Это – «Валенсианская вдова» (“La viuda valenciana”). В ней мечта вроде бы отступает перед явью. Красавица вдова Леонарда, которой приглянулся Камило, дабы не рисковать своей репутацией и не желая быть узнанной, позволяет молодому человеку встречаться с ней только под ночным покровом. Камило заинтригован загадочной невидимкой, называющей себя Дианой, но, увидев ее на улице, говорит Леонарде, что предпочитает ее ночной незнакомке.

Превосходство реальности над фантазией? Да, но реальность оказывается столь прекрасной благодаря тому, что тайные свидания, во время которых Камило мог только вообразить ту даму, с которой встречается, пробудили в нем художника. Зримая действительность обнаруживает свою притягательность лишь тогда, когда мы смотрим на нее творческим взглядом (не зря Платон говорил, что видение зависит не только от того, что идет от предмета к глазу, но и от того, что идет от глаза к предмету). Возникает ощущение, что жизнь без творчества – лишь жалкое существование, что она хороша лишь тогда, когда не длится, а творится.

«Валенсианская вдова» – одна из самых чувственных и утонченных комедий, в которой центральное место занимает образ ночи: ночь – царство фантазии, в котором внешний мир не отвлекает от мечты. Но не видя незнакомку, Камило может лишь прикоснуться к ней: он постигает мечту на ощупь. Здесь царит хмельная праздничная атмосфера. Паж Урбан приходит к Камило под маской, и такая встреча никого не удивляет: события комедии разворачиваются во время карнавала, улицы Валенсии полны ряжеными, закрывшими лица. Травестия, маскировка делает возможными пленительные вольности, веселые розыгрыши, все летит кувырком, и мы видим «мир навыворот»: не кавалер ухаживает за дамой, а дама за кавалером.

Но карнавал – это и «обезличка»: исключительные права получает тело и невзирающий на лица Эрос. Леонарда обращается к «могущественнейшему отроку» – языческому божку, а Камило вспоминает миф об Амуре и Психее. Это не случайно: к истории Амура (Эрота) и Психеи (души) восходит главная сюжетная линия комедии, разбирающей непростые отношения души и тела. Камило

создает одухотворяющий образ возлюбленной – «ангела», «бес- смертного божества», но ему доступен лишь физический контакт с ней. Реальный облик той, с кем он встречается, ему неведом, он не знает, насколько воображение соответствует действительности, и блуждающему впотьмах молодому человеку начинают мерещиться адские чудища. Достаточно, чтобы Камило увидел Урбано, проводника на тайные свидания, с безобразной кузиной Леонарды, как он начинает думать, что та, которой изъяснялся в нежных чувствах, – сущая ведьма. Он говорит, что любовь вслепую, на ощупь пристала лишь скотам, и решает, что не будет больше служить «даме без лица» и пр.:

Любовь приходит через зреньё,
А через руки не придет³¹.

Лопе де Вега еще раз отсылает нас к трубадурам, Данте и ренес- сансным неоплатоникам, учившим, что истинная любовь – это благоговейное созерцание отблеска божественной красоты, пости- гаемой лишь душою. Непросветленное физическое влечение ассо- циируется в «Валенсианской вдове» с недобрым колдовством ноч- ных часов, когда красота может обернуться безобразием. Это – коварное оборотничество, смертельно опасная путаница: соперники Камило по ошибке наносят случайному прохожему столь тяжкие раны, что его чудом удается спасти...

В тот миг, когда Камило, открыв фонарь, видит, кем на самом деле является его загадочная дама, свет рассеивает все недоразуме- ния – свет, который и в Ветхом Завете, и в христианской традиции воплощает дух. Недаром Камило говорит:

Свет – высший дар и самый ясный
Из всех, какие небосвод
Земле ниспосылал с высот...³²

В начале комедии Леонарде претит мысль о собственном телес- ном облике, она одета в траурное платье, скрывающее тело, словно черный саван. В финале устанавливается гармония духовного и тел- есного начал: «ночная красавица» и «дневная красавица» сливают- ся воедино, свет сочетается со тьмой, как во времени суток; жизнь – трепетная светотень. Магия Эроса из черной превращается в белую, Эрос согласуется с этосом.

Увлечение героев и актеров Лопе де Веги игрой тоже неотделимо от сознания нравственного значения игры. В одном из своих шедевров – в драме «В притворстве – правда» (“Lo fingido verdadero”, между 1604 и 1618 гг.) – Лопе де Вега, предвосхищая барочные идеи о Великом Театре Мира, показывает, что все играют не только на сценических подмостках, но и в жизни, однако одни принадлежат труппе дьявола, а другие – труппе Господа...

Перефразируя Платона, можно сказать, что для Лопе де Веги *играть хорошо* – это значит *играть хорошее*. Само по себе мастерство игры его, в отличие от Тирсо, не привлекает. В комедии «Меланхоличный Принц» (“El príncipe melancólico”) наследник венгерского престола блестяще разыгрывает безумца, говорит, что у него выросли две головы, и уверяет, что не может съесть ни крошки, хотя только что тайком набил себе живот каплуном и обильными закусками. Но обманщика выводят на чистую воду, и победу справляет не он, а Леонид и Росилена, которые тоже пускаются на хитрости, оправданные, однако, тем, что ими движет не мстительное, а прекрасное чувство.

Лишь вдохновляемая таким чувством игра в сценическом мире Лопе творит чудеса. Наряду с комедиями Лопе писал «драмы о святых», в которых чудеса происходят на каждом шагу. Так, в драме «Хуан Божий и Антон Мартин» (“Juan de Dios y Antón Martín”) герой сражается в воздухе с бесом³³. В «Юности Святого Исидора» (“La juventud de San Isidoro”), указывал Лопе, должна быть использована адская пасть, из которой поднимается пламя и выходят обительницы преисподней – Ложь и Зависть. Посюстороннее сливается с потусторонним – Лопе де Вега был глубоко верующим художником, и его вера предполагала, что небеса благоприятствуют человеку. Но он в вполне ренессансном духе не пренебрегал античными небесами. В комедии «Аркадия» (“La Arcadia”), желая помочь Анфрисо, чью возлюбленную Белису хотят выдать замуж за немолодого ей богача, шут Карденио, спрятавшись за статуей Венеры, вещает всем собравшимся в храме голосом богини, что этого нельзя делать. И что же: в финале сама богиня Венера объявляет, что Эргасто должен отдать свою дочь Белису за возлюбленного: Анфрисо, сам того не подозревая, исполнил божественную волю...

К таким изящным гармоническим решениям Лопе де Вега пришел не сразу. Его путь в театре в молодые годы был извилистым

и непредсказуемым. Гении часто опровергают общепринятые законы: если в итальянском искусстве маньеризм шел на смену Возрождению, то Лопе де Вега сперва увлекали маньеристские образы и мотивы, и только затем он выразил самые существенные черты Ренессанса. В ранних его комедиях бросается в глаза присущий маньеризму кричащий гиперболизм, нагромождение сильно действующих эффектов, повышенная, а то и болезненно безудержная ажитация чувств. В комедии «Ревность Родамонта» про героя говорится, что он – «ярость, молния и комета, предвещающая смерть»³⁴, в «Анджелике в Катае» (“*Angélica en el Catay*”) герои выходят с окровавленными лицами и руками, умирают на глазах у зрителей, сраженные мечами, с разбитыми дубиной головами и т. п. Предельно взвинченная экспрессия дает о себе знать в безумии героев, чем-то напоминающих экстатические лица на полотнах Эль Греко (комедий «Безумец поневоле», «Безумцы в школе», «Любовь Альбенио и Исмении», «Пастораль Хасинто», «Прекрасная Альфреда» и др.).

Испанский драматург окончательно становится самим собой, когда маньеристская деформация природы сменяется завораживающей, как легкое дыхание, естественностью; играя зрелого Лопе, актерам надлежит постичь, что любые диссонирующие ноты не должны заглушать особый музыкальный настрой – певучую мелодию любви.

Марсилио Фичино писал, что красота и любовь – это сила певучего звука³⁵. Игре актеров Лопе де Вега музыкальность была присуща не только тогда, когда они пели, – она сказывалась в звучании стиха, в переключках ассонансных рифм: казалось, сама любовь делает слова напевными... Комедия строится как звонкий контрапункт: в конечном итоге приходят к желанному согласию и молодые герои, и их родители, и прочие ревнители фамильной чести. Все, как правило, завершается несколькими свадьбами в мире театральных конвенций, требующих сочетать предельное напряжение интриги и необманное ожидание финального торжества влюбленных. Театр заставлял жизнь равняться на себя и претендовал на равенство с ней, вмещаая ее без остатка. Актер воздвигал на подмостках публичного театра – корраля – каждый раз новый мир, полнящийся красками, звуками и чувствами. Вовлекая в игру зрителя, актеры заставляли их вообразить, что перед ними дворцы и темницы, поля сражений и мирные пастбища, морские просторы и горные пейзажи.

Но актеры выступали в качестве своего рода сценографов не только потому, что часто создавали «словесные декорации», – они все время своими репликами, движениями, всей своей игрой моделировали сценическое пространство³⁶. В «Возрожденном благородстве» (“El favor agradecido”) за сценой слышен барабанный бой и крики причаливающих к берегу матросов, Росаура с балкона верхней сцены, обозначающего крепостную стену, говорит, что видит, как высаживаются войска, внизу, на основной сцене, появляются солдаты под командованием принца Тиберио, уверяющего, что со стены ему дают знак приблизиться... В «Мадридском алькальде» (“El Alcaide de Madrid”) наверху стоят Алькальд, Дон Лопе и Дон Фернандо, внизу появляется мавр Тарфе на коне. Возможно, он пробрался верхом сквозь партер-патио и поднимался по помосту (palenque), соединяющему зал со сценой: по такому помосту едут, согласно ремаркам Лопе де Веги, всадники и всадницы в «Подвигах Гарсиласо» (“Los hechos de Garcilaso”). Впечатление глубины пространства создавали многочисленные эпизоды, разыгрываемые во внутренней сцене при свете свечей и факелов («Империя Отона», «Арагонский колокол» и др.).

Было уже подмечено, что «Лопе строит сценическое пространство, отталкиваясь от актера»³⁷. Если актеры появляются на подмостках в крестьянской одежде, значит, действие происходит в деревне, если в дворянских нарядах – значит, в городе или во дворцовой среде, если кавалеры в сапогах и шпорах – значит, это эпизод на дороге, если актеры идут с факелами или свечами в руках – значит, действие происходит ночью, если они в мокрой одежде, то потерпели кораблекрушение или упали в реку... Но, пожалуй, самым замечательным в театре Лопе было то, что его актеры творили облик друг друга. Так, Альберто говорит про Элену в «Рабе своего возлюбленного»:

Ни одна с ней не сравнится
Красотой и добронравьем³⁸.

В комедии «Уехавший остался дома» слуга Фисборто твердит своему господину Фелисьяно, хвальному красу Элисы:

– Как хороша!
– Что говорить!
В модели ангела годится³⁹.

Можно сказать, что у испанцев любовь порождается любованием – во всяком случае, в театре Лопе де Веги любят тех, кем восхищаются.

В конце XVI – начале XVII в. испанцы, отправляющиеся в театр, называли себя не зрителями – *espectadores*, а *слушателями* – *ouyentes*: они шли на представление, чтобы услышать о том, что им предстоит увидеть «в очах своей души». Во время спектаклей все преломлялось сквозь призму как актерского, так и зрительского воображения; золотое шитье и драгоценности, которыми были осыпаны наряды актеров и актрис, бросали нездешний отсвет на их лица – уже не столько реальные, сколько сказочные. Бывало, что гранды похищали актрис прямо с подмостков – им казалось, что они становятся обладателями богинь любовного Олимпа.

Фантазия публики с первых мгновений спектакля становилась важнейшим его компонентом. Зритель, как и актер, становился поэтом.

Поэзия столь существенна в театре Лопе еще и потому, что она является идеальным способом настроить человека: она воздействует на чувства более непосредственно, чем проза, «диктует» чувства актерам и публике, подчиняет своему ритму – не случайно европейский театр до XVIII в. был преимущественно поэтическим театром. Разнообразие поэтических размеров – редондилли, романсы, октавы, десимы, сонеты и т. п. – помогало Лопе выразить целый спектр настроений. Поэтическое слово звучало как слово повышенной художественной ценности и внушало ощущение повышенной ценности бытия.

При этом Лопе де Вега утверждал, что его комедии должны быть доступны самой простой публике, и неоднократно выступал против Гонгоры. Чрезвычайной усложненности ряда произведений Гонгоры, напоминающих ребусы или головоломки, Лопе де Вега противопоставлял прозрачность стиля, расчету – спонтанность, герметичности – ясность, хотя сам порой использовал такую сложную метафорическую образность, что нам сейчас нелегко представить, как его театр мог оказаться доступным массе неграмотных зрителей. Между тем они с большей охотой проникали в лабиринт загадочных словесных конструкций. Лопе де Вега указывал в «Новом руководстве к сочинению комедий», что простой народ любит вовсе не простые тексты, и чуть ли не каждый зритель тешит себя мыслью, что только он один понимает скрытое значение реплик.

Этому в Испании благоприятствовал ряд причин. В эпоху Возрождения народные баллады и романсы стали одним из ведущих

жанров, разрабатываемых принадлежащими к высшим слоям поэтами, – многие из них распевались и в городах и в селах, «фольклоризировались». Да и сама народная песня обогащалась поэтическими открытиями: современники с удивлением замечали, что на улицах поют и танцуют сегидильи, в которых явственно слышны отголоски Петрарки – одного из самых виртуозных поэтов. В конце XVI столетия Алонсо Лопес Пинсиано обращал внимание на то, сколь «простой люд изыскан в своих образах и выражениях», – стоит ли удивляться, что этот люд наслаждался красотами языка спектаклей⁴⁰. К сложной словесной риторике, к изысканному звучанию слова приучала испанцев и церковь; в 1601 г. ученые Саламанкского университета жаловались, что ныне в проповедях меньше благочестия, «чем красочной эффектности языка; как будто в музыке слов ищут сладости и удовольствия, а не евангельского духа и истины»⁴¹. На многих праздниках толпы слушателей собирали поэтические состязания, во время которых лучшие писатели оспаривали призы за сочинения на ту или иную тему. Чтение стихов не лишено было актерской выразительности – происходила своего рода театрализация поэзии.

Вместе с тем у Лопе мы находим немало стихов, словно бы рожденных мгновенно и невзначай. Какая сложнейшая форма сонет, требующий точно рассчитать конструкцию из целых четырнадцати рифм, расположенных в неукоснительном порядке. Но вот в комедии «Девушка – чистое серебро» (“La niña de plata”) мы встречаем сонет, состоящий, как полагается, из двух четверостиший – катренов и двух трехстиший – терцетов. В катренах рифмуются 1-я и 4-я, 2-я и 3-я строчки; затем 1-я и 3-я строчка первого терцета и 2-я строчка второго терцета, а также 2-я строчка первого терцета и 1-я и 3-я строчка второго терцета. Но грасьосо Чакоон произносит сонет, шутя и играя, как бы ненароком, будто сочинить его – пара пустяков и нет ничего проще, чем говорить сонетами:

Мне Виолантой на мою беду
Сонет заказан был, а с ним мороки:
Четырнадцать в нем строк, считают доки
(из коих, правда, три уже в ряду).

А вдруг я рифмы точной не найду,
Слагая во втором катрене строки!
И все же, сколь катрены ни жестоки,
Господь свидетель – с ними я в ладу.

А вот и первый подоспел терцет!
В терцете неуместна проволочка,
Постойте, где же он? Простыл и след!

Второй терцет, двенадцатая строчка.
И раз тринадцать родилось на свет –
То всех теперь четырнадцать, и точка⁴²!

Сонет свидетельствует, что у Лопе все поэтическое – естественно, все естественное – поэтично. Должно создаться впечатление, что действующие лица, само собой разумеется, изъясняются стихами, что это наиболее подобающая форма общения. На подмостки поднимаются, чтобы жить непринужденно: «от избытка сердца глаголят уста».

Вместе с тем сценический язык Лопе – это единство поэзии и правды. Это сказывается и в языке: так, в «Дурочке» превосходство прекрасно образованной, отменно начитанной Нисы, с несколько педантичными интонациями и жестами комментирующей роман Гелиодора и четко, как на уроке, объясняющей разницу между историческими и художественными сочинениями, над ее младшей сестрой, которая никак не в силах одолеть азбуку, выявляется в разнице словаря. Последняя употребляет простонародные выражения, в то время как речь первой пестрит модными изысканными словечками, такими как “eclipse” (v. 594), «затмение», заимствованное из астрологии и астрономии. Но Финея быстро наберется ума-разума, и “eclipse” (v. 2050) мелькнет в открывающем третий акт ее монологе⁴³ – ей также станет присущ поэтический слог. Как заметил выдающийся испанский филолог Рамон Менендес Пидаль, для Лопе де Веги «естественность подразумевает не отказ от явной эстетизации, а лишь то, что эстетизация возникает как бы сама собой из свободного течения жизни»⁴⁴.

Все это так, но какую жизнь мы видим в спектаклях Лопе? Это жизнь кипучая, *праздничная*. На празднике Альдемаро влюбляется в Флорелу в «Учителе танцев», и все напасти улетучиваются в финале во время карнавала. На празднестве все благополучно разрешается в «Валенсианских безумцах». А сколько турниров, праздников и праздничных боев быков встречается в других комедиях... В задорной комедии «Мадридские воды» (1606 г.) действие начинается в столице во время праздника Креста, справляемый 3 мая, он знаменовал собой не только преклонение перед Крестом Господним,

но и весеннее пробуждение природы и радость любви – не случайно в храмах кресты и алтари утопали в гирляндах и коврах живых цветов⁴⁵. О том, что религиозное торжество сплеталось с торжеством Эроса, свидетельствует и двусмысленность ряда образов комедии. В ней Лисардо и Белиса впервые встречаются возле мадридской церкви Святого Себастиана, но стрелы, которыми был пронзен христианский мученик, оборачиваются стрелами Амура, что утверждает и сама Белиса (v. 2267–2273). Игра, которую молодые люди затевают, явно восходит к языческим обрядам: Белиса обращается к деревьям и, слыша в ответ голос Лисардо, уверяет, что «дерево заговорило» (v. 811), отсылая зрителя к майским гуляньям, когда юноши одевались деревьями. В подобном же духе звучат разговоры о пиршествах, об обильнейших возлияниях вина и т. д. Да и сам магистральный сюжет «Мадридских вод», рассказывающих о любовных свиданиях у источника, подобен фарсовой плутне: испанские модницы XVI–XVII вв., дабы иметь белый цвет кожи, ели глину, что приводило к малокровию, от которого лечили железным («стальным») порошком (отсюда и название комедии в оригинале “El acero de Madrid” – «Мадридская сталь»). Создается настолько вольное, манящее вседозволенностью настроение, что происходит нечто исключительное в театре Лопе де Веги: в то время, когда отец собирается выдать Белису за ее кузена, оказывается, что она беременна от Лусиндо. Правда, она девушка, заботящаяся о своей чести (v. 2735 и сл.), да и Лусиндо, конечно же, пылко ее любит и непременно женится на ней.

Но даже в тех случаях, когда в комедиях прямо не изображались праздничные картины, сердца бились сильнее и кровь становилась горячеей. Театр Лопе де Веги «отражал *другое, идеальное* (курсив наш. – В. С.) время, когда люди вступали в отношения, запретные в повседневности. Это была пора, когда общество переносилось в утопическое, полное свободы измерение»⁴⁶, и городские мостовые, как утверждалось в «Мадридских водах», преображались в поля вечно зеленой Аркадии – счастливого приюта любви.

Тема преображения является главной во множестве комедий Лопе – не только в «Дурочке», в которой глупышка становится умницей, но и в «Собаке на сене» (“El perro del hortelano”), в которой секретарь – фактически образованный слуга – преображается в графа. Да, за сына графа Лудовико его удачно выдает слуга Тристан, но, как заметил американский знаток театра Золотого века Брюс

Вардроннер, возможно, что Теодоро и впрямь является некогда утраченным графом ребенком – не стоит соглашаться с теми, кто, торопясь целиком причислить Лопе к барокко, объявляет, что финал комедии свидетельствует о победе лжи, иллюзии, видимости над реальностью⁴⁷. В сущности, «Собака на сене» основана на обратном – на том, что иллюзорное становится подлинным. Об этом говорит необычайно подробная для Лопе де Веги разработка характеров. Так, в комедии девять раз герои произносят сонеты – это дает возможность разобраться в самих себе, позволяет публике понять, что они думают, когда предстают перед ней совершенно искренними. Ибо Теодоро и Диана долгое время не вполне искренни друг с другом, напротив, они лукавят. Первоначально Диана, выказывая знаки любви к Теодоро, на самом деле ведома не любовью, а честолюбием – графине хочется, чтобы красивый молодой человек был у ее ног, она ловит его в свои сети потому, что тщеславную аристократку выводит из себя мысль, что ее может затмить в глазах привлекательного секретаря собственная служанка. В этом главная причина «ревности» графини – она ревниво относится к своей славе самой притягательной женщины Неаполя, рядом с которой грех обращать внимание на другую... Но и Теодоро какое-то время скорее мастерски имитирует любовь, чем ее испытывает, – им руководит желание подняться на казавшуюся недоступной высоту. Лишь постепенно ее гордость и его азарт завоевателя уступают место необманым влечениям. «Собака на сене» – история победы любви над самолюбием. Каждый, желая победить другого, доказать свое превосходство, прибегал ко лжи – и оба оказываются все сильнее охваченными правдой чувства.

Теодоро видит, что волнение Дианы пробивается, «как кровь к лицу из потаенных жил»⁴⁸; Диана, глядя на Теодоро, говорит:

Ага, вот вы и покраснели
И подтверждаете румянцем
Все то, что отрицал язык⁴⁹.

Румянец на щеках Дианы и Теодоро – знак любовного огня, который они не могут скрыть. Пусть актеры не рдели в этих эпизодах, но когда говорили о румянце, это было своего рода словесным жестом, способностью приобщиться к партнеру, зажечься от него. Лопе де Вега верит в магию поэтических слов – и слова любви, произно-

симые Теодоро и Дианой, не пропадают втуне: они начинают испытывать то, о чем говорят, сами сперва не разбирая, что же их ослепляет – любовный огонь или словесный фейерверк затеянной ими игры. Легко понять, почему современные режиссеры и актеры среди множества комедий Лопе часто отдают предпочтение «Собаке на сене»: тут не надо играть страсть с места в карьер – она возникает исподволь, порождается всем ходом действия, переплетением взаимного притяжения и отталкивания героев.

В сочетании естественности и одухотворенности – секрет притягательности театра Лопе де Веги и успеха его актеров. В искусстве великого испанца проявлялись живые чувства, которые были не только поэтическими, но и не лишеными чувственности. В романе «Доротея» Лопе, столь часто уверявший в своей приверженности к неоплатонизму, пишет, что «всегда считал платоническую любовь чистым вымыслом», и его alter ego, Фернандо, говорит: «Моя любовница обожает Платона, который любит душу больше, чем тело, но я отвечаю ей, что если красота тела делает видимым невидимое, то нам следует наслаждаться любовью с помощью не только слуха, но и объятий»⁵⁰. Да и в письмах драматург не только сравнивает себя с соловьем, в котором почти нет плоти, ибо он весь – прекрасный голос⁵¹, но и утверждает, что «постоянство утомляет вкус»⁵² и что «всегда, когда плоть насыщалась, душа печалилась меньше»⁵³.

И в испанском классическом театре, подчеркнем еще раз, сочетались чувственность и одухотворенность, реальное и идеальное. Не зря Августин Рохас в 1603 г. в «Лоа, посвященной комедии», предпочитает говорить о комедии не как о «подражании жизни», а как об «образце жизни»⁵⁴.

Эту образцовость актеры и актрисы Лопе де Веги являли на подмостках во всем – и прежде всего в делах любви и чести.

Хвалы, которые герои Лопе расточали друг другу, означали, что дамы и кавалеры не только хороши сами по себе, но и получают высокое признание окружающих, что их чтут как подобает. В игре испанских актеров ренессансное представление о ценности человека сливалось с идеалом чести.

То значение, которое придавали испанцы чести, объяснялось рядом причин. Еще в Средние века на отвоеванных у мавров землях селились вольные крестьяне, с оружием в руках теснящие противника, – своего рода «казаки». Почти восьмивековая Реконкиста – сражения с маврами, постепенно вытесняемыми с Пиренейского по-

луострова, – а затем захват множества земель в Европе и на других континентах, в том числе в Южной, Центральной и Северной Америке, рождало жажду славы. Лопе де Вега искренне воспевал героизм испанского народа, прошедшего сквозь тяжкие испытания. Многие его персонажи могли повторить слова героя драмы «Периваньес и командор Оканьи»:

С честью не сравнится
Ни жизнь, ни все, что в доме есть.
Кто знает, что такое честь,
Тот на нее не покусится⁵⁵.

Художник утверждал честь как доблесть и добродетель, «собственную, а не унаследованную»⁵⁶. Гарантом чести у Лопе выступает король, олицетворяющий высшую справедливость (драмы «Фуэнте Овехуна», «Лучший алькальд – король» и др.): «Король в народном сознании и в сознании народного творца является столпом Закона; и когда народ в “Фуэнте Овехуне” бросает клич “Да здравствует Король!”, это значит “Да здравствует Закон!” и этот закон и народная вера отождествляет с волей самого Господа»⁵⁷.

Нынешние исследователи порой упрекают Лопе де Вега в конформизме. Его герои, подчас разделенные сословными преградами, такие как графиня Диана и стоящий неизмеримо ниже на лестнице социальной иерархии ее секретарь Теодоро, соединяются в «Собаке на сене», и не подумав бросить этой иерархии вызов, – они лишь прибегают к хитрости, убеждая всех, что их положение, благодаря счастливому стечению обстоятельств, как нельзя более кстати выровнилось. Но Лопе не мыслил современными нам категориями и изображал преимущественно не мир, какой он есть, а мир, каким он должен быть. Благодаря любви, желанное становится действительным: актеров вдохновляло убеждение в том, что все по силам влюбленному человеку. От счастья отделяет всего несколько шагов, и хотя между прозаическим бытом и радостной полнотой бытия нередко пролегает пропасть, она не страшна тем, кто окрылен любовью.

Гармония утверждается в художественном мире Лопе без оглядки на формальную логику: с одной стороны, она достигается благодаря героической решимости, но, с другой стороны, это, если воспользоваться более поздним выражением Спинозы, «предустановленная гармония». Добиваясь счастья, герои часто нарушают «домо-

строевские» правила, но исполняют заветы, в которые верил «Феникс гениев». Господь устроил, как сказано в комедии «Любовь, вызов на дуэль и поединок», «радостную небесную гармонию элементов во вселенной»⁵⁸.

Художника печалит раздоры между любовью и честью, которые он преодолевал самыми изобретательными способами. Так, в драме «Победа чести» (“*La vitoria de la honra*”) говорится о том, что, защищая свою честь, муж вправе убить изменившую ему жену и ее любовника. Но любовники отличаются редкостным по непосредственности и силе чувством. Дон Антонио грудью заслоняет донью Леонору, когда во время праздника бык вырывается из загона. В глазах юной женщины Антонио – бесстрашный спаситель, а супруг, капитан Вальдивия, попрекающий ее тем, что она прибегла к помощи чужого мужчины, выглядит мелочным ревнивцем. Молодым героям не дает уснуть шум праздничной ночи – звучит музыка, негритянская пара танцует знойный танец, кружатся маски, и дерзнувшая выйти из дому, закутавшись в плащ, Леонора вновь встречает своего пригожего защитника. Его слова дышат пылом страсти, и в его искренности и Леонору и публику убеждает, помимо всего прочего, и то, что дон Антонио, проникнув благодаря служанке-мулатке в спальню любимой, уходит, вняв ее мольбам пощадить ее честь. Но алый, похожий на шпагу, крест на груди дона Антонио, после того как король произвел его в рыцари ордена Сантьяго, – не только знак страсти, отваги, но и предзнаменование гибели влюбленных: капитан Вальдивия их заколет. Откроется занавес и, согласно ремарке, будут «видны трупы дона Антонио и доньи Леоноры на покрытом ковром помосте» во внутренней сцене⁵⁹.

Обескровленные молодые герои, обескровленная жизнь – такая цена торжества неумолимого закона чести в этой драме... Лопе де Вега отстаивает честь как знак ценности человека, уважения к самому себе и к другим, как залог гармонии в людском общении, но честь у него – живое нравственное чувство, а не безжалостный идол. Он признает право на месть за теми, чье доброе имя злонамеренно порочат, за теми, кого унижают («Периваньес и командир Оканьи» и др.), но не за теми, кто считает честь кастовой, дающей право чинить беззаконие привилегией, и не за теми, кто жаждет смыть чужой кровью мнимое пятно на ней. Так, драма «Верность до гроба» (“*Porfiar hasta morir*”) проникнута сочувствием к поэту Масиасу, убитому за то, что он и после замужества любимой не мог

перестать воспевать ее красоту. В этом произведении оказывается, что честь – это хрупкая репутация и что самых честных могут обесчестить («И о самой лучшей женщине могут сказать дурное»⁶⁰). Немудрено, что в театре Лопе многие героини едва ли не панически боятся злой молвы – ведь они могут быть обесчещены, не совершив ничего дурного.

И все же у Лопе де Веги честь в основном выступает как идеальная норма. Быть человеком чести – значит быть образцовым человеком. Актеры и актрисы, подчеркнем еще раз, знали, что они создают не только образы, но и образцы для подражания. Поэтика театра Лопе – поэтика идеального.

Испанским актерам предстояло показать, как выглядит человек чести, они утверждали на подмостках: у каждого есть право на высокое звание человека; каждый не должен позволить ни на йоту ущемить свое достоинство и остерегаться ранить кого-либо словом или жестом – в ответ могут пронзить клинком.

Но даже честь не имеет права губить любовь в праздничной вселенной. В комедии «Мадридские ярмарки» (“Las ferias de Madrid”) два бойких продавца устанавливают на сцене свои палатки. Лукресио и Адриан жалуются друг другу, что совсем издержались, увидевшись за дамами. Эуфрасия и ее служанка Теодора, отделившись от старого оруженосца, собираются затеряться в уличной толчее; им приходится закутываться в плащи при приближении мужа Эуфрасии Альберто и его лакея. Альберто, не узнав собственную жену, ухаживает за ней... Ярмарочный день сменяется не менее шумной ночью – кавалеры появляются в масках и одеждах персонажей комедии дель арте, а также в нарядах индейцев, мавров, пастухов и т. п. Разворачивается пестрая картина калейдоскопически подвижной жизни, в которой можно насладиться всевозможными вольностями – молодые люди гуляют в тавернах и вспоминают бойких девиц. Но Леандро охвачен нешуточной страстью: встретив в толпе переодетую крестьянкой Виоланту, он влюбляется в нее с первого взгляда. Увы, оказывается, что у Виоланты есть муж Патрисио, правда, муж постылый, давно ей изменяющий, ночи напролет проводящий вне дома. Виоланта отвечает взаимностью Леандро; но, узнав, что они должны ночью встретиться, Патрисио решает привести ее отца Белардо и вместе убить оскорбителей семейной чести. Развязка «Мадридских ярмарок» совершенно нетрадиционна: дабы не пострадала честь дочери, тесть убивает распутного зятя. Теперь никто

не будет мешать счастью Виоланты и Леандра... Вместо обычных для «драм чести» финалов, в которых умершвляют неверных жен, в дышащей неугомонным духом праздника комедии поделом наказан неверный, коварный, кровожадный муж.

В других произведениях Лопе осуждает тех, кто не способен честно и преданно служить культу прекрасной дамы. Одна из таких комедий – «Награда за порядочность» (так звучит ее название в русском переводе Ю. Корнеева). В оригинале она озаглавлена “El premio del bien hablar” – «Награда за хорошие слова» или «Награда говорящего хорошее», – и это не случайно: толчок к развитию сюжета дает столкновение дона Хуана де Кастро с злоязычником доном Педро. Дон Хуан, не раздумывая, заступает за незнакомку, заметив хулителю:

Женщину ценить высоко,
Быть ей вечно благодарным –
Долг порядочных людей...
<...>
...Чтобы благородной
Женщина могла считаться,
Ей быть женщиной довольно⁶¹.

И все признают:

Значит, дон Хуан – храбрец
И доподлинный мужчина...⁶²

Как сказано в драме «Герцог Визео», настоящий кавалер «лишь тогда совершенен, когда его галантность и душевное благородство отданы в услужение даме»⁶³. Такой мужчина и с дамами, и с другими кабальеро обращается по-царски; к миру Лопе вполне применима театральная поговорка: «Короля играет двор» – властелина узнают по отношению к нему. «Двор» по-испански – это corte, и cortesía – куртуазность – есть одна из важнейших особенностей актеров великого драматурга. Не зря cortesía стала означать не только аристократичность манер, но и учтивость, любезность. Куртуазность становится у Лопе не социальной, а этической категорией. Он развивает гуманистическую традицию: в книге крупнейшего представителя итальянского Возрождения Бальдассаре Кастильоне «О придворном» (“Del Cortegiano”, 1528 г.) придворный превращается в идеал ренессансного человека, преклоняющегося перед

божественной любовью, всесторонне развитого и образованного, живущего в ладу с другими.

И у Лопе *куртуазность выступает как идеальная форма социальности*. В игре актеров и актрис Лопе станет всеобщим достоянием та утонченность обращения, которая долгое время была свойственна лишь знатым одиночкам. Они воплощали единство культуры и благородства, следуя лучшим испанским традициям: в «Законах любви», включенных в «Канционеро Эрберая» (“Cancionero de Herberay”), к верным возлюбленным причисляют лишь тех, у кого есть «нежные, сладостные и грациозные свойства»⁶⁴, тех, кто культивируют куртуазность как строгую дисциплину, тех, кто восхваляют дам и экзальтированно относятся к любви. Темы эти подхвачены рыцарскими романами, получившими необычайную популярность в Испании XVI в.; но уже в позднесредневековых повествованиях, таких как «Кабальеро Сифар», отмечается ряд куртуазных жестов: целование рук королей, родителей, дам, обычай вставать, приветствуя уважаемого гостя... Еще подробнее разработана партитура жестов в созданном в начале XVI в. рыцарском романе «Пальмерин де Олавия» – целование рук дамам в знак подношения дара, любви и уважения, объятия как знак благодарности или радости встречи... Именно такая куртуазность будет определять манеру испанских актеров и актрис, их галантность. Жесты, подчеркнутые в рыцарских сочинениях, станут типичными на подмостках Золотого века.

Актерская техника в сценическом искусстве Лопе де Веги, стало быть, объясняется в немалой мере тем, что в этом цветущем театре было много «паратеатрального» – литургического, ритуального, церемониального. Если жесты грассосо восходили к жестам шутов, гистрионов, карнавальных масок, то жесты героев были подчинены довольно четкой дисциплине. Им была присуща завершенность и определенность; жест зачастую был не столько миметическим, «реалистическим», сколько иератическим, превращаясь в знак, обозначающий ту или иную эмоцию соответственно условному коду коммуникации. Ренессанс сломал чрезвычайно суровый канон иконографии с крайне ограниченным набором жестов. Жест в искусстве в целом и в театре в частности стал более разнообразным и гибким, более жизнеподобным. Однако последнее никак не означало, что жест оказался в театре неряшливым или небрежным – ведь и в повседневной действительности он подчас был строжайше регламентированным, и не только во время богослужения, но и в при-

дворной жизни и в ряде других случаев. Так мы вновь возвращаемся к куртуазности поведения, о которой шла речь выше. Добавим лишь, что регламентация жестов на подмостках была связана и с риторической традицией, выработавшей отшлифованные веками исполненные достоинства приемы ораторского убеждения.

Франсиско Каскалес, словно отсылая к искусству шутов, писал в своих «Поэтических таблицах» (“*Tablas poéticas*”, 1617 г.), что смешным является подражание хромоте, его младший современник Алонсо Лопес Пинсиано в «Старинной поэтической философии» (“*Filosofía antigua poética*”, 1596 г.) утверждал, что «серьезные и трагические персонажи движутся очень медленно, обычные люди и персонажи комические куда быстрее»⁶⁵. Пинсиано указывал, что актер должен являть человека, находящегося в спокойном состоянии, «плавно двигая рукою», возмущенного пристало изображать, делая более резкий взмах, «потрясая указательным пальцем». «Угрожая, поучая или повествуя, можно соединить указательный и большой палец; вытянутый указательный палец, когда остальные сжаты в кулак, поднесенный к правому плечу – это знак утверждения и уверенности. [...] Когда же мы упрекаем себя в чем-то, то прикладываем раскрытую ладонь к груди. [...] Тот, кто охвачен чрезмерной страстью и гневом, кусает губу; в веселии же каждый слегка раскрывает губы. [...] Опущенная голова должна означать чувство стыда». Актеры комедий, видимо, следовали этим советам, ибо стали предметом насмешек интермедий, в которых говорилось, что серьезному лицу следует «упираться подбородком в грудь, уподобляясь гусю, который, выгнув шею, ищет блох»⁶⁶. Но Лопеса Пинсиано вряд ли могли смутить подобные выпады, и он последовательно указывал, что умолять надлежит, приподнимая сложенные вместе руки, что скрещенные руки означают смирение... У других авторов мы читаем, что прищуренные глаза и подмигивание – это эротический призыв и т. п.

Лопе де Вега не пренебрегал техникой, в частности требуя от актера виртуозного владения голосом, строя порой всю фабулу комедии так, чтобы было ясно: судьбы героев находятся в прямой зависимости от интонации, с которой на тот или иной манер произносятся слова. В «Аркадии», например, влюбленная в Анфрисо Белисарда в письме резко отвергает ухаживания богача Олимпо и зовет милого друга: «Я полна презрения к тебе. Анфрисо мне дорог, и я не мечтаю ни о ком другом»⁶⁷. Анарда же, желая разлучить

влюбленных, уверяет Анфрисо, что Белисарда написала следующее: «Я полна презрения к тебе, Анфрисо...»⁶⁸

Не менее тщательно Лопе разрабатывает подробнейшие партитуры движений. Можно только подивиться, например, сколько точных указаний насчет движения рук дается в драме «Великий Князь Московский» (“El Gran Duque de Moscovia”) – об этом свидетельствуют и авторские «скрытые ремарки», т. е. слова действующих лиц; так, в первом действии внук великого князя Московского Басилио малолетний Деметрио по приказу своей матери Кристины в знак послушания вкладывает ладони «наставнику Ламберто в длани»⁶⁹. Басилио нечаянно видит, как распутная жена его сына Хуана Исабела готова дать руку любовнику для поцелуя и как тот припадает к ее ногам. Выведенный из себя наглостью невестки, которая заявляет, что сам царь вождедеет ее и потому наводит на нее напраслину, Басилио поднимает на нее руку и дает ей пощечину. Боясь, что внук будет претендовать на трон, Басилио подсылает к нему убийц, но наставник жены, желая спасти мальчика, выдает за него собственного сына и приближенные царя душат его, сомкнув руки на горле. Во втором акте зритель видит, как подросший Деметрио ведет за руку сраженного горем и согбенного грузом лет Ламберто, жалующегося:

Я за твои цепляюсь руки.
Свои же не в силах я поднять⁷⁰, –

и тут же его тело и руки содрогаются и он умирает. Деметрио, спасаясь от преследований деда-тирана, поступает в монастырь послушником и берет в руки метлу, чтобы подметать монастырский пол, но и здесь ему грозит опасность, и царственному юноше приходится стать слугой, моющим тарелки, – Лопе все время показывает, чем заняты руки героя. Наконец, войско, знать и польский король признают Деметрио законным наследником, он выступает под знаменем, на котором изображена «рука, которая вызволяет солнце из туч»⁷¹. Эмблема на знамени говорит нам о том, что Лопе де Вега знает образную силу жестов и что эта образность нередко достигает у него символической экспрессии.

Жесты читались публикой тем более внятно и значимо, что этому способствовала выразительность сценических костюмов. Они были сказочно роскошными: если в начале XVII в. дворянин мог хорошо одеться с головы до ног за 180 реалов, то наряды актеров и актрис могли стоить 2500 реалов; они были из парчи, шелка, атласа,

вышивались серебром и золотом, имели бриллиантовые ожерелья, золотые застежки, отделялись самыми дорогими кружевами, на шлемах колыхались разноцветные перья, у пояса могло висеть самой прекрасной отделки оружие.

В целом одежда актеров и актрис Золотого века отличалась от одежды зрителей и зрительниц тем, что была куда богаче, – она не столько отражала нравы, сколько поражала и восхищала⁷². В своем «Послании» к Филиппу II мадридский городской совет указывал в 1598 г., что «неблагоразумно считать вредным то, что комедиантки одеваются с такой роскошью, блистая шелками и золотом, потому что если это и было бы недозволенным всем королевским подданным Вашего Величества, надлежало бы позволить это исполнителям, ибо они представляют праздничные действия и соответствующими должны быть их наряды»⁷³. Все это еще раз свидетельствует о праздничности испанских спектаклей. Лопе де Вега настаивал в своих ремарках, чтобы герой драмы «Семья Тельо де Менесес» (“Los Tellos de Meneses”) выходил «одетый празднично, с позолоченным оружием и перьями на шляпе», чтобы в «Отваге Белисы» (“Las bizarrías de Belisa”) Белиса появлялась «в как можно более праздничной и яркой одежде»⁷⁴. Сияние золота ассоциировалось со священными торжествами в храмах и государственными торжествами, и ради праздничного настроения на подмостках, ни мало не заботясь о «реалистических» соответствиях, не жалели золота и на крестьянские костюмы – так, среди театрального гардероба мы находим «одежду землепашца, штаны, куртку и коричневые гамашы; все в золотой отделке», и «рубашку сельчанки с сине-серебристым передником с золотыми позументами»...⁷⁵ О том, что ее корсаж весь вышит узорами из серебра, говорит крестьянка Касильда в «Периваньесе и командоре из Оканьи». Муж привозит ей с ярмарки серебряные застежки и туфли с пряжками из лент и перламутра – в них в пору танцевать в дворцовом зале, а не месить деревенскую грязь! Впрочем, в ряде ремарок подчеркивалось, что тот или иной персонаж должен быть одет как поселянин, кучер, турок, индеец и т. п.: выделялись отдельные точные социальные, исторические или этнические характеристики.

Лопе де Вега предлагал порой весьма подробные «режиссерские планы» спектаклей. Например, в драме «Наказанный тиран» (“El tirano castigado”) Арминда, стоя на балконе, не узнает находящегося внизу Фабио, из чего следовало, что актеры «играют ночь», –

ведь спектакли публичного театра давались во дворах под открытым небом при ярком дневном освещении. На то, что действие протекает ночью, указывали ремарки, гласящие, что тот или иной герой появляется в «ночном одеянии»: в драме «Поруганная вера» (“La fe rom-pida”) вслед за ремаркой, указывающей на ночную одежду, следовала другая, уточняющая предыдущую: трое мужчин входят «закутанными в плащи»⁷⁶. На ночное время могли указывать и надвинутые на глаза шляпы и люди, входящие на подмостки с горящими факелами... Драматург обращал внимание на все компоненты представления – на звуки, указывая, когда надо повышать, а когда понижать голос (так, в драме «Тайный брак» – “El desposorio encubierto” – друзья должны говорить «на ухо» один другому; в комедии «Крестьянка из Тормеса» – “La serrana de Tormes” – ремарка требует, чтобы старики «тайно шептались»⁷⁷). В других спектаклях за сценой, согласно ремаркам, слышно «громыхание повозок» («Крестьянка из Хетафе»), «колокольчики как будто проходящего мимо стада и крики пастухов» («Похищение Дины» – “El robo de Dina”), «шум морского прибоя» («Цветы дона Хуана»), лай собак («Великий Князь Московский»)⁷⁸ и т. д. Писатель разнообразно акцентировал драматические эпизоды. В «Сотворении мира» (“La creación del mundo”) после того, как, согласно ремарке, «Каин убегает, поднимаясь в гору» (на подмостках должно было стоять соответствующее приспособление, имитирующее склон), и скрывается за занавеской верхней сцены (из диалога следует, что он «спрятался среди ветвей»), Ламах стреляет из лука, и «Каин скатывается вниз со стрелой, пронзившей висок»⁷⁹. В драме «Восстановленная Бразилия» – “El Brasil restituído”, – где тоже появляется раненый персонаж, Лопе объясняет, как должен был изображать это актер: «Приближается к задней сцене, и ему втыкают стрелу в пробку, находящуюся под одеждой»⁸⁰. В «Критском лабиринте» (“El laberinto de Creta”, ок. 1610–1615 гг.), вернувшись домой с победой над афинянами, критский царь Минос, зная об измене жены Пасифаи, войдя на сцену в сопровождении несущих знамена солдат и барабанщика, велит *бросить знамена на землю*; его дочь Ариадна обнимает отца; затем, согласно ремарке, «отодвигается занавес, и видно полотно, на котором нарисован лабиринт и в нем Минотавр»⁸¹; Федра и Ариадна приходят на выручку Тезею «в мужских нарядах и со шпагами»⁸²; Ариадна соглашается изобразить Минерву в храме: «Раздвигается занавес, и на алтаре стоит Ариадна с дротиком и в шлеме, из-под которого падают

распущенные волосы»⁸³. Более того, драматург программирует реакцию публики: когда Тезей с дубиной в руках входит в лабиринт, принц говорит, что «люди ему аплодируют»⁸⁴.

В драме «Карл V во Франции» (“Carlos V en Francia”) ремарки свидетельствуют о том, что Лопе де Вега давал зрителям насладиться величественными и живописными картинами истории: «Открывается занавес, и видны папа Павел III в кресле с подушечками у ног и Карл V в другом кресле, и несколько рыцарей и солдат с алебардами на ступенях, ведущих к возвышению. Звучит громкая музыка»⁸⁵.

В ряде произведений, посвященных войнам («Новая победа маркиза де Санта Крус», 1604 г.; «Испанцы во Фландрии», ок. 1597–1606 гг. и др.) Лопе де Вега оркестрирует крики, ружейные и пушечные выстрелы, появление и уход солдат то одной, то другой армии⁸⁶. В упомянутой выше драме совсем молодого Лопе де Веги «Подвиги Гарсиласо де ла Веги и мавра Тарфе» противопоставление двух враждующих армий изображается как контраст двух городов – все еще находящейся в руках мавров погруженной в сон Гранады и испанского военного лагеря Санта Фе, предстающего в самом живописном и значимом виде: открывается полотно, и становится видимым во внутренней сцене город с башнями, в окнах которых горят свечи и светильники; звучат трубы и звонят колокола – всё говорит зрителю о том, что христианский город бодрствует, что полковые трубачи и колокола в храмах зовут воинов биться за веру... Подобные эпизоды свидетельствуют, что Лопе де Вега рассматривает спектакль как художественное целое. Можно вспомнить и другие примеры того, как он объединяет в тотальную сценическую картину слова, звуки, движения, сценическое пространство и актерскую игру. Относящаяся к раннему периоду его творчества комедия «Мнимый слуга» (“El loco fingido”) начинается с возгласов за сценой. Невидимые публике люди кричат:

– Пожар, пожар!

– Где же, где?

– Пожар в доме Маркиза!

<...>

(Выходит полуодетый Мажордом.)

<...>

(Голоса за сценой.)

– Пожар, пожар!

– На кухне огонь всего сильнее!

<...>

(Выходит Леонардо с Росардой на руках.)

Леонардо:

Я стал вторым Атлантом,

Ибо держу само небо.

(Уходит. Голоса за сценой.)

– На помощь, скорее!

<...>

– Воды, скорей воды!

(Выходят с разных сторон сторожа с двумя кувшинами и, столкнувшись, разбивают кувшины.)

1-й сторож:

Воду разлил, Бог тебя прибери!

2-й сторож:

Пусть приберет тебя дьявол!

<...>

(Уходят и вновь появляются Леонардо с Росардой.)

Росарда:

Что за пожар, Леонардо?⁸⁷

Крики за сценой, стремительные появления действующих лиц на пустых подмостках под аккомпанемент тревожных голосов и такие же быстрые уходы, вода, проливаемая на сцену из разлетевшихся вдребезги кувшинов, вид выскочивших в панике из полыхающего дома полуодетых людей, тревога, возбуждение, сказывающееся в суете, в спешке, в лихорадочном темпе, в горячности слов, в волнении актеров, – все это создает нужную драматургу-«режиссеру» атмосферу постановки.

Не менее четок план спектаклей и в некоторых зрелых произведениях Лопе де Веги, таких как «Примирение королевской четы, или Еврейка из Толедо» (“Las paces de los Reyes y judía de Toledo”, между 1604 и 1617 гг.). Спектакль строится на прекрасно продуманных соотношениях действия на главной, внутренней и верхней сценах. В начале спектакля сторонники малолетнего кастильского короля Альфонсо VIII появляются на балконе, изображающем башню толедской церкви, внизу с обнаженными шпагами в руках толпятся мятежники. Распахивается занавес внутренней сцены, и на освещенном свечами алтаре виден «святой Яков на коне в полном вооруже-

нии, держащий в руках золоченную шпагу»⁸⁸. Альфонсо поднимается по ступеням алтаря, святой «опоясывает его шпагой, звучит музыка, король получает благословение и спускается вниз»⁸⁹. Донья Эльвира, стоя на коленях перед монархом, надевает ему шпоры. Гербом же Толедо новый правитель делает щит с десятью красными полосами, проступившими после того, как он провел по нему пальцами, смоченными в крови раненого солдата... Возмужавший король без памяти влюбляется в красавицу еврейку Ракель – королева в знак скорби одевается в траурные одежды. «Тень в черной маске и в черной тунике»⁹⁰ пытается помешать свиданию христианского властелина и иудейки... Мы не касаемся феерической зрелищности придворных спектаклей и игры актеров в них – это отдельная тема, но и в публичном театре, тяготеющем к сочной живописности, Лопе де Вега использует не только те средства, о которых шла речь выше, но и элементы куртуазных празднеств. Укажем хотя бы на комедию «Арагонские турниры» (“Los torneos de Aragón”): в ней разыгрывается целая придворная «маска» – роскошное представление с ряжеными, популярное в аристократических кругах ряда западноевропейских государств, обретающая драматическое значение у Лопе: «Начинается слаженная маска ряженных маврами и мавританками, в конце которой выходят вооруженные Балдуино и Карлос; Карлос приставляет шпагу к груди Герцога (Арнальда), а Балдуино уносит на руках Принцессу (Марселу)»⁹¹. В финале же на сцене устраивается рыцарский турнир, подробно описанный в авторских ремарках: «Бьет барабан, и по мостику, соединяющему двор, где находятся зрители, со сценой, поднимается Рамиро, сопровождаемый двумя дикарями, несущими дерево с птицей-Фениксом и его секундант Герцог Арнальдо; наверху дерева – написанный крупными буквами девиз и изображение привязанного к стволу льва»⁹².

Упоминания о турнирах или их изображение в комедиях не случайно: ведь турнир – это не зверская сеча, а игра; можно даже сказать, что турнир – это театр войны, комедия войны, правда, комедия, в которой могут ранить или даже лишить жизни. И все же – это забава; ужас в турнире удаётся заклисть, эстетизировать, превратить в увеселение, с другой стороны, это такое же увеселение, в котором решается судьба человека, а цена победы – сердце красавицы. Короче, это игра, достигающая максимального драматизма.

Актерское исполнение тем самым находится на стыке упоения игрой и самозабвенной серьезностью. Актеры играют персонажей,

выступающих в героическом ореоле. В комедиях Лопе де Веги городской быт, как уже упоминалось, – поле самой ожесточенной, если не безумно-яростной, битвы за любовь. Ощущение обыденности улетучивается, ибо здесь царит дух не только озорных, но и азартных и опасных приключений и подвигов. Именно подвигов – чтобы добиться своего, едва ли не каждому из влюбленных приходится совершать славные деяния. Комедия Лопе оказывается прямой наследницей рыцарского романа, полного невероятных авантур. Поэтому и слова «приходится совершать» не совсем точны – молодые герои Лопе ищут возможности удовлетворить жажду приключений. Короче, они герои в полном смысле этого слова, лирическое как-то очень естественно сочетается в них с эпическим, пыл сердечный – с воинским пылом.

Герои и героини Лопе – когорта воителей и воительниц, знающих вкус не только в игре – в нештучных схватках. Чуть ли не главная особенность актерской игры у Лопе заключается в том, чтобы показать отчаянно смелое веселье, когда за право на взаимность в любой момент можно поплатиться жизнью. Герой выходил на сцену, готовый к любым напастям, каверзам судьбы и подвохам, – и это была бодрящая готовность – «упоение в бою», жажда оказаться на высоте, получить полное право гордиться самим собой.

Если, согласно общепринятым представлениям о комедии, она «изображает порочное и безобразное прежде всего как выражение внутренней человеческой неполноценности»⁹³, то у великого испанца происходит резкое повышение ценности действующих лиц комедии. В комедии «Уехавший остался дома» (“El ausente en su lugar”) Элиса, которую грозные родичи собираются выдать за немилого, пишет Карлосу, что решила на ночное свидание с ним:

Когда стемнеет, я вас жду.
Твоя – пускай хоть смерть. Хоть омут...⁹⁴

Героика – это и исходный импульс «Девушки с кувшином», и ее кульминационная точка. В начале комедии донья Мария наносит смертельный удар кинжалом дону Дьего; в финале Граф, считающий недопустимой любовь своего друга дона Хуана к той, которую принимает за простую служанку, кричит:

Я клянусь, коль это правда,
Что скорей убью тебя,

Чем позволю эту низость.
Слуги! Эй! Скорей, схватите
Эту женщину-колдунью!
Выгнать прочь ее! Убить.

Дон Хуан:

Кто осмелится презренный, –
От моей руки падет!⁹⁵

Кажется, вот-вот прольется кровь и кто-то упадет замертво – героическая нота, звучащая под сурдинку в течение всей комедии (вспомним хотя бы эпизод, когда донья Мария, схватив шпагу, обратила в бегство трех грабителей, вспомним и кинжал, который у нее постоянно на поясе и которым она может смертельно жалить) дает о себе знать в полную силу.

Испанские актрисы и актеры – отчаянные конкистадоры, совершающие нападения на домостроевские семейные бастионы. Героям нравится играть с огнем, балансировать на грани полного провала, дразнить противника, испытывать артистический кураж.

В комедии «Без тайны нет и любви» с самых первых мгновений два противника, скрестив шпаги в ночи, не зная друг друга, но подозревая, что поклоняются одной и той же даме, отдают друг другу должное:

Роберто:

Мы подобны двум алмазам.

Дон Манрике:

Рыцарь! Вы лишь таковы.

<...>

Вы храбры не по уставу.

Роберто:

Как упорны вы в бою,

Бьетесь, жизни не ценя!

<...>

Вы смелы.

Дон Манрике:

А мне хотелось

Смелым показаться вам.

Роберто:

Думаю, обоим нам

Выказать хотелось смелость⁹⁶.

Лопе воистину соединяет лирику с эпикой: в «Фуэнте Овехуне» не только *вся* деревня становится коллективным героем – *каждый* ведет себя мужественно, штурмуя замок командора или стойко перенося пытки и ни за что не желая выдать зачинщиков восстания. Единство *всех* и *каждого* – эпическое единство, присущее еще гомеровской «Илиаде» и последующему героическому эпосу. Эпическим пафосом была проникнута трагедия Сервантеса «Нумансия», но отсутствие лирической непосредственности делало ее очень декларативной. У Лопе же героизм – живое чувство, пылкое и естественное, как и рыцарское благородство.

Ни в одной стране, кроме Испании, рыцарские идеалы не становились столь массовыми. О рыцарских подвигах рассказывалось не только в поэмах, но и в многочисленных романсах, которые знал каждый. Иначе говоря, как указывает Рамон Менендес Пидаль, рыцарский дух становился глубоко демократическим достоянием: «Поэзия обширных размеров, созданная для того, чтобы ее оглашали профессиональные певцы для отдыха кабальеро, трансформировалась в куда более короткие произведения, которые нравились скромному, трудолюбивому люду и исполнялись для собственного удовольствия»⁹⁷. В хижинах еще чаще, чем во дворцах, распевались романсы о доблестных витязях – о Бернардо дель Карпио, повергавшем в ужас мавров:

Он их сокрушал, настигая,
Не зная пощады и дрожи;
Убит им король мавританский,
А лагерь его уничтожен⁹⁸, –

о графе Фернанде Гонсалесе, который со своими сподвижниками напал на кордовского эмира⁹⁹, и, конечно же, множество романсов было посвящено Родриго Диасу де Вивару (Rodrigo Díaz de Bivar), прозванному Сидом, т. е. Господином.

Крайне важно и то, что, эволюционируя, испанский эпос «терял исключительно военный характер, которым обладал как поэзия, прежде всего предназначенная для благородного сословия, и рассказывал чаще уже не о воинских подвигах, а о новеллистических приключениях. Поздняя эпопея живописала любовь и прочие наиболее человеческие страсти, почти неведомые древним эпическим сказаниям...»¹⁰⁰

Немудрено, что романсы, сочетающие рыцарственно-героические и лирико-драматические мотивы, стали толчком для создания множества театральных произведений – у одного Лопе де Веги среди сохранившихся пьес более семидесяти основано на хрониках и романах. Так, например, романсы о Вальдовиносе и Монтесиносе вдохновили Лопе на написание драмы «Маркиз Мантуанский». Рассказанная в другом романсе история о том, как красавица уронила перчатку в клетку со львами, разработана в комедии Лопе де Веги «Перчатка доньи Бланки»: на сцене выстраивается мир, в котором все соревнуются в мужестве и в галантности, и поклонники доньи Бланки, желавшие достать ее перчатку из клетки со львом, читают сонеты в ее честь.

Испанцы были в высшей мере увлечены таким миром. Сервантес писал в «Дон Кихоте» о том, как рыцарские романы были у всех на устах – грамотные читали их неграмотным. И если в XVII в. их стали издавать меньше, то это было связано с тем, что рыцарственность стала полноправно царить в театре, ставшем самым общедоступным искусством.

Ночью кавалеры в спектаклях Лопе, отправляясь на свидание, непременно берут щит и шпагу – на каждом шагу их могут ждать такие же вооруженные до зубов противники. Так происходило, впрочем, не только на подмостках, но если в обыденной жизни испанцы XVII в. были прочно привязаны к своим сословиям, профессиям, делам и обязанностям, то в театре происходили чудесные перемены: пастушка превращалась в герцогиню, умалишенный – в славного кабальеро, паломник – в принца. Позволительно было менять всё: облик, платье, социальные амплуа.

Совершался переход из мира необходимости в царство свободы.

Лопе любит показывать, что натура его героев и актеров неуправляема, часто неподвластна здравому смыслу и расчету, что они действуют и говорят сгоряча. Актерская техника у Лопе – техника передачи мгновенных перепадов настроений; самое постоянное у его актеров – подвижность и переменчивость чувств, динамика, которой они упиваются, доходя едва ли не до экстаза – слугам приходится немало потрудиться, чтобы образумить господ.

В комедии «Уехавший остался дома» Карлос афористически формулирует безоглядность чувства:

Кто любит

И думает еще – не любит...¹⁰¹

В комедии «Отвага Белисы» мы сперва узнаем с ее слов, как она, рискуя жизнью, не раздумывая, бросилась спасать незнакомца и как сильно увлеклась им: «Боюсь, что стала я безумной!»¹⁰² Напор страстей начинает выражаться в строе речи, в обилии восклицаний, нетерпеливых, горячечных вопросов. Страсти вскипают и в самых веселых комедиях. Что же касается драм, то в их постановках Лопе де Вега требует от актеров явить прямо-таки бешеный темперамент – не зря в драме «Наказание – не мщение» (“El castigo sin venganza”) Кассандра называет слова полюбившего ее Федерико «пылким бредом»¹⁰³, отмечает, что при ее виде у него «пульс стал чаще вдвое»¹⁰⁴. Наконец, вулкан страстей прорывается в кровавых гибельных поступках: герцог, узнав об измене жены и сына, осуществляет страшную месть: связав Кассандру, заткнув ей рот, набросив на нее плащ, он требует, чтобы Федерико расправился с будто бы покушавшимся на властелина преступником. Когда же Федерико пронзает шпагой мнимого заговорщика, герцог зовет стражу:

Граф вонзил в Кассандру меч.

<...>

Пусть злодей умрет! Убейте

Графа!¹⁰⁵

Выстраивая спектакли так, чтобы они держали толпу в напряжении, Лопе не позволял предвидеть, куда поведет героев их темперамент; публика должна была проверить в стихийность прихотливых эмоций актеров на подмостках, в их ртутное состояние. «Нельзя научиться искусству поэзии и любви. Писать стихи и любить можно лишь по велению природы»¹⁰⁶, – говорил Лопе де Вега устами Абиндараэса – героя комедии «Средство против несчастья» (“El remedio en la desdicha”). А в драме «В притворстве – правда» Хинес говорит:

Суть игры заключается в подражании,

Но подобно тому, как поэт не может

Описать с жаром и пылом

Любовные переживания, если сам их не испытывает,

И способен выразить в стихах

Лишь то, что ему диктует любовь,

Так и артист, если он не чувствует

Любви, не сможет ее представить на сцене [...]
Если же он переживает разлуку, ревность, обиду,
Жестокое презрение и другие проявления любви,
То он точно изобразит все это на подмостках¹⁰⁷.

Превращение римского комедианта в христианского святого происходит как раз благодаря силе переживаний и полноте перевоплощения: Хинес пылко играет роль христианина, полностью сливаясь с ролью, разверзаются небеса, его берут в чертоги Царя Небесного и крестят на глазах у публики...

Это принципиальная установка: Лопе четко говорил в «Новом руководстве к сочинению комедий», что волновать зрителя актер сможет только тогда, когда сам будет взволнован:

Любовники пусть чувствами своими
У слушателей трогают сердца.
Актер, произносящий монолог,
Преображаться должен и внушать
Сочувствие всем зрителям в театре¹⁰⁸.

Более того, в оригинале сказано:

Describan los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a si, mude al oyente¹⁰⁹, –

то есть:

Влюбленных следует наделять чувствами,
Которые бы предельно взволновали аудиторию;
Монологи же актеру надлежит произносить так,
Чтобы актер целиком перевоплощался
И, преобразаясь, преображал бы слушателей.

Современник Лопе де Веги драматург Антонио де Солис писал об Антонио де Прадо, ставшим знаменитым в 20-е гг. XVII в.:

Его голос и действия вдохнули
Многokrратно душу в строчки,
И в его груди каждый стих
Становится воодушевленным¹¹⁰.

Другой драматург этой поры, Рей де Артседа, говорил о том, как «волнуют плач и страсти» актера¹¹¹, а Лопес Пинсиано настаивал, что задача искусства «волновать души»¹¹². И он же называл актера «хамелеоном, выражающим противоположные ощущения, дабы души слушателей охватывал сладостный экстаз, нетерпение или горячие порывы»¹¹³. В «Страннике в своем отечестве» Лопе хвалил актера Пинедо за то, что у него на сцене «полностью менялись черты лица и его цвет, взгляд, чувства, голос и это преображало чувства толпы»¹¹⁴. Его любимой актрисой, по свидетельству современников, была Мария де Рикельме, «наделенная великой красотой и таким живым воображением, что во время выступлений у нее, к всеобщему удивлению, менялся цвет лица. Если на подмостках шла речь о счастливых и радостных вещах, она слушала с лицом окрашенным румянцем, если же случалось какое-то роковое событие, то она мгновенно бледнела»¹¹⁵. В одном из писем Лопе писал, что эта актриса так хороша, потому что «неподражаема по силе страстей»¹¹⁶. Проповедник брат Ортенсио Парависино, прекрасно знавший, как пленять аудиторию, уверял, что у Марии, играющей «выдуманные повороты сюжета, настоящая кровь приливает к лицу»¹¹⁷. Современники выделяли и актрису Хуану де Ороско, которая умела «сочетать естественность и искусство в жестах, словах, голосе и в выражении всех страстей»¹¹⁸.

Лопе нередко требовал, чтобы актеры явили высшую степень импульсивности; про дону Хуана де Падилью – героя драмы «Любовь, тяжба и вызов на дуэль» – говорится, что у него «изменился цвет лица»¹¹⁹. Об испепеляющем актерском темпераменте говорится в письме одного из иезуитов, отца Андреса Мендо, рассказывающем о знаменитом актере Хасинто Вареле и его последнем выступлении на саламанкских подмостках: «Вышеупомянутый Хасинто внезапно рухнул замертво на сцене, кончая произносить монолог [...] и ему оставалось произнести всего три строчки, когда он упал. Он говорил с таким жаром, что слушатели решили, что это обморок, который должен с ним приключиться согласно роли, и ждали когда он поднимется, чтобы приветствовать громкими криками; но вышел врач и засвидетельствовал, что он умер»¹²⁰.

Поражает вера зрителя XVII в. в то, что актер полностью – даже с недозволенной, убийственной полнотой! – сливается с изображаемым персонажем. Вернемся еще раз к Лопе де Вега, который в посвящении к изданию драмы «Небесный мужик» («El rústico del cielo»)

превозносил исполнителя, сыгравшего роль Святого Франсиска де Алькала: «Он превратился в него до такой степени, что [...] подражал ему настолько, что всем казался настоящим, а не мнимым (святым); и преобразились не только его речь и повадки, но и само лицо; я был свидетелем тому, что однажды, когда он направлялся в театр в одежде из шелка с позолотой, какой-то нищий у ворот сказал ему: “Брат Франсиск, отдай мне рубашку” и показал ему голую грудь. Пораженный Сальвадор (так звали актера), не говоря ни слова, отвел его в лавку и купил ему две рубашки»¹²¹.

Лопе необычайно ценил актеров, которые, по выражению крупнейшего современного исследователя театра Золотого века Руиса Рамона, могли «легко зажечься один от другого»¹²², актеров и актрис с горящими глазами... Еще в середине XVI в. Луис де Леон, обращаясь к своей избраннице с просьбой, чтобы она не глядела на него, потому, что он не в силах выдержать взгляд ее очей, «столь прекрасных, милых и сияющих»¹²³. Как утверждал современник Лопе де Веги Мира де Амескуа, «любовь не может быть потаенной, ибо превосходит душу»; она «проявляется в глазах», которые «всегда справедливо называли языками порывов»; актер же выказывает любовь, «глядя непрерывно, сердечно, внимательно, нежно»¹²⁴.

Прибавим к этому, что у Лопе де Веги актер должен глядеть порой так красноречиво, чтобы про его героя могли сказать то, что говорит в «Меланхоличном Принце» Король про своего наследника:

Что, ты не перестал мне перечить?

Бросаешь вызов глазами

Потому, что не можешь это сделать языком¹²⁵.

Драматические перипетии нередко вызывают на подмостках *turbación* – смущение, смятение – и *suspensión* – состояние немоты, оцепенения. Эти слова Лопе часто употребляет, чтобы указать, в каком состоянии должны находиться актер или актриса. В «Победе чести» Антонио чувствует, что его душа смятенна (“*el alma turbada*”) после того, как он увидел Леонору. Напугана, вне себя (“*perdida y turbada*”) была и Леонора... В драме «Любовь, тяжба и вызов на дуэль» о том, что дон Хуан Арагонский теряет голову, мы узнаем из слов: «он смятен» (“*está turbado*”¹²⁶). В драме «Наказание – не мщение» Касандра замечает, что Федерико *дрожит*, он же говорит, что чувство, живущее у него в груди, *сказалось на лице*, а слуга Батин удивлен тем, что его хозяин *turbado*, т. е. совершенно

растерян... В комедии «Хорхе Толедано» Селима передает подобное состояние, говоря задыхающимся голосом, как будто у нее перехватывает дыхание:

Я к тебе равнодушна...

И настолько,

Что... от сердечной склонности... смущена.

О, Аллах, как смущена (в оригинале "turbada". – В. С.)¹²⁷ –

актриса, играющая Селиму, призвана явить смятение не только словами, но и рваным ритмом речи...

Уже упомянутый нами крупнейший авторитет в области поэтики, писавший в конце XVI – начале XVII в., Лопес Пинсиано, считая, что задача искусства «волновать души»¹²⁸, требовал, «чтобы актер вглядывался в то лицо, которому он будет подражать, и так в него перевоплощался, чтобы всем казалось это не подражанием, а правдой»¹²⁹ и чтобы «актер тщательно хранил правдоподобие в своих действиях»¹³⁰.

И драматурги, и актеры зачастую переживали сполна: первые – когда творили, вторые – когда их увлекало сценическое торжество. В ироническом романе «Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары вспоминают, что «когда вошли в жилище одного сочинителя, его нашли лежащим на полу, в разорванной одежде, ворошащим листы своей рукописи, и с пеной у рта произносящим с большим чувством: “Пожар! Пожар!”»¹³¹ В «Новом руководстве...» Лопе складывается целостная театральная программа: речь идет о существе творчества *драматурга и актера*, о *спектакле*, ими созданном, и о характере его восприятия публикой¹³². Выстраивается эстафета живых чувств: театр осмысливается как органический процесс, в котором самой важной является способность “mudarse”, “transformarse”, “mudar” и “mover” – «преобразаться», «преобразать зрителя», «быть взволнованным» и «волновать».

Чувствуемое становится зримым, зримое – живо осязаемым. Лопе красочно воплощает этот закон театра. Протянутые друг другу руки в финалах спектаклей были знаком брачного союза. Женщина, с которой случилось нечто страшное и над которой учинили насилие, появлялась на сцене с распущенными, находящимися в беспорядке волосами. В таком виде выбегает на подмостки Лауренсия в «Фуэнте Овехуне», вырвавшаяся из замка Командора, или Лусинда в драме «Дон Кихот» современника Лопе де Веги Гильена де Кастро.

Но не только подобные внешние знаки передавали те или иные эмоциональные состояния, часто казавшиеся публике совершенно непредсказуемыми. Героям приходилось волноваться, зная об опасных соперниках, и преодолевать собственные колебания, неуверенность или ревность. Любовь не существует у Лопе без ревности, и это имеет, помимо всего прочего, огромное значение для актеров: ведь герои и героини присматриваются друг к другу, стремясь понять, насколько необманно, правдиво каждое слово или выражение лица. Они не напрасно находятся на чеку, ведь в театре Лопе никогда не изменяют любви, но могут изменить предмет любви, как это делают Теодоро в «Собаке на сене» или Лауренсьо в «Дурочке».

Да, в актерах и героях пленяет великолепие, но они вовсе не холодные истуканы; напротив, их пронизывает трепет разноречивых порывов. Опасность, оказывается, сокрыта не только в суровых законах чести – она в необычайной эмоциональной возбудимости, в буйстве воображения, готового сделать из мухи слона. Актеры понимают, что чаще всего не герои управляют чувствами – чувства управляют героями, и эти чувства могут легко превратиться в свою противоположность.

Есть немало свидетельств о том, что актеры не только были рады тому, что драматурги способствуют свежести игры – они сами прилагали немалые усилия к тому, чтобы захватить зрителей предельной, порой кажущейся чрезмерной горячностью. Об этом мы можем говорить с полной уверенностью благодаря одному существенному обстоятельству: в Испании XVII в. собственниками драм были не их создатели – поэты, а члены труппы, покупавшей то или иное произведение. Лишь право публикации пьесы оставалось за автором, и он далеко не всегда им пользовался, ведь писал он главным образом, а то и исключительно, не для читателей, а для зрителей. Актеры же могли делать и делали с текстом, ими приобретенным, всё, что им заблагорассудится, – в договорах отмечалось, что они обязуются при первой надобности переписать текст. Они и переписывали, и порой так, что Лопе де Вега приходил, как поведал в предисловии к очередному тому пьес, в ужас. Но и в тех случаях, когда за переделку (по-испански *refundición* – рефундиция) брался исполнитель, не лишенный дара драматурга, он прежде всего заботился о том, чтобы роли стали как можно более сподручными ему и его товарищам. Упомянем хотя бы об одном таком случае: в 1920 г. французский испанист Фульше-Делбоск опубликовал сенсационный текст «Звезды

Севи́льи»¹³³, который на добрую треть – на 526 стихотворных строчек! – оказался длиннее того, который принято считать текстом Лопе де Веги, по-прежнему публикуемого в его изданиях и знакомого русскому читателю преимущественно в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник¹³⁴. Жоан Олеса пришел к выводу, что эта рефундия принадлежит перу умершего в 1626 г. актера и драматурга Андреса де Кларамонте¹³⁵. Кларамонте выступал на подмостках в роли шута-грассосо под псевдонимом Клариндо. К доводам, приведенным Олесой, показавшим, что роль шута, которого в «Звезде Севи́льи» зовут Клариндо, увеличена с 133 строк в каноническом варианте до 217 строк, можно прибавить и новые. Чтобы актер, выступающий в роли Клариндо, мог предстать во всей красе перед зрителями, ему дают реплику, в которой он прямо сам себя называет кавалером что надо¹³⁶, а дон Санчо Ортис – чего не было в помине в более коротком варианте – говорит, что Клариндо настолько хорош, что подобного мужчины нет на свете¹³⁷.

Впрочем, автор переделки думал не только о роли Клариндо, но и о ролях других актеров, и думал об этом по-актерски. Жертвуя трагической напряженностью ритма, он все прибавлял и прибавлял строчки, позволяющие исполнителям взять разгон для того, чтобы добавить жару переживаниям и, не жалея времени, сполна выказать свой темперамент. Когда Король видит, что Бусто повесил сводню-рабыню, он в классическом варианте говорит:

Казню и брата и сестру!

Отмщу Севи́льи преступленья!¹³⁸ –

рефундия же, не боясь сделать масло масляным, вкладывает в уста Короля еще восемь строк, в котором он мечет громы и молнии, к удовольствию зала, потрясенного невероятной кровожадностью властелина, обещающего, что звезда Севи́льи закатится, и он истребит всех представителей рода Таберы одного за другим, никого не минуя до последнего колена.

Говоря языком Гамлета, Король стремится «переиродить самого Ирода». У Лопе же истинное чувство неотделимо от благородного сознания.

Не может благородно любить

Тот, кто лишен разума¹³⁹, –

говорит Нуньо в драме «Лучший алькальд – король» (“El mejor alcalde, el Rey”). В ней дон Тельо похищает невесту крестьянина Санчо Эльвиру и насилует девушку. Кастильский король дон Альфонсо VII прибывает в деревню, заставляет дону Тельо жениться на Эльвире, а затем велит отрубить ему голову и отдать его имущество ей в приданое, чтобы она могла выйти замуж за любимого.

Влечение дона Тельо неистово и преступно и кричаще контрастирует с любовью Санчо и Эльвиры.

Прекрасная поселянка напрасно пытается втолковать гранду:

Любовь, которая не чтит честь, –
Не более чем грубая похоть;
И, будучи отгалкивающим
вождедением,
Не может называться
Любовью¹⁴⁰.

Когда дон Тельо с пеной у рта кричит как резаный, увидев крестьян, пытающихся спасти Эльвиру: «Убейте мужланов!», «Убейте их», «Забейте палками»¹⁴¹, – то он низводит себя до уровня взбесившегося зверя; когда Эльвира врывается в королевский дворец с распущенными волосами и в разодранной одежде, моля об отомщении, она взывает к гражданскому порядку, к «справедливости и милосердию»¹⁴². В состоянии аффекта Тельо роняет себя, Эльвира же обретает трагическое достоинство.

Как ни горячились актеры Лопе де Веги, не стоит отождествлять их искусство ни с грядущим романтизмом, ни с психологическим реализмом, стремящимся вытравить условность и театральность сценического творчества. Испанский драматург замечательно сочетает театральность и правду, он подбивает актеров искать контрастные обертоны: даже в неистовстве выказать своего рода «остранение», в беспамятстве – способность лукавить. Так, в третьем акте комедии «Уехавший остался дома» Карлос, решив, что Элиса предала его, вынимает ее портрет, но, поддавшись уговорам веселого слуги Эстевана, со словами:

Я рву портрет твой, так ему
И надо!¹⁴³ –

на самом деле разрывает в клочья ловко подsunутую ему колоду карт.

Да, Карлос совершенно искренен в своем возмущении, но мастерство исполнителя должно заключаться в том, что его герой и не притворен в гневе, и все же чуть-чуть притворяется, поддавая жару, чтобы сразить наповал Элису. Он и сливается со своей горечью, и посматривает на себя со стороны, чтобы выступить тем более впечатляюще. Стихийно нарастающее негодование идет рука об руку с самоиронией.

Но если господа лишь изредка иронизируют над своими чувствами, то грасьосо постоянно охлаждают порывы хозяев, сводя их с небес на землю. Прямой пародией на возвышенную любовь в комедиях кажутся эротические забавы в разыгрываемых между актами интермедиях, потешно остранивающие основное действие: между актами трагедии чести могла идти забавная интермедия о посрамлении рогатого мужа и торжестве любовников¹⁴⁴.

Впрочем, слово «остранение» надо понимать в особом смысле. Термин, как известно, ввел в широкое употребление Брехт, подразумевая острый и неожиданный ракурс критической мысли. В испанском же театре Золотого века остранение – это свободный взгляд человека, играючи относящегося ко всему на свете. Мир не сходится клином на одной, пусть даже самой пламенной, страсти – он многогранен, многолик, в нем рядом существуют пафос и насмешка. Порой же испанский драматург сознательно и лукаво нарушает иллюзию подлинности происходящего на подмостках, напоминая публике, что перед ней не действительность, а комедия. Показывая на влюбленных, грасьосо говорит во втором акте комедии «Награда за порядочность»:

Как похожи они на актеров,
Назубок знающих свои роли.

В первом акте драмы «Победа чести» зритель слышал:

Так обычно начинаются,
Сеньоры, театральные представления...

Герой комедии «Урок кавалеру» (“El galán escarmentado”) вопрошает:

Не является ли, к счастью, моя судьба
Сюжетом какой-то комедии?

В комедии же «Университетский шут» господин и слуга обмениваются такими репликами:

- Мы полностью вошли в роли
В комедии нашей жизни.
- Она достигла кульминации,
И любовь надеется
На благополучный исход,
Который будет в третьем акте¹⁴⁵.

Испанские актеры не только создавали образы – они играли образами, не только сливались с судьбами героев, но и демонстрировали их публике; они увлекались не только ролью, но и демонстрацией роли – кумиры публики, они красовались перед ней. В театре, в котором подмостки были окружены с трех сторон зрителями, нелепо говорить о зеркале сцены; здесь, скорее, существовало «зеркало зала» – публика и была тем зеркалом, в которое смотрелись комедианты. Им хотелось выглядеть галантными и страстными, доблестными и неотразимыми. Они заигрывали с публикой, включали ее в свою игру, когда в репликах в сторону делились с ней заветными мыслями и чувствами, планами, надеждами и тайнами. Происходило общение не только партнеров, но и сцены и зала, зрители становились сообщниками – или, не дай Бог, врагами – не только героев, но и исполнителей, начиная со вступления к спектаклю – лоа. Лоа ведь произносилась не от имени какого-либо персонажа, а от имени артиста, завязывающего доверительные, прочные отношения с аудиторией. Артист стремился показать себя во всей красе: хвалил не только собравшихся в зале и город, в который приехала труппа, но и себя и своих товарищей за отменную память, работоспособность, выдумку, остроумие, смекалку... Лоа – это громогласное заявление об актерских достоинствах; актер являет себя еще до того, как приступит к какой-либо роли, выставляется на всеобщее обозрение в качестве исполнителя, который покажет публике нечто замечательное. И в дальнейшем он не всегда будет скрывать себя полностью – особенно это касается слуг, грасьосо, не только куролесящих в шутовских образах-масках, но и выглядывающих из-под них. Но и другие актеры выходили на подмостки не только для того, чтобы показать, как их герои любят друг друга, но чтобы и им самим стать любимцами публики.

Об исполнителях ролей слуг более подробно следовало бы сказать в специальной работе, посвященной сценическому комизму Золотого века. Пока же отметим, что все происходящее в спектаклях Лопе де Веги рассматривается с двух точек зрения – с точки зрения кабальеро и с точки зрения грасьосо, подобных точкам зрения Дон Кихота и Санчо Пансы; в итоге всё оказывается неоднозначным, обнаруживает то героическую, то комическую стороны.

Карнавально-игровой, иронически-праздничный ответ не позволяет абсолютизировать психологизм переживаний актеров Лопе де Веги, предостерегает против рискованных модернизаций, в том числе против отождествления классической игры испанцев и манеры Художественного театра. Казалось бы, и те и другие стремились к передаче «истины страстей». Но «художественники» преимущественно передавали совершенно достоверную и воздушную, как истончившаяся аура, поэзию буден. Взлет «художественников» – чеховские постановки, в которых мажорные ноты сменялись едва ли не траурными. В первом же акте «Чайки» с радостной приподнятостью ждут спектакля Кости Треплева, но он обрывается скандалом – несостоявшееся треплевское представление оказывается аналогом несостоявшегося праздника. «Три сестры» начинаются с празднования именин Ирины, заканчиваются гибелью Тузенбаха; в «Вишневом саде» бал у Раневской завершается вестью о крахе надежд на спасение имения. Поэзия «художественников» окрашена печалью утрат. Спектакль Лопе де Веги – это состоявшийся праздник. Если даже разыгрывалась кровавая драма, в ней озоровал шут, царила вера в торжество счастливой полноты бытия, а карнавальные интермедии, разыгрываемые между актами и в конце представления, бросали на все происходящее мерцающие солнечные блики. В любом спектакле Лопе сказывалась экстраординарность происходящего, отметалась унылая повседневность и происходили яркие игровые метаморфозы. Но театральность Лопе была не столько счастливой сценической выдумкой, сколько игрой самой жизни. Слова М. Бахтина о том, что в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая другую, лучшую форму своего существования, применимы и к искусству Лопе де Веги, всячески способствовавшего тому, чтобы артисты ощущали себя не только великолепными лицедеями, но и медиумами духа Любви и Природы, раскрывающими их магические чары. Театр Лопе дышит физическим и нравственным здоровьем, это театр неунывающей молодости, он открывает просторы бытия, строит мир красоты.

Этот восторг перед красотой, как правило, далек от маньеристского эстетизма: у Лопе красота не противостоит реальности, как нечто художником привнесенное в нее, а выражает саму ее суть. Такое утверждение может показаться странным, ведь в ту пору актрисы на сцене пользовались косметикой отнюдь не меньше, чем прочие испанки. Изготовители косметики, портные, ювелиры, парфюмеры в XVII в. не знали отдыха. Прекрасной считалась белизна кожи – лицо и руки белили при помощи разных мазей, преимущественно сулемы, небезвредной для здоровья. Применялось благовонное венецианское мыло, косметика служила тому, чтобы придать нужный тон лицу, шее, плечам, ушам, с которых часто свисали длинные, почти касающиеся плеч серьги, губы красили, а благодаря воску они обретали яркий блеск. Носили широченные юбки, туфли на огромных платформах, кокетство сказывалось и в том, что испанки по восточному обычаю набрасывали плащ или вуаль на лицо, так что виден был лишь левый глаз, и миг, когда они полностью распахивали покрывало, был мигмом исключительного доверия, проявления явной симпатии – ослепительным мигмом. Но и подобным образом разукрашенные и наряженные актрисы и актеры на подмостках Лопе де Веги выявляли то прекрасное, что заложено в человеке самой природой. Красота, согласно Лопе, разлита во всей вселенной и ярче всего проявляется в дурманящей привлекательности женщины. Женщина божественна, и это отнюдь не только привычный эпитет или термин философии неоплатонизма, которой Лопе де Вега был сильно привержен, это – его художественное и жизненное credo (Лопе едва ли не всю жизнь находился в плену красоты: три знаменитых красавицы, с которыми он был связан вне брака, обозначали три главных этапа в его судьбе. Елена Осорио – это молодость; другая известнейшая актриса Микаэла Лухан, родившая ему пятерых детей, – это зрелость; и, наконец, Марта де Неварес, которая была на 28 лет моложе драматурга, – его закат). Красота нужна Лопе и его героям и героиням как неперемное условие существования. Она – эманация Бога и природы. В конце концов и косметика использовала природные краски, а духи напоминали об ароматах цветов, полей или морского бриза (среди духов доминировали розовая и апельсиновая вода, эссенция фиалок и т. п.).

В комедиях Лопе преодолевал чрезвычайно стойкую в Испании традицию Средних веков, когда, как красноречиво свидетельствуют пословицы, красивая женщина рассматривалась как угроза чести

семьи, как воспламеняющая бурные желания искустельница и орудие дьявола (“La mujer hermosa quita el nombre al marido” – «Красивая женщина лишает мужа доброго имени», “Cuanto más hermosa tanto más sospechosa” – «Чем красивей, тем подозрительней» и т. п.)¹⁴⁶. Добродетель ставилась неизмеримо выше красоты; внешность женщины часто вообще не бралась в расчет: так, в «Поэме о моем Сиде» ни слова не сказано о том, как выглядела жена героя Химена и его дочери. Лишь в пору позднего Средневековья поэты начинают восхвалять юных девушек с лицами свежими, как румяные яблоки, черноволосых, белокожих, с пухлыми розовыми губами. Подобный образ желанной женщин обрисовывает дон Амор в «Книге о благой любви» Хуана Руиса – в поэме, где наряду с повествованием об идеальной красоте встречаются невиданно эротические откровенные эпизоды о горянках, не знающих никаких сексуальных табу и едва ли не насилующих путников. На пороге Возрождения в написанном в XV в. «Триумфе женщин» (“Triunfo de las donas”) Хуана Родригеса де ла Камары перечисляется пятьдесят свойств, свидетельствующих о превосходстве женщин над мужчинами. В «Селестине» Калисто объявляет красу Мелибеи лучшим свидетельством Божьего величия и говорит, что святые, созерцающие Господа, наслаждаются не больше, чем он в ее присутствии...

У Лопе де Веги же говорится:

Нет у мужчины более высокой обязанности,
Чем служить женщине, которой
Он обязан своим появлением на свет,
Тем более женщине красивой¹⁴⁷.

Женщина у Лопе – это «десятая муза», «восьмое чудо света»; ее красота – «невероятна», «редкостна». Она, как сказано в «Валенсианских безумцах», «метафора небес» и сравнима с красотой драгоценных металлов, хрусталя, мрамора, снега, слоновой кости, алебастра, с небесными светилами: в комедии «Любить не зная кого» (“Amor sin saber a quien”) дон Хуан, отодвигая покрывало с лица дамы, чувствует, будто наступает пленительное утро, просыпаются птицы, заря омывает росой поля и, наконец, восклицает: «О благая весть, солнце восходит!»¹⁴⁸ Светозарность женщины в контексте творчества Лопе обретает символический смысл, ассоциируясь с небесным светом, с незапятнанностью чести.

Актрисы, игравшие героинь Лопе де Веги, нежились в море слов, воспевавших их красоту: в одних комедиях женщина объявлялась «чудом Природы» («Прекрасная Эстер» – “La Hermosa Ester”), в других – лучшим произведением божественного искусства («Уехавший остался дома» – “El ausente en su lugar”). Немудрено, что облик той или иной красавицы словно просится на полотно, и в таких произведениях, как в «Периваньес и командор Оканьи» и «Пошел дым коромыслом» (“Ya anda la de Mazagatos”) влюбленные нанимали художников, чтобы те тайком нарисовали предмет их обожания¹⁴⁹.

И дело было не только в том, что красота вызывала чувственный отклик: в комедии «Хранить и охранять себя» (“Guardar y guardarse”) о донье Эльвире говорится:

Ее ноги – это две лилии,
Ее груди – это румяные яблоки¹⁵⁰.

Куда важнее то, что отношение актеров к сцене как к храму красоты делало их поведение утонченно-церемониальным, строго этикетизированным. Актеры должны были убедить публику в реальности *идеальных чувств*; идеальное же в XVII в. прочно ассоциировалось с эталонным, нормативным. Герои Лопе искренне тяготели и к этике, и к этикету. Этикет воплощал и природную грацию, и взаимную предупредительность, и подчинение законам дружеского общежития; он означал, что взаимоотношения людей хорошо отрегулированы и отливаются в своего рода словесные и пластические формулы, приводящие каждого к строгим и прекрасным формам. Актерская игра превращалась в увлекательное формотворчество. Формообразующей силой был и стих – прекрасный строй слов и особый лад движений и манер, отточенность поведения. Человек Возрождения – творец своей судьбы; но если он творец, то, следовательно, его судьба эстетически значима. В «Учителе танцев» Альдемаро учит Флорелу не только танцевать, красиво двигаться, но и жить по законам красоты. И в «Дурочке» очень важна сцена танца двух сестер – не только Ниса, но и Финея оказывается светской девушкой. Шокировавшая излишней раскованностью, многое делавшая невпопад, Финея теперь исполнена завидной грации – она не только поумнела, но и пристрастилась к песням, танцам и музыке, к гармонии – к культуре. И это все благодаря любви к Лауренсьо,

который тем самым выступает как своего рода Прометей – «культурный герой». Культура в сценическом мире Лопе – шлифующая природу сила, благодаря культуре жизнь принимает завидные очертания.

Театр воистину был источником культуры. Перед исполнителями находилась ведь не чинная, а самая что ни на есть бесцеремонная, способная поднять невообразимый шум и гвалт толпа. Публика, которая пыталась прорваться в театр бесплатно с таким рвением, что в 1621 г. был принят особый указ, позволяющий сборщикам входной платы применять оружие. О чем свидетельствует это? Прежде всего о том, что актеры оказались способны заполнять театры аудиторией. А ведь она была по нынешним масштабам небольшой. Если число обитателей Мадрида с 1591 по 1646 г. увеличилось с 30 до 150 тысяч, то в большинстве городов Испании число жителей в XVII в. сокращалось. Только Севилья сохранила с 1591 по 1646 г. 72 000 душ, в множестве других городов за это время число обитателей падает: в Саламанке с 20 000 до 12 000, в Авиле с 11 500 до 4 500; в Бургосе с 10 500 до 2 400. Вычтем детей, немощных старцев и рабов, и станет ясно, что круг зрителей был весьма небольшим. Актеры должны были обладать огромной притягательностью, чтобы собирать в городах, имеющих 2–4- или даже 10-тысячное население, полные залы.

Но особенная сложность заключалась в том, что это была совершенно непредсказуемая публика – дружелюбная и враждебная, боготворящая актеров и готовая учинить над ними расправу. В коррале выступали не перед публикой в нынешнем смысле слова, не перед темным, почтительно молчащим залом, в котором никого не разглядеть, а именно перед толпой, освещенной так же ярко, как и артисты на подмостках, и ошущавшей себя не менее, нежели актеры, видимыми, приметными и важными участниками спектакля. В стоящем партере – патио, – в котором находились одни мужчины, подбадривают актеров или сгоняют их со сцены. Зрители, в том числе и сидящие на подмостках, во весь голос комментируют происходящее в спектакле: как отмечал в 1624 г. в романе «Алонсо, слуга многих господ» Алькала Янес-и-Рибера, «кто поругивает музыку, кто стихи или сюжет комедии, кто критикует банальность мыслей, стиль или слишком привычное исполнение, кто говорит, что актрисы недостаточно молоды или актеры недостаточно нарядны»¹⁵¹. В книге «Занимательное путешествие» опытный актер Агустин де Рохас со знанием дела рассказывал, что во время представления

зрители, если актриса им казалась недостаточно пригожей, требовали: «Уберите с глаз долой это исчадь ада, чтобы мы больше ее на сцене не видели – она ни лицом, ни фигурой не уродилась [...] Если же перед ними красотка, они все равно недовольны и обзывают ее льдышкой или дурой, потому только, что она на них не смотрит», а если кто-то сделал ошибку в тексте, то грозят отправить его на галеры¹⁵².

Труппа в публичном театре, согласно одному из свидетельств начала XVII в., словно попадала «на корабль во время шторма или на маневры войска, становилась участником штурма или битвы»¹⁵³. Драматург и завсегдатай корралей валенсианец Карлос Бойль указывал в опубликованном в 1616 г. обращении «К лиценциату, который захотел бы писать комедии»:

Актер, вышедший один,
Чтобы произнести длинную торжественную речь.
Дает повод, чтобы
Его под свист выпроводили с подмостков.
Тот, кто выходит один,
Чтобы не надоест, в трех словах
Все изложить обязан¹⁵⁴.

Отдельные группы зрителей по-разному откликнулись на одни и те же эпизоды спектакля. С одной стороны, это были, как писал Алькала Янес-и-Рибера, «люди образованные и отменного вкуса, люди добродетельные, благородные и добрые, которые говорили, что возможность послушать хорошую комедию – это лучшее времяпровождение и развлечение»¹⁵⁵, с другой стороны, разнузданно вели себя так называемые «мушкетеры» – эти, по словам другого современника Лопе де Веги Луиса Бараона, «громовержцы, бросающие молнии в скверных драматургов»¹⁵⁶. Это были, по свидетельству Хосе Алькасара, «портные, сапожники, кучера, чиновники»¹⁵⁷, но среди них могли затесаться и карманники с разбойниками – всевозможные нетерпеливые завсегдатаи театров, способные диктовать ритм спектакля и определять его судьбу. «Да избавит нас Бог от ярости мушкетеров, – писал в 1617 г. Кристоаль Суарес де Фигероа. – Если им не понравится представление, не избежит горькой участи ни светская, ни религиозная драма. Эта толпа крайне опасна [...] и прекрасно снаряжена, чтобы помешать любому спектаклю и пре-

вратить его в посмешище. Горе тому, кто вместо аплодисментов слышит трещотки, науськивания, свистульки, ксилофоны, колокольчики, дудочки, верещащие погремушки, которыми прокаженные отпугивают прохожих, и прежде всего непрекращающиеся свистки и выкрики»¹⁵⁸. Нередко возникало впечатление, что зрители собрались не смотреть игру, а сами играть на адских инструментах, устраивая оглушительный «кошачий концерт». В театрах затевались драки, случались убийства, поводом к которым мог послужить спор, какая из актрис танцевала лучше. В письме от 14 августа 1604 г., посланном из Толедо другу в Вальядолид, Лопе де Вега сообщает, что во время спектакля несколько кабальеро были арестованы из-за непотребного поведения... В одном из мадридских театров в 1623 г. разъяренные тем, что внезапно была заменена заранее объявленная комедия, «мушкетеры» стали кидать камнями в актеров, разорвали занавески задней сцены и начали крушить кинжалами скамейки...

На рубеже XVI–XVII вв. Лопе де Вега сочинил вступление к комедии – лоа, – в котором вспоминал об очередном посещении театра. Он рассказывал публике о публике же, о ее поведении. Поэт пишет, как затесался среди толпы, битком набившей двор корраля, и прождал полтора часа начала представления. Затем, как только музыканты запели, один из зрителей захотел так громко прокомментировать текст, что его пришлось вывести под белые ручки; другой же во весь голос подпевал исполнителям. Какой-то студент отпускал шуточки во время трагического монолога, другие то одобряли, то порицали исполнение; когда Принцесса на сцене умерла, кто-то вслух заметил, что она все равно жива, другие обсуждали размер стиха и т. п.¹⁵⁹ В третьем акте комедии «Крестьянка из Тормеса» (“La segnana de Tormes”) Лопе выводит компанию развязных приятелей, пришедших в театр: один требует ставить новые интермедии и приказывает комедианту, выступающему в роли кавалера, не церемониться с дамой, другой советует актерам и актрисам одевать дорожные наряды и велит музыкантам выступать слаженнее¹⁶⁰.

Но эта публика отличалась и поразительной отзывчивостью. Современник Лопе вспоминал, что однажды, когда труппа Эредии играла «Девушку Гомеса Ариаса», «в тот момент, когда герой собирается продать красавицу маврам, женщины так разволновались, что стали ругать во весь голос актера, исполнявшего главную роль, как будто это был сам Гомес Ариас, а кто-то из мужчин закричал: “Негодяй, не продавай ее!”, и это заставило комедианта обратиться

к ним со словами: «Многоуважаемые сеньоры, я говорю то, что написано, а сам исполнен почтения к женщинам»¹⁶¹.

Помня о «неистовстве испанца» (“*colera de un español*”)¹⁶², Лопе де Вега тщательно продумал тактику, при помощи которой можно взять публику в полон. Об этом свидетельствует его «Новое руководство к сочинению комедий». Это произведение, которое обычно воспринимают как рассуждение о драматургии, в гораздо большей мере является театральным манифестом. В трактате Лопе де Вега ставит во главу угла заботу о том, чтобы не иссякло терпение аудитории, чтобы представить на подмостках такие истории, которые «в наибольшей мере захватывают всех»¹⁶³, например истории, связанные с оскорблением чести, чтобы держать зал в постоянном напряжении, не позволяя никому догадаться, как развернется интрига вплоть до финала, чтобы сцена не оставалась пустой больше, чем на мгновение, чтобы каждый эпизод завершался эффектной фразой:

Все сцены заключать иль изреченьем
Каким-нибудь, иль остротой полезной,
Чтоб сцену покидающий актер
Не оставлял в нас чувства недовольства¹⁶⁴.

Короче говоря, главный вопрос, который ставит Лопе и на который он дает продуманный ответ, – вопрос о том, что нужно для того, чтобы спектакль пользовался успехом, чтобы он был по вкусу толпе. Лопе волнует не соответствие его комедий традиционным, идущим еще от Аристотеля правилам, а их заразительность. Слова:

...Порой особенно бывает любо
То, что законы нарушает грубо, –

в оригинале звучат как

...Porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.

“Gusto” – «вкус» – последовательно противопоставляется “justo” – тому, что написано по правилам, а “vulgo” – буквально «чернь» – противопоставляется “docto”, т. е. «знатоку», «ученому», или, точнее говоря, педанту, сверяющему нынешнее искусство сцены со старыми – и устаревшими! – образцами. По существу “vulgo” означает в этом контексте не что иное, как «широкую публику» или, как сейчас бы сказали, «демократическую аудиторию», которой было

наплевать на заповеди теоретиков «ренессансного классицизма», требовавших, чтобы действие происходило в одном месте (единство места), длилось в течение 24 часов (единство времени) и текло без ответвлений сюжета (единство действия)... Пьесы, написанные согласно таким заповедям, отмечал Лопе в «Страннике в своем отечестве», были бы всем хороши, кроме одного – их никто не хотел бы слушать¹⁶⁵. Единственный закон сцены, согласно Лопе де Вега, – способность взять в полон публику, окружившую с трех сторон актеров. Да, такая публика являла собой опаснейшую стоглавую гидру, но актеры не просто должны были превратить ее в союзницу – они нуждались в ней, как в воздухе. (Позже Кант скажет, что только глупая голубка может думать, что, если бы не было воздуха, то летать было бы куда легче.) То, что в испанском коррале зрители были на виду у актеров, а актеры на виду у зрителей, помогало и тем и другим ощутить, что они, по сути, не разъяты, а соединены, составляют нерасторжимый волшебный круг игры, являются участниками единого сакрально-праздничного действия. На подмостках чаще всего не было «декорационной среды», но на них сидели зрители – актеры действовали в людской среде, она воспринималась ими как неперемное условие существования, перманентно ввергнутого в людской обиход. Жизнь постигалась как тотальное зрелище, жить означало быть зримым. Каждый просматривался с разных сторон, и хотя, как уже отмечалось, в спектаклях Лопе де Веги встречались броские мизансцены, они чаще всего (в особенности если устраивались не во внутренней сцене) напоминали не живописные, а скульптурные композиции. Актерскую манеру в публичном театре XVII в. прежде всего можно назвать скульптурной. Актеры были ваятелями своих персонажей; игра во многом постигалась как постановка тела в трехмерном пространстве – выразительная пластика доминировала наряду со словами.

Но это были одухотворенные «изваяния». В комедии «Упорством побеждают любовь» (*Porfiando vence amor*) Лопе де Вега сравнивает корыстолюбивую Леонарду с бездушным камнем, с холодным мраморным истуканом. Ей противопоставлена Лусинда, корень имени которой – luz – свет, она исполнена благородства, побуждающего ее, в отличие от Леонарды, хранить верность своему попавшему в немилость у короля избраннику.

Живопись может дать только иллюзию глубины, скульптура же – это реальная высота; театральные герои, воплощаемые актерами,

соотносят себя не только с земной горизонталью, но и с небесной вертикалью: ориентация по вертикали придавала им особую стать и завидную прямогу стана. Такой герой не сгибается – он вечно тянется ввысь. Каждый является своего рода памятником себе, решительно готовый постоять за себя – постановка тела в пространстве корраля являлась тем самым не только театральной задачей. То, что на первый взгляд могло показаться надменной позой, было позицией по отношению к окружающему миру. Позицией, имевшей и этический, и эстетический смысл: актер являл собой динамическую серию своего рода пластических иероглифов, или символов, был не тождественен своей эмпирической данности, указывая на идеальное бытие.

В художественной культуре Золотого века не было четких границ, отделяющих вымысел от реальности, сакральное от профанного. Испанцы воспринимали свои судьбы и судьбу страны в мифопоэтическом преломлении, как вереницу необыкновенных приключений. В чрезвычайно красочных мемуарах Диего Дукэ де Эстрады историки до сих пор не могут отделить фантазию от фактов, понять, что является вымыслом и что на деле случилось с автором книги, озаглавленной «Комментарии к собственным разочарованиям. Жизнь автора этого сочинения» (*Comentarios del desengaño de si mismo. Vida del mismo autor*) и охватывающей события с конца XVI до 90-х гг. XVII в. Реальное – и пересозданное в мемуарах! – лицо, Дукэ де Эстрада уподобляется Дон Кихоту, чуждающемуся мерно текущего быта и «полностью посвящающему себя восстановлению героической мифологии»¹⁶⁶. И сам автор «Комментариев...» сознает это сходство. В Неаполе автор лихо сражался с быком, зрители приветствовали его восторженными аплодисментами, успех вскружил ему голову, и он позабыл о разъяренном животном (ну чем не театральная черта, не самозабвение довольного реакцией публики актера?!), которое тут же тяжело ранило его; в конце же рассказа он восклицает: «О ты, книга о Дон Кихоте Ламанческом! Где ты, и почему не включаешь это событие среди своих приключений?»¹⁶⁷

Произведение сильно отличается от популярнейших художественных сочинений, строящихся на биографической канве, – пикарескных романов. Герои последних – пикаро – плуты, мошенники, пройдохи и оборванцы – это антигерои, они являют собой изнанку эпоса и знакомят нас с натуралистически отгалкивающими явле-

ниями испанской жизни, доводя их до мрачной гиперболы, до inferнального гротеска. Гусман де Альфараче – главное действующее лицо одноименного романа Матео Алемана (внук шлюхи, сын содержанки и лихоимца-вероотступника) – не скупится на тошнотворные детали, рассказывая о своих злоключениях. Схож с ним и повествующий о себе сын вора и колдуньи Паблос в «Истории жизни пройдохи по имени Паблос» Франсиско де Кеведо. Дукэ де Эстрада между тем ведет свой род от стариннейшей сеvilьской знати, породнившейся с бургундскими герцогами и леонскими королями и прославившимися неисчислимыми подвигами. По существу, «Комментарии...» близки не плутовскому, а рыцарскому роману едва ли не так же, как близки ему комедии Лопе де Веги. В «Комментариях...» речь идет о куртуазных нравах, изысканности королевского двора, утонченности платонических любовных чувств и признаний, подобных «воркованию голубей и птичьим трелям»¹⁶⁸, о дуэлях, о необходимости прятаться после поединков от правосудия (мотив, повторяющийся в стольких комедиях Лопе!). Мы узнаем о всевозможных приключениях, например о ночной стычке с тремя бандитами, во время которой рассказчик, раненный в правую руку, бьется, держа шпагу в левой, о плене у мавританских корсаров, о столкновении с гигантским летающим насекомым с рыбьими жабрами, рогами, клювом и огромными когтями (!). Речь идет о том, как брошенный в тюрьму герой мужественно вел себя под пыткой, как в последнее мгновение избежал казни, о любви к нему знатной монашки, о побеге из заключения, когда Дукэ прыгнул с крыши тюрьмы и остался жив благодаря плащу, который раскрылся, как парус, об участии в исторических битвах при Лютцене и Нёрдлингене, о том, что Эстрада написал комедию, основанную на истории его любви к прекрасной сеvilьянке, ухажер которой решил вместе с товарищами убить нашего героя в ее спальне, но пистолет дал осечку, и Дукэ кинжалом отрезал нападавшему голову, о том, как останки Святой Розалии прекратили чуму, и о том, как статуя Святого Антония и распятие повернулись в храмах к грешной пастве спиной... Это – реальность, которой надлежит, не теряя своей достоверности, неизбежно перетекать в полуфантастическую картину жизни и мира. Дукэ де Эстрада смиренно прославляет Господа¹⁶⁹ и обличает «лихие хлопоты и дьявольское безумие»¹⁷⁰ своих прошлых лет, что не мешает ему придавать собственной фигуре сверхчеловеческую значимость, а собственной биографии –

чудесный ореол. Для многих, пишет он, события его славной судьбы «были чудесами»¹⁷¹. Короче говоря, перед нами не книга, а сущий клад для исследователя сценического искусства – чуть ли не автобиография героя, сошедшего с подмостков театра! Ибо для того, чтобы подняться на эти подмостки, люди должны были преобразиться примерно так, как преобразалось под пером автора «Комментариев...» его собственное прошлое... И другие его современники в своих воспоминаниях всячески приукрашивали и трансформировали события, чтобы они как можно больше походили на сцены из романов или спектаклей. Не только жизнь влияла на искусство, но и искусство влияло на жизнь; и Дукэ де Эстрада в начале своей книги превозносил Лопе де Вегу, «Феникса нашей Испании, истинное море поэзии, в котором наполняли свои сосуды испанские лебеди»¹⁷², да и сам он немало почерпнул из этого источника и с гордостью вспоминает, что сочинял ряд комедий «с премногими украшениями»¹⁷³ да описывал разные случаи из прошлого в откровенно театральном духе: когда его вели, закутанного в плащ, в кордовскую тюрьму, он воскликнул: «Откроем занавес, чтобы явить картину несчастий», – и «представлял спектакль, шагая с тремя парами колодок и с цепями»¹⁷⁴. В другом месте, рассказывая о том, как он впервые увидел королевский двор в Мадриде, Дукэ де Эстрада утверждает, что все было так великолепно и празднично, что напоминало представление пьесы Вильямедианы «Слава Никеи».

И Лопе де Вега мог легко превратить в сценическое зрелище только что случившееся значительное событие, преобразая его на схожий с Эстрадой лад. 8 октября 1622 г., неполных три недели спустя после того, как 19 сентября до Мадрида дошла весть о победе, одержанной над протестантскими войсками доном Гонсало де Кордобой в Бельгии, была готова комедия Лопе «Новая победа дона Гонсало де Кордобы». Еще через тринадцать дней труппа Хуана Баутисты Валенсиано показала в столице эту комедию, в которой шла речь о только что ставших зрителю известными событиях: о ходе крупного сражения, о героической гибели одного из испанских офицеров – дона Франсиско де Ибары. Но картина животрепещущей реальности волшебным образом преобразалась: главным героем спектакля оказывается вымышленное лицо – поручик Хуан Рамирес, который, отправляясь на войну, оставил в Неаполе свою возлюбленную, Лисарду. Прекрасная неаполитанка переодевается солдатом и после ряда приключений соединяется со своим поручиком¹⁷⁵.

Единство достоверного и вымышленного явственно обнаруживается в драме «Кабальеро из Ольмедо» (“El Caballero de Olmedo”, ок. 1620–1625 гг.). В основе драмы лежит подлинная история: в декабре 1521 г. Мигель Руис (у Лопе он переименован в дона Родриго) убил Хуана де Виверо (у Лопе – дон Алонсо), возвращавшегося из Медины в свой дом в Ольмедо. Народный романс, в котором рассказывалось о трагической кончине кабальеро, распевался повсюду. В роковом третьем акте, согласно ремарке, «появляется Призрак в черной маске и шляпе с рукой на эфесе шпаги и преграждает дорогу»¹⁷⁶ дону Алонсо. Когда же он все-таки отправляется ночью в путь, за сценой раздается голос, распеваящий романс:

Ах, ночью убили
Кабальеро,
Красу Медины,
Цветок Ольмедо!

Показательно, что о гибели кабальеро поют еще до его убийства! На глазах у публики совершается не только превращение дона Алонсо в персонаж народной легенды, но и выясняется нечто еще более любопытное: мифологическая модель судьбы человека готова до того, как эта судьба свершилась. Дон Алонсо сыграет трагическую роль, о которой ему известно заранее, и благодаря этому навсегда соединится с прекрасным сказанием. В этом заключалась и миссия испанских актеров – прямо-таки сакральная миссия. Они были вовлечены в незавершенный еще процесс мифотворчества – священные для народной памяти, для общественного нравственного и религиозного сознания образы продолжали благодаря им обретать плоть и кровь на подмостках.

Л. Баткин писал о том, что, разрушая многие мифы, Ренессанс создал свой собственный миф – миф о человеке. Именно такой миф творил и Лопе де Вега; мы видели, что актерам в его театре было лестно отождествлять себя с героями легенд, сказаний, романов и преданий. И не суть важно, имели ли превосходные протагонисты драм исторические прообразы; дело было не столько в отталкивании от конкретных прототипов, сколько в создании архетипов. Лопе де Вега сам прекрасно сознавал, что пишет сказочные произведения, и удивлялся, что представители знатного рода Порселес были недовольны, найдя погрешности в его драме «Порселесы из Мурсии»

(“Los Porceles de Murcia”): «большинство комедий нельзя рассматривать как точные истории, ибо они подобны не скрупулезным историческим трудам, а старым кастильским сказкам, начинающимся словами: “Жили-были король и королева”»¹⁷⁷.

Но эти сказки оборачивались явью.

Театр наглядно показывал, что человек может творить чудесную судьбу. Немудрено, что актеров ждали повсюду, дабы вместе с ними зажечь дивной жизнью. По многим дорогам катили запряженные мулами огромные телеги, битком набитые самыми необыкновенными существами: сидел за кучера безобразный демон, за ним Смерть с лицом человека, Ангел с большими раскрашенными крыльями, Император в короне, Купидон с луком, колчаном и стрелами. Картина, запечатленная Сервантесом, оказалась апофеозом вечного движения театра.

¹ *Сервантес Сааведра М. де*. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1961. С. 92.

² См.: *Mason T.R.A.* Calderón y los comediantes: año teatral 1639–40 // *Hacia Calderón: Noveno Coloquio Anglogermano*. Stuttgart, 1991. P. 56.

³ *Cotarelo y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Granada, 1997 (1-a ed. Madrid, 1904). P. 163.

⁴ *Ibid.* P. 430.

⁵ *Ibid.* P. 166–167.

⁶ См.: *Балашов Н.И.* Идеиная битва вокруг испанской драмы 1580–1680-х годов – ключ к научному пониманию драматургии «Золотого века» // *Балашов Н.И.* Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. М., 1975. С. 28–109.

⁷ *Cotarelo y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. P. 66–68.

⁸ *Сервантес Сааведра М. де*. Указ. соч. Т. 2. С. 93–94.

⁹ *Cotarelo y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. P. 68.

¹⁰ См.: *Vida teatral en el Siglo de Oro*. Madrid, 1965. P. 108.

¹¹ См.: *Peyes Pena M. de los*. En torno a la actriz Jusepa Vaca // *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*. Granada, 1998. P. 86–87.

¹² См.: *Vargas Hidalgo R.* Censura teatral en la España de 1600 // *Revista de Literatura*. 1997. Vol. 59. № 117. P. 129–133.

¹³ *Cotarelo y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. P. 67.

- ¹⁴ См.: *Cotarelo y Mori E.* Actores famosos del siglo XVII – Sebastián de Prado y su mujer Bernarda de Ramírez. Madrid, 1916. P. 3–9.
- ¹⁵ *Rojas Villandrando F. de.* El viaje entretenido. Madrid, 1995. P. 66.
- ¹⁶ См.: *Fernández Álvarez M.* La sociedad española en el Siglo de Oro. Madrid, 1989. T. I. P. 20–23.
- ¹⁷ La vida cotidiana en la España de Velázquez. Madrid, 1999. P. 174.
- ¹⁸ Во всех случаях, кроме особо оговоренных, мы будем ссылаться на драматические произведения Лопе де Веги.
- ¹⁹ См.: *Cotarelo y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. P. 430.
- ²⁰ Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 1. С. 162–164.
- ²¹ Там же. С. 151.
- ²² Там же. С. 157.
- ²³ *Lope de Vega.* Obras escogidas. Madrid, 1953. Т. 2. P. 163.
- ²⁴ См.: *Lope de Vega.* El Peregrino en su patria. Madrid, 1973. P. 427 y pas.
- ²⁵ *Lope de Vega.* La Dorotea / Ed. A. Morby. Madrid, 1960. P. 238.
- ²⁶ *Lone de Vega.* Фуэнте Овехуна / Пер. М. Донского // Лопе де Вега. Дrame и комедии. М., 1991. С. 32.
- ²⁷ *Vossler C.* Lope de Vega y su tiempo. Madrid, 1932. P. 306.
- ²⁸ *Lone de Vega.* Валенсианская вдова / Пер. М. Лозинского // Лопе де Вега. Дrame и комедии. С. 521.
- ²⁹ *Lone de Vega.* Девушка с кувшином / Пер. Т.М. Щепкиной-Куперник // Лопе де Вега. Собр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 5. С. 625.
- ³⁰ Иллюстрированная история мирового театра. М., 1999. С. 153.
- ³¹ Там же. С. 571.
- ³² Там же. С. 562.
- ³³ *Lope de Vega.* Obras escogidas. Madrid. Т. 3. 1958. P. 27.
- ³⁴ *Lope de Vega.* Obras. Madrid, 1902. Т. 13. P. 387.
- ³⁵ См.: *Фиучино М.* Комментарий к «Пиру» Платона // Антология мировой философии Возрождения. Минск; М., 2001. С. 264.
- ³⁶ См.: *Lara Garrido J.* Del Siglo de Oro. Madrid, 1977. P. 471–514.
- ³⁷ Ibid. P. 505.
- ³⁸ *Lone de Vega.* Раба своего возлюбленного / Пер. М. Донского // Лопе де Вега. Собр. соч.: В 6 т. М., 1962. Т. 2. С. 237.
- ³⁹ См.: Там же. С. 480–483 (Перевод М. Казмичева).
- ⁴⁰ См.: *Quintero M.C.* Poetry as play. Amsterdam; Philadelphia, 1991. P. 23.
- ⁴¹ Ibid. P. 23.
- ⁴² Испанская поэзия в русских переводах. М., 1978. С. 851. Перевод П. Грушко.

- 43 Zamora V.A. Para el entendimiento de "La dama boba" // Collected studies in honour of Americo Castro eightieth years. Oxford, 1965. P. 447–459.
- 44 Ibid. P. 459.
- 45 См.: Arata S. Notas // Lope de Vega. El acero de Madrid. P. 87.
- 46 Arata S. Introducción // Ibid. P. 36.
- 47 См.: Friedman E.H. Sign language: the semiotics of love in Lope's "El perro del hortelano" // Hispanic Review. Philadelphia, 2000. W. 1. P. 9.
- 48 *Lone de Vega*. Собака на сене / Пер. М. Лозинского // Лопе де Вега. Драммы и комедии. М., 1991. С. 385.
- 49 Там же. С. 396.
- 50 *Lope de Vega*. La Dorotea. P. 173–174.
- 51 См.: *Lope de Vega*. Cartas. Madrid, 1985. P. 165.
- 52 Ibid. P. 132.
- 53 Ibid. P. 167.
- 54 Ibid. P. 26.
- 55 *Lone de Vega*. Периваньес и командор Оканыи / Пер. Ф. Кельина // Лопе де Вега. Собр. соч.: В 6 т. М., 1962. Т. 1. С. 279.
- 56 Rodríguez Baltanas E.J. Fuente Ovejuna. Barcelona, 1984. P. 40.
- 57 Bergamín J. Mangas y Capirotos. España en su laberinto teatral del siglo XVI. Madrid, 1974. P. 75.
- 58 *Lope de Vega*. Obras. Madrid, 1930. Т. 10. P. 647.
- 59 Ibid. P. 452.
- 60 *Lope de Vega*. Obras. Madrid, 1929. Т. 3. P. 107.
- 61 *Lone de Vega*. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 6. С. 285–286.
- 62 Там же. С. 292.
- 63 *Lope de Vega*. Obras escogidas. Madrid, 1955. Т. 3. P. 1077.
- 64 Buezo C. Mosen Hugo de Urríes: la cortesía poética como ideal de la vida en cuatrocientos hispano // Les traits de savoir – vivre en Espagne et en Portugal du Moyen Age a nous jours. Clermont-Ferrand, 1995. P. 28.
- 65 Lobato A.J. La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII // Segismundo. 1986. № 43–44.
- 66 Martín Marcos A. El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán // Diálogos hispánicos de Amsterdam. 1989. № 8/III. P. 769.
- 67 *Lope de Vega*. La Arcadia. Madrid, 1930. Т. 2. P. 163.
- 68 Ibid. P. 166.
- 69 *Lone de Vega*. Великий Князь Московский / Пер. Л. Цывьян. СПб., 1999. С. 51.
- 70 Там же. С. 90.
- 71 Там же. С. 171.

⁷² См.: *Ruano de la Haza J.M.* El vestuario en el teatro de corral // Cuadernos de Teatro Clásico. 2000. № 13–14: El vestuario en el teatro clásico español, del Siglo de Oro. P. 43–62.

⁷³ *Cotarelo y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la Licitud del teatro en España. P. 423.

⁷⁴ *Ruano de la Haza J.M.* El vestuario en el teatro de corral. P. 44.

⁷⁵ *Esquero U.* Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII // Boletín de la Real Academia Española. 1978. № 58. P. 463, 508.

⁷⁶ *Hicks M.R.* Stage darkness in the early plays of Lope de Vega // Bulletin of the Commediants. 1992. Vol. 44. W. 2. P. 220.

⁷⁷ *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid, 2000. P. 309–310.

⁷⁸ Ibid. P. 320.

⁷⁹ Ibid. P. 306.

⁸⁰ Ibid. P. 317.

⁸¹ *Lope de Vega.* El laberinto de Creta. Acto primero // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001. P. 15.

⁸² Ibid. P. 9.

⁸³ Ibid. P. 14.

⁸⁴ Ibid. P. 8.

⁸⁵ Ibid. P. 57.

⁸⁶ Ibid. P. 76.

⁸⁷ *Lope de Vega.* Obras. Madrid, 1930. T. 7. P. 70–71.

⁸⁸ *Lope de Vega.* Obras escogidas. Madrid, 1958. T. 1. P. 507.

⁸⁹ Ibid. P. 507.

⁹⁰ Ibid. P. 525.

⁹¹ *Lope de Vega.* Obras. Madrid, 1930. T. 10. P. 11.

⁹² Ibid. P. 35–36.

⁹³ *Малинина Л.И.* Комедия // Краткая литературная энциклопедия. М., 1966. Т. 3. С. 679.

⁹⁴ *Lope de Vega.* Уехавший остался дома. С. 539.

⁹⁵ *Lope de Vega.* Девушка с кувшином. С. 692.

⁹⁶ *Lope de Vega.* Без тайны нет и любви / Пер. Вяч. Вс. Иванова // Лопе де Вега. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 395–397.

⁹⁷ *Menéndez Pidal R.* La epopeya castellana a través de la literatura española. Madrid, 1959. P. 138.

⁹⁸ Романсеро. М., 1970. С. 35. Перевод Ф. Морана и О. Савича.

⁹⁹ Там же. С. 75–76. Перевод М. Кудинова.

¹⁰⁰ *Menéndez Pidal R.* Op. cit. P. 138.

- 101 *Lone de Vega*. Уехавший остался дома. С. 521.
- 102 *Lope de Vega*. Obras escogidas. Т. 1. P. 1679.
- 103 *Lone de Vega*. Наказание – не мщение / Пер. Ю. Корнеева // Лопе де Вега. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 5.
- 104 Там же. С. 513.
- 105 Там же. С. 554.
- 106 *Lope de Vega*. Obras. Т. 3. P. 138.
- 107 *Lope de Vega*. Obras escogidas. Т. 3. P. 180.
- 108 *Lone de Vega*. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 55. Перевод О. Румера.
- 109 *Lope de Vega*. Obras escogidas. Т. 2. P. 889.
- 110 *Cotarelo y Mori E*. Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez. P. 49.
- 111 *Sánchez Escribano F., Porqueras Mayo A*. Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco. Madrid, 1972. P. 139.
- 112 *Lopez Pinciano A*. Filosofía antigua poética. Madrid, 1953. Т. 2. P. 304.
- 113 Ibid. P. 267.
- 114 *Lope de Vega*. El peregrino en su patria. Madrid, 1973. P. 383.
- 115 *Rennert H.A*. The Spanish stage in the times of Lope de Vega. N.Y., 1906. P. 289.
- 116 *Granja A. de la*. Los actores del siglo XVII ante “La vida es sueño”: práctica de la suspensión // Bulletin Hispanic Studies. 2000. V. LXXVII. W. 1. P. 152–153.
- 117 Ibid. P. 153.
- 118 *Martín Marcos A*. Op. cit. P. 763.
- 119 *Lope de Vega*. Obras. Т. 10. P. 662.
- 120 Memorial histórico español. Madrid, 1861. Т. 13. P. 92.
- 121 Цит. no: *Haley G*. Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606 // Homenaje a William L. Fichter. Madrid, 1971. P. 286.
- 122 *Granja A. de la*. Los actores del siglo XVII ante “La vida es sueño”: práctica de la suspensión. P. 148.
- 123 Ibid. P. 149.
- 124 Ibid. P. 149.
- 125 *Lope de Vega*. Comedias. Madrid, 1993. Т. 3. P. 291.
- 126 *Lope de Vega*. Obras. Т. 10. P. 646.
- 127 Ibid. Т. 6. Madrid, 1928. P. 624.
- 128 *Lopez Pinciano A*. Op. cit. P. 304.
- 129 Ibid. P. 282.
- 130 Ibid.
- 131 La novela picaresca española. Madrid, 1956. P. 1652.
- 132 *Rozas J.M*. Estudios sobre Lope de Vega. Madrid, 1990. P. 302.

133 См.: *Lope de Vega. La Estrella de Sevilla* / Ed. par A. Foulche-Delbosc // *Revue Hispanic*. Paris; N.Y., 1920. V. 48. P. 496–677. В дальнейшем в ссылках на это издание мы будем указывать: Ed. Foulche-Delbosc.

134 Мы будем ссылаться на этот весьма точный перевод издания: Лопе де Вега. Драммы и комедии. М., 1991.

135 См.: *Oleza J. La traza y los textos. A propósito del autor de “La Estrella de Sevilla”* // *Actas del V Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro* / Ed. por C. Strozetzki. Vervuert, 2001. P. 42–68.

136 Ed. Foulche-Delbosc. P. 610.

137 Ibid. P. 599.

138 *Lope de Vega. Драммы и комедии*. С. 160.

139 *Lope de Vega. Obras escogidas*. T. 1. P. 479.

140 Ibid. P. 483.

141 Ibid. P. 485–489.

142 Ibid. P. 499.

143 *Lope de Vega. Собр. соч.*: В 6 т. М., 1962. Т. 2. С. 603.

144 *Rozas J.M. Sobre la técnica del actor barroco* // *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, 1990. P. 306–307.

145 *Vossler K. Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, 1933. P. 252–253.

146 *Smith M.K. The Beautiful Woman in the Theater of Lope de Vega*. N.Y., 1998. P. 17.

147 Ibid. P. 55.

148 Ibid. P. 63.

149 Ibid. P. 67.

150 Ibid. P. 63.

151 *Cotarelo y Mori E. Bibliografía de los controversias sobre la licitud del teatro en España*. P. 51.

152 *Rojas A. de. El viaje entretenido*. Madrid, 1995. P. 129.

153 *Suárez de Figueroa C. El Pasajero*. Barcelona, 1988. V. 1. P. 225.

154 *Sánchez Escribano F., Porqueras Mayo A. Op. cit.* P. 183.

155 *Santo-Tomas E.G. La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid, 2000. P. 91.

156 Ibid. P. 80.

157 *Vida teatral en el Siglo de Oro*. Madrid, 1965. P. 47.

158 *Sánchez Escribano F., Porqueras Mayo A. Op. cit.* P. 162.

159 *Arata S. Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros* // *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro*. L., 1991. P. 330–332.

160 *Ruano de la Haza J.M. La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. P. 303.

- 161 *Granja A.M.* “Este paso ya hecho” // Estudios Sobre Calderón. Madrid, 2000. T. 1. P. 162.
- 162 *Lope de Vega.* Obras escogidas. Madrid, 1957. T. 2. P. 888.
- 163 *Ibid.* P. 890.
- 164 *Лоне де Вега.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 57.
- 165 *См.: Lope de Vega.* El Peregrino en su patria. P. 63.
- 166 *Ettinghausen H.* Introducción // Duque de Estrada D. Comentarios del desengaño de si mismo. Madrid, 1982. P. 63.
- 167 *Duque de Estrada D.* Op. cit. P. 200.
- 168 *Ibid.* P. 98.
- 169 *Ibid.* P. 438.
- 170 *Ibid.* P. 443.
- 171 *Ibid.* P. 310.
- 172 *Ibid.* P. 96.
- 173 *Ibid.* P. 174.
- 174 *Ibid.* P. 120–121.
- 175 *См.: Vossler K.* Op. cit. P. 254–255.
- 176 *Ibid.* P. 178.
- 177 *Lope de Vega.* Obras. Madrid, 1930. T. 12. P. 19.

Тирсо де Молина и развитие сценического языка Золотого века

В одной из самых великолепных комедий «Дон Хиль, зеленые штаны» Тирсо де Молина (настоящее имя Габриэль Тельес, ок. 1573–1648) выводит на сцену феерическую женщину-оборотня. Брошенная в Вальядолиде своим соблазнителем доном Мартином, решившим под именем дона Хиля посвататься в Мадриде к богатой наследнице, донья Хуана отправляется, переодевшись в мужское платье, в Мадрид и, также называя себя Хилем, добивается своего.

Ряд известнейших произведений Тирсо напоминает фантазматическую с множественным количеством эффектных переодеваний и необычных сюрпризов. В них сполна проявляется красота, экстравагантность и причудливость маньеристского искусства. Это искусство, знающее себе цену, ставящее себя выше действительности. Маньеристский художник смотрит на мир скептически и ироничнее, нежели его ренессансные предшественники, противопоставляя совершенное творчество несовершенной жизни. Многие герои Тирсо смело выламываются из общепринятых стандартов. Это происходит в пору, когда стандартизация общественного бытия становится жесткой, а то и жестокой. Строгие табу господствуют и в сфере чувств. Тенденция, ведущая к неукоснительной упорядоченности, наметившаяся еще во второй половине XVI столетия, в ряде стран достигает своего апогея. В Испании происходят процессы, характерные для всей Западной Европы. Многоцветье разнообразных форм правления в пользовавшихся значительной, а то и полной независимостью герцогствах, графствах, княжествах, городах и областях сменяется единой властью. Слово монарха превращается в непререкаемый закон для всех. Даже римские папы осознают свою зависимость от испанских правителей и должны, к примеру, смириться с тем, что их попытки запретить бои быков на Пиренейском полуострове терпят полное фиаско. Королевская воля всемогуща: Филипп II перекраивает карту страны,

перенеся столицу в малоизвестный Мадрид, разрастающийся как на дрожжах: его население быстро увеличивается в 12 раз. Пусть в ответ на подобную централизацию начинаются восстания в Нидерландах, а затем и в Каталонии, узда не становится менее тугой.

Рука об руку с политической унификацией идет идеологическая регламентация, основы которой заложил Тридентский собор, и все более тщательная регулировка личной жизни. Сильно возрастает роль исповеди – каждый обязан давать отчет о самых потаенных и интимных душевных движениях. Популярными становятся поучения Лойолы, как вызвать в себе нужные представления, издается много сочинений о способах сдерживания влечений и о том, как следует контролировать себя. Отец Сеньери, в частности, пишет: «Тщательно проанализируй все свои переживания. [...] Исследуй даже свои сны, желая узнать, не поддаешься ли ты их влиянию, проснувшись. И не думай, что в таком деликатном и опасном (sic!) предмете есть нечто незначительное»¹. Испанская инквизиция XVII в. преимущественно занимается не еретиками, а отклонениями от бытовых норм. Но лучший пример резкого ужесточения контроля над личным поведением – создание в Мадриде в 1624 г. государственного суперминистерства – Хунты по исправлению нравов – мощнейшей организации, в которую входили кардиналы и министры и чья тень нависла над всей Испанией, в том числе над судьбой Тирсо: в 1625 г. Хунта осудит его за создание «непристойных» комедий, сошлет в глушь и запретит писать произведения для сцены.

Стремление привести чувства к дозволенному знаменателю говорило о том, что человек с небывалой ранее отчетливостью думает о себе как о составной части социума, о том, как привести свою жизнь в согласие с правилами общежития. Манеры, как показывал в своем ставшем уже классическом труде «О процессе цивилизации» Норберт Элиас², становятся куда более сдержанными и утонченными, аффективные проявления ориентируются на подробно разработанные социальные клише. Детерминируется все – от жеста (впервые, например, чрезвычайно подробно указывается, как вести себя за столом, так что в светской среде еда превращается в своего рода балет, исполняемый руками³) до выражения глаз (Эразм в книге “De civilitate morum puerilium libellus”, ставшей настоящим бестселлером в интересующую нас эпоху, требовал, чтобы «взгляд был кротким, застенчивым, почтительным, мрачный взгляд означает необузданность, застывший – наглость; блуждающие и бегающие

глаза – признак безумия; не следует смотреть сквозь собеседника, как это делают мошенники, те, кто замыслили нечто дурное; не пристало открывать глаза слишком широко, как это делают глупцы; опускать ресницы и часто моргать глазами значит показывать свое легкомыслие. [...] Пронзительный взгляд выдает вспыльчивость, чрезвычайно живой и красноречивый – похотливый темперамент»⁴, нужно контролировать и интонации (голосу надлежит быть «мягким и спокойным»⁵) и т. п.

Подобные указания помогают нам понять не только то, что считалось желательным как в повседневном обиходе, так и на сцене, но и то, что каждый ориентировался на других: пристойный нрав требовал принаравливаться к другим. Высочайшая степень такой ориентации сказывалась в том, какое значение люди в Западной Европе придавали чести, общественному мнению, репутации, престижу⁶. Не только испанцы ставили честь выше жизни. Во французском трактате XVII в. говорится о том, что честь – это «самое дорогое, драгоценное и священное из всего того, чем обладают люди»⁷. Судейские чиновники отмечали, что за честь готовы стоять насмерть не только дворяне, но и простолюдины⁸ – героическая защита чести крестьянки в испанской драматургии XVII в., похоже, не была выдуманной, во всяком случае у идеальных образов была реальная основа – вспомним хотя бы «Фуэнте Овехуну» Лопе де Веги, в основе которой лежат подлинные исторические события. Но Тирсо замечает, что закона чести многие придерживаются лишь формально. Все более непреклонные требования, которые общество предъявляет к индивиду, касаются не столько того, каким ему надлежит быть, сколько того, каким он должен казаться, – честь превращается в видимость. Общество интересуется больше всего не сутью, а впечатлением, индивидом производимое. Жизнь оказывается своего рода театром, который может быть демонстрацией подходящих личин. Соблюдение приличий ставится выше, чем подлинные мысли и чувства. Это происходит во всех сферах – даже в религиозной⁹. Важно прежде всего то, что другие видят, – жесты и слова напоказ: сохранение видимости становится смыслом существования¹⁰.

Это – «ролевое существование»: жизнь постигается как представление, которое идет всегда и повсюду. Каждый озабочен тем, чем он для других является и как другие его воспринимают. Это, конечно же, актерское самоощущение, но отношение к миру как к театру не стоит оценивать однозначно: это побуждало считаться с другими,

хранить и утверждать свой достойный образ, быть чутким к окружающим, не совершать ничего, что могло бы ущемить других. И вместе с тем это нередко означало полную покорность индивида господствующим установлениям: театральность оборачивалась тем, что каждому надлежало делать и говорить лишь то, что положено согласно публичной роли.

Театральность жизни – огромная тема, которую здесь можно затрагивать лишь вскользь. Современные культурологи утверждают, что театральность была присуща всякому обществу. Личность – по-латыни *persona* – еще во времена античной Греции означала маску (в русском языке слово «личность» сродни «личине»), надеваемую актером, и «то, что первоначально слово “личность” значило “маску” – скорее всего не историческая случайность, а признание того факта, что все мы всегда, сознательно или почти бессознательно, играем роль»¹¹.

«Мы приходим в мир как индивиды, а затем обретаем характер и становимся действующими лицами (персонажами)»¹² – это сказано Эрвином Гоффманом, неуклонно развивающим в своей снискавшей известность книге «Представление самого себя в повседневной жизни» мысль о том, что социологический анализ схож с театроведческим: индивид выступает перед другими, последовательно надевая на себя ряд «масок», соответствующих той или иной ситуации, т. е. принимая подходящий случаю облик, играя роль, исполнения которой в этот момент данная аудитория от него ждет, стремясь контролировать впечатление, им производимое, постоянно режиссируя собственную деятельность. Сумма масок составляет фасад, под которым подразумевается одежда, выражение лица, особенности речи, жесты и т. п.¹³

Разумеется, индивид может по-разному относиться к своей роли: искренне с ней сливаться или отстраненно, а то и цинично ее демонстрировать – в последнем случае нередко желая, чтобы его ценили те, кого он ни в грош не ставит, пуская им пыль в глаза.

У Шекспира Жак говорит в комедии «Как вам угодно»:

Весь мир – театр, и люди в нем актеры,
Входящие, сходящие с подмостков,
Имеющие каждый семь ролей –
Семь возрастов. Сперва – сосун грудной,
Мяукающий на руках у мамки.

А дальше: свежий мальчуган,
Улиткой, нехотя, ползущий в школу;
Любовник, вздохи жаркие свои
И вирши даме сердца приносящий...¹⁴

Нетрудно догадаться, что в речи, начало которой мы процитировали, под чередованием ролей подразумевается смена фаз в естественном цикле бытия человека – природного существа. У испанских же драматургов сильнее подчеркивается принадлежность социуму. Уже Лопе де Вега показывал, что всякий призван исполнять в обществе роль образцового испанца или образцовой испанки. Он свято верил в честь, и тем более для него были страшны попытки ее превращения в жестокую сословную или идеологическую догму.

Но у героев и героинь Лопе честь преимущественно отождествлялась с искренним чувством ответственности перед людьми. Диана в «Собаке на сене» не только печется о своей репутации – в силу своей благородной природы неаполитанская красавица остерегается попирать устои, на которых держится людское содружество: она, да позволено будет так выразиться, естественно социальна.

Тирсо де Молина первый в испанской, да, пожалуй, и в мировой драматургии, показал ужас вынужденной игры. Он изображает общество, толкающее к фальши, общество, подыгрывать которому противно и опасно. Особенно тяжким в подобном обществе оказывается положение женщин – таков был издревле сложившийся порядок вещей. Женщина традиционно рассматривалась как своего рода «недомужчина»; Платон утверждал, что возвышенная любовь должна быть обращена не к женщинам, а к прекрасным мальчикам. Редкие творцы, такие как Еврипид, независимо от того, описывал ли он истерзанную страстью Федру, ожесточенную ревностью Медею или жертвенно любящую Алкмену, пытались понять самобытную логику женского характера. В основном же художественная культура не только почти исключительно создавалась мужчинами, но и выражала мужской взгляд на мир. В античной Греции женщина была бесправной, фактически поставленной вне цивилизованного общества продолжательницей рода или сексуальной потехой. Мужья, как отмечали древние историки, порой не знали своих жен в лицо, крайне редко заходя ночью в женскую половину дома... Испания в этом отношении мало чем отличалась от древней Греции. Закон гласил, что до достижения совершеннолетия, наступавшего в 25 лет, отец

имеет право наказывать дочь и решать, за кого ей выйти замуж. Обычай и общественное мнение были еще суровее. Выражая его, герои драмы младшего современника Тирсо Переса де Монтальбана «Нет жизни кроме чести» (“No hay vida como la honra”) считают женщину ярмом на шее, причиной всевозможных горестей и безумств, неверной подругой, воплощением непостоянства и обмана¹⁵.

Подобная точка зрения восходила и к нравам патриархального общества, отраженным в Ветхом Завете. Да и Новый Завет требовал от женщин полной покорности: «Жены, повинуйтесь своим мужьям, как Господу, потому что муж есть глава жены. [...] Как церковь повинуется Христу, так и жены своим мужьям во всем» (К Ефесянам, V: 22, 24). Церковь долгое время смотрела на женщину как на искушение и проклятие, как на сосуд скверны и зла. Допуская брачный союз, без которого перевелось бы человечество, некоторые из Отцов Церкви требовали, чтобы супружеские обязанности исполнялись без всякого вожделения. Только в XVI в. Рим признал брак священным таинством, но миф о женщине как причине грехопадения и людских страданий, остался для многих неколебимым. То, что Ева подвигла мужчину вкусить запретный плод, давало основание для представлений о губительности секса – на древнееврейском языке одно и то же слово обозначало и еду, и половые сношения. Подобный двойной смысл имело и слово «познание»: «и познал свою жену...»¹⁶ Легко напрашивался вывод, что лучше не знать женщин. Иначе и не могли думать клирики и монахи, в течение многих веков составлявшие единственный образованный круг Средневековья. Добавим к этому, что в считавшейся оплотом католицизма Испании привились нравы долго в ней господствовавших мусульман, держащих женщин в чрезвычайной строгости. В домах, забранных по восточному обычаю решетками, испанки чувствовали себя как в тюрьме, откуда их выпускали под конвоем – в сопровождении слуг или родственников, в основном лишь для того, чтобы они могли помолиться в храме. Современники Тирсо отмечали, что только немногие супруги позволяли женам наносить визиты подругам, и это вызывало нарекания строгих моралистов, утверждавших, что «если замужние женщины имеют товарок, которых они навещают и которые их навещают, то это часто приводит к тому, что они оскорбляют Господа и наносят урон мужьям...»¹⁷ Немало представительниц прекрасного пола, конечно же, убегали хоть на короткое время из заключения поглядеть на праздник или даже решались на тайные

свидания и, боясь быть изобличенными, превращались в tapadas – закутывались в огромные плащи без рукавов, закрывая ими или вуалью лицо. Власти при Филиппе II пытались искоренить этот обычай, указывая, что «таким образом ни отец не узнает дочку, ни муж жену, ни брат сестру»¹⁸. Но женщины продолжали прибегать к маскировке в течение всего XVII в., и без «закутанной» немислима «Ревнивая к самой себе» Тирсо, как и сюжеты множества комедий Кальдерона.

Испанское право, следуя за римским, провозглашало, что измена жены наносит позор всей семье, между тем как неверные мужья не подлежат никакому наказанию и на их распутство даже нельзя пожаловаться. Мужья, включая августейших правителей и высоких церковных сановников (упомянем хотя бы Филиппа IV и его брата кардинала дона Фернандо), открыто содержали любовниц и раздавали видные должности и титулы внебрачным детям, но могли развестись с женами на основании одного лишь подозрения в измене, женщины после подобного бракоразводного процесса практически оказывались изгоями общества. Среди специалистов по церковному праву в Золотом веке существовало мнение, что любая встреча замужней женщины с посторонним мужчиной – тягчайшее преступление, и муж, прикончивший ее за это, не совершил греха, ибо действовал как судья и палач в одном лице; и лишь некоторые священники протестовали против этого.

Еще страшнее судьбы подозреваемой жены была судьба ведьмы – это было клеймо, постоянно грозящее испанской женщине. В пору расцвета классической культуры, когда творили Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерон, оставалась жива вера в ведовство, и фантазиям на эту тему, выдаваемым за чистую монету, мог бы позавидовать художник, наделенный самым пылким воображением. Так, например, в 1611 г. в стране басков, в поселке Фуентеррабия тринадцатилетняя Исабель Гарсия заявила алькальдам и писцу, фиксировавшему ее показания, что ночью соседка Мария де Ильяра вытащила ее из постели, намазала особой мазью и они полетели над крышами домов к горе, на вершине которой на золотом троне восседал Дьявол с горящими глазами, потребовавший, чтобы девочка отреклась от Девы Марии, от Христа, родителей и родственников. Последовала оргия, в которой участвовали многие односельчанки Исабелы Гарсии, и Дьявол овладел ими всеми. Мария де Ильяра сперва отрицала правдивость показаний девочки, но затем при-

зналась, что является ведьмой, что участвовала в шабаше, более двадцати раз совокуплялась с дьяволом и т. п. К удивлению светских властей, инквизиция не стала принимать эти рассказы за чистую монету и приказала вернуть имущество Марии де Ильере и другим обвиняемым. На последнем крупном аутодафе, устроенном в городе Логроньо в ноябре 1610 г., из 29 женщин, обвиняемых в ведовстве, 18 были освобождены благодаря тому, что покаялись и воззвали к милосердию, но семеро были сожжены, как и образы других шести, умерших в тюрьме. Однако один из трех инквизиторов, возглавлявших процесс, – дон Алонсо Саласар и Фриас – был против приговора, и именно ему инквизиция поручила рассмотреть множество схожих дел. Саласар пришел к убеждению, что живописные признания преследуемых часто порождены неумной фантазией, и обнаружил 1672 случая ложных обвинений, выдвинутых против невинных. На основе выводов Саласара в 1614 г. священный трибунал принял декрет, в котором указывалось, что не стоит принимать всерьез множество рассказов о колдовстве. Вопреки широко распространенным поныне представлениям, местные власти и народные массы лютовали против ведьм куда сильнее, чем более грамотные инквизиторы, и известны случаи, когда женщины, полностью оправданные последними, изгонялись общинами и вынуждены были оставить свои семьи.

Конечно, испанцы испытывали не только подозрительность, но и любовь к женщинам. Однако это чувство воспринималось двойственно: часто оно больше пугало, нежели манило. Не случайно испанское слово *pasión*, как и английское *passion*, каталонское *passio* и французское *passion* обозначают и страсть и муку: слова эти ведут свое происхождение от латинского *passio* – страдание. Именно этот смысл является первичным и не только в романских языках, но и в русском, где страсть изначально обозначала страдание и страх, так же как и сопряженное с тяжкими усилиями стремление добиться чего-то (отсюда «страда»), а позднее стала восприниматься как мучительный или греховный, так или иначе обладающий негативным оттенком порыв чувств. Поразительно, что и в немецком языке установилось все то же опасное сходство между *Leiden* (страданием) и *Leidenschaft* (страстью): логика самостоятельно развивающихся далеких друг от друга языков сходится в одном – в фиксации острого драматизма эмоционального опыта. Испанские поэты, которые в пору раннего Возрождения начинают один за другим рассказывать

о любви, изображают ее как тяжкую напасть: так, Педро де Картахена считает, что она лишает разума, добродетели и воли, называет ее битвой, которую никогда не выигрывают. В ренессансную пору в ряде произведений мы встречаем и обожествление женщин: в XV в. Хуан Родригес де ла Камара, перечислив в «Триумфе дон» (“Triunfo de las dones”) пятьдесят доводов, доказывающих превосходство женщин над мужчинами, вопрошает: «Кто станет при виде этих дам отрицать, что в них скрыта божественность?..»¹⁹ Тенденция эта достигнет своей кульминации у Лопе де Веги, писавшего в драме «Живые мертвецы» (“Los muertos vivos”), что нет у мужчины ничего важнее, чем служить женщине, тем более, если она собой хороша. Хороша же собой по мнению испанцев – современников Лопе – прежде всего кареглазая смуглянка с черными волосами, тонким станом, подчеркнутым стягивающей его широкой юбкой – *guardainfantes* – и туфлями на толстых пробковых подошвах – «платформах» *chapines*... (Синеглазых блондинок прославляли немногие, рыжеволосые были не в цене – ведь это цвет волос Иуды!) Но по-прежнему раздаются голоса, напоминающие, что красота женщины обречена стать отталкивающим тленом. Популярнее, нежели гуманистические трактаты, был опубликованный в 1556 г. и выдержавший за три года множество изданий на испанском и итальянском языках «Путеводитель грешников» Луиса де Гранады: в нем увлечение женщиной называлось похотью, «пленительной чумой»; женщина похищает честь, наносит вред здоровью, отнимает силы, превращая мужчину едва ли не в зверя²⁰. Но Бог с ним, с этим суровым доминиканцем. Нам дороже чудесный поэт, замечательный переводчик Горация и Вергилия, утонченный мыслитель-неоплатоник, истинный гуманист Луис де Леон. Проведший много времени в застенках инквизиции, в ноябре 1576 г. он обратился к встречавшим его как триумфатора души в нем не чаявшим студентам Саламанкского университета в аудитории, откуда его забрали четыре с лишним года тому назад, вошедшей в историю фразой: «Вчера мы остановились...» Осмелившийся и после грозившего ему самыми тяжкими последствиями процесса выступать против антисемитизма, напоминая, что Христос – еврей, Луис де Леон был в одном консервативен – в отношении к женщинам²¹. Они пленяли его – монаха-августинца, иначе вряд ли бы он так вдохновенно перевел «Песнь Песен», и все же этот лирик и поэт писал в «Совершенной жене» (“La perfecta casada», 1583 г.): «Ибо так же, как природа, как мы говорили

и будем говорить, создала женщин для того, чтобы их держали взаперти дома, им следует и рот закрывать на замок»²². Испанский народ, между тем, сыплет поговорками вроде: «Красотки – хуже чечотки»; «Красота и пригожесть на дым похожи; куда ценнее та, что добрее» (“beldad y hermosura poco dura; mas vale la virtud y cordura”); «Ни красивые не соблазняют, ни дурнушки не пугают» (“ni bonitas que encanten, ni feas que espanten”); «Как слишком красива – так глупа и похотлива» (“mujer bella con exceso, mucho sexo y poco seso”); «Женщину, что не врет, кто же найдет» (“¿mujer que no mienta quien la encuentra?”); «Женщины без мужчин, что корабли без ветрил, – ничего не стоят» (“mujer sin varón y navío sin timón, nada son”)²³. (Да и на Руси говорили: «Жена виновата искони бе»; «У баб да у пьяных слезы дешевы»; «Баба бредит – да черт ей верит»; «Бабе дорога – от печи до порога»; «Курица не птица, а баба не человек»...²⁴)

Тирсо де Молина на дух не переносил подобных умонастроенных и обычаев, выступая против мужского шовинизма и отстаивая свободу женщин. Он с нескрываемой иронией изображает в «Крестьянке из Валькекаса» одного из типичных семейных аргусов – картежника и гуляку дона Висенте, проводящего ночи напролет вне дома. Вернувшись наутро к себе, распутник приходит в ярость, узнав, что его сестра, донья Виоланта, покинула родное гнездо, стремясь найти обольстившего ее кавалера, и мечет ей вдогонку громы и молнии...

Тирсо, наверно, был рад, что женщины начали поднимать голос против сложившегося положения вещей. Появляются первые испанские писательницы, и самая приметная среди них младшая современница Тирсо Мария де Сайас изображает прямо-таки кровавую тиранию мужчин. В рассказе «Сила любви», помещенном в вышедшей в 1637 г. книге «Любовные и назидательные новеллы», речь идет о Лауре, юной супруге дона Диего: «Лаура, как подобает красавице, была несчастной, дон Диего, как подобает мужчине, был неверным»²⁵. Узнав, что он изменяет ей, она спрашивает его: «Чего же ожидать мужу, который, подобно тебе, так поступает со своей женой, забыв о чести, как не того, что он потеряет ее?»²⁶ Но вместо того, чтобы устыдиться, дон Диего начинает избивать Лауру и готов пронзить истекающую кровью женщину кинжалом... В другом произведении Марии де Сайас «Вред, приносимый пороком» (“Estragos que causa el vicio”) донья Магдалена, став любовницей дона Диониса, хочет известить недавно вышедшую за него замуж Флорентину.

Служанка клеветает на госпожу, и дон Дионис, с безумным рвением защищающий честь, убивает ни в чем не повинную супругу, ее мнимого любовника, а также всю домашнюю челядь, а затем кончает с собой, узнав, что погорячился и напрасно устроил бойню... Героини книги Сайас вспоминают имена женщин, погубленных почем зря, и утверждают, что хорошие женщины встречаются куда чаще дурных, да и дурными они часто становятся по вине мужчин. Разве можно презирать женщин, среди которых столько «святых, добродетельных, честных, доблестных, постоянных и верных»²⁷? Не все они как следует развиты, но в предисловии к «Любовным и назидательным новеллам» говорится: «...Если нам вместо подушечек и рисунков для вышивания давали бы книги и учителей, мы были бы также способны занимать различные должности и получать ученые звания, как и мужчины, и, быть может, были бы более проницательными...»²⁸ Кто знает, быть может, говоря об этом, писательница вспоминала донью Херониму – самого лучшего врача Португалии в «Любви-целительнице» Тирсо... Вполне правдоподобно и предположение, что комедия «Доблесть, оскорбление и женщина» (“Valor, agravio y tujez”) другой известной писательницы Золотого века Анны Каро, героиня которой Леонор, отдавшаяся поклявшемуся жениться на ней дону Хуану, пускается за ним вдогонку в мужском наряде, навеяна «Доном Хилем» Тирсо²⁹. Как вполне вероятно и то, что комедии Тирсо вдохновляли и Каталину де Эраусо, сочинившую ок. 1625 г. «Жизнь и дела Монашки-Поручика», – книгу, в которой рассказывается, как пятнадцатилетняя Эраусо бежит из монастыря и, переодевая мужчиной, под именем Алонсо отправляется в Новый Свет, служит многим господам, под именем Антонио становится солдатом, участвует в военной экспедиции в Чили, храбро сражается, играет в карты, бражничает, ухаживает за женщинами и проводит изрядное время в тюрьме, куда ее отправляют за дуэль. Дотошные историки, впрочем, выяснили, что в основе книги лежат и некоторые подлинные факты; мнимый поручик на самом деле сватался к нескольким женщинам, но лишь затем, чтобы умыкнуть до свадьбы их приданое, а когда выяснилось, что Эраусо – женщина, добрый епископ Агустин де Карвахаль спас ее от наказания³⁰.

Так или иначе, Тирсо хорошо понимал умонастроения своих современниц. Он был солидарен с Марией де Сайас, выступавшей против кровавых законов чести и советовавшей мужчинам, как вести себя с женщинами: «Любите их, ласкайте и дайте им то, чего им

недостает, и не охраняйте и не ревнуйте их, ибо они сами будут себя беречь и охранять, если не благодаря добродетели, то благодаря чувству долга»³¹.

Тирсо тоже не оставляет камня на камне от привычного убеждения, что пятно на мужской чести можно смыть только убийством обидчицы, провозглашая устами Гарсии в драме «Урок мудрецу» (“Escarmientos para el cuerdo”):

Если зеркало замутнено,
Не лучше ли его очистить,
А не разбивать вдребезги, навсегда теряя!
<...>
Суровость, притупи острие
И помоги мне понять,
Что честь заключается не во мщении –
В милосердии заключается честь³².

Писатель приходит к радикальному выводу о лживости догмата чести, требующего признать свою полную зависимость от чужого мнения и, следовательно, побуждающего панически бояться худой молвы. Героиня поздней комедии Тирсо «Стойкость красоты» (“La firmeza de la hermosura”) Елена смело бросает в зал:

Добродетель – не то,
Что считают люди,
А то, что само по себе ценно.
Лицемерна у нас честь,
Страшась того, что «люди скажут»;
И совершенно зря репутацию
На чужом мнении основывают³³.

Ей вторит дон Гонсало в драме «Амазонки в Индиях»:

...Честь
Основывается не столько на том,
Что существует на деле,
Сколько на том, что говорит чернь³⁴.

Наконец, в «Наказании умника» (“El castigo del penseque”) графиня Диана произносит пламенную речь на волновавшую Тирсо

тему (нетрудно представить, как она удивляла целиком состоящий из мужчин партер):

О, если бы в супружеских делах
Такое же наказание
Грозило наглому мужу
За его неверность,
Это бы помогало
Взаимному согласию.
Но, хотя по Божьему закону
Совершенно равны
Преступления мужа
И жены, на грешной земле
Чернь установила законы чести,
Требующие мщения за измену супруги,
Но не мужа.
Эта страшная жестокость
Способна разрушить
Любовь, которая без равенств
Существовать не может³⁵.

Но главное – не высказывания, а то, что женщины у Тирсо на деле доказывают, что они не только равны мужчинам, но сплошь и рядом их превосходят, и то, что его героини бросали неслыханный вызов господствующим предрассудкам, придавало актрисам, их играющим, дополнительный кураж. Им было совершенно необходимо превратить противников и скептиков в союзников: доходы труппы зависели преимущественно от зрителей-мужчин, и даже те, кто воспринимал актрису как греховный соблазн, должны были поддаться этому соблазну. Они и поддавались: если театры были переполнены, то этим мы обязаны больше всего актрисам, на которых шла смотреть наиболее платежеспособная часть публики. Понимая это, актрисы тратили, как и во времена Лопе де Веги, бешеные деньги на сценические наряды, а хозяева трупп щедро оплачивали актрис: так, в 1632 г. наиболее высоко котирующиеся из них получали за выступления на празднике Тела Господня от 700 до 1050 реалов, в то время как их партнеры должны были довольствоваться вознаграждением в пределах 174–264 реалов³⁶, – все переворачивалось вверх ногами по сравнению с обыденной жизнью!

Тирсо радовался этому. В его комедии «Любовь – высшее искусство» (“Amor por el arte mayor”) Бермудо замечает об аристократке Исабеле, бывшей возлюбленной своего хозяина, что она

...Богаче,
Чем аббатиса в Уэлгасе,
Чем графиня в своем имении
Или героиня-любовница в театре,
Которая их всех превосходит³⁷.

Похоже, драматург и его публика подразумевали под аббатисой Анну Австрийскую, внучку императора Карла V, побочную дочь его внебрачного сына дона Хуана Австрийского. Она стала пожизненной настоятельницей знаменитого монастыря возле Бургоса, в Уэлгасе, в храме которого покоятся останки четырех королей, пяти королей и многих принцев. Графиня же, на которую намекает Бермудо, – это, скорее всего, красавица дочь маркизы де Чарелы, первая возлюбленная Филиппа IV, заключенная впоследствии в этот монастырь, т. е. тоже весьма и весьма состоятельная женщина³⁸.

Актрисы в театральном мире нередко главенствовали над мужчинами и потому, что становились *autoras de las comedias*, т. е. полноправными хозяйками трупп, управляющими как их художественной, так и финансовой деятельностью: упомянем среди современниц Тирсо хотя бы Херониму де Бургос, Амарилис (Марию де Кордобу) Марию Кандадо, Исабелу де Кастро – всего же в Золотом веке было по крайней мере шестьдесят две хозяйки актерских объединений! Ни в одной другой сфере в эту пору испанская женщина не достигала такого статуса. И происходило это отчасти благодаря Тирсо: насмешливый и лукавый художник, великий комедиограф провозгласил женщин царицами театра, сделал их совершенно неотразимыми в глазах партнеров и публики.

* * *

...Можно подумать, что Тирсо потрафляет вкусам доминировавшей в корралях мужской части публики и с небывалой, в высшей мере вызывающей откровенностью превращает актрис в дразнящие приманки. Крайне эротически возбуждающим было постоянное переодевание героинь в мужские платья. Мода того времени предполагала юбки и платья, доходящие до полу, даже вид щиколотки казался не очень пристойным. Когда женщины появились на сцене

перед целой толпой зрителей в мужском наряде с ногами, обнаженными до колена, это не могло не произвести такое же скандальное, смущающее и притягательное впечатление, какое – страшно подумать – произвело бы в XIX в. появление в салоне дамы в мини-юбке. Но публика Тирсо видела не только ножки героинь – ее потчевали образами еще более обольстительной наготы. В комедии «Правитель поневоле» (“Privar contra su gusto”, ок. 1632–1634 гг.) дон Хуан де Кардона рассказывает, что, прогуливаясь по лесистому берегу реки, заметил, как за кустами на берегу раздевается какая-то красавица, увидел ее грудь – по его словам, нечто белое, как мрамор, и красное, как кораллы, – наблюдал, как она белоснежной, как жасмин, ножкой пробует воду, почувствовал «возбудительную силу красоты» и любовался ею, пока «скаредная одежда» не закрыла все эти «райские приманки»³⁹, охваченный «желанием и дерзостью»⁴⁰. Подобный «маньеристский стриптиз» мы встречаем и в сборнике новелл и комедий Тирсо «Толедские виллы»: дон Хуан де Сальседо, вернувшись ночью домой, увидел у себя на кровати спящую прекрасную девушку, беспечно откинувшую покрывало, так что «сквозь легкую сорочку просвечивали тайные прелести». Он вспоминает ее плечейное чело и плечи, «румяные ланиты и коралловые уста, скрывавшие дивные жемчужины», черные ресницы, «шейку – белизною молоко, но твердостью алебастр», а за вырезом легкой сорочки «два чуда»⁴¹. В комедии «Из Толедо в Мадрид» донья Майор, собираясь поздно ночью ко сну, войдя в спальню со свечой в руках, согласно ремарке, сбрасывает накидку и остается в одном нижнем белье. Подойдя в таком виде к постели, она видит лежащего в ней мужчину, роняет свечу и падает в обморок. Разбуженный дон Балтазар, вскочив с кровати, «играет тьму», но зрители во время идущего при дневном свете представления отчетливо видели, что происходит; наименее же смысленным откровенно рассказывали что к чему. Наш герой ощупывает волосы и ночную рубашку доньи Майор, говоря, что явно наткнулся на женщину. Дон Балтазар поднимает ее, держит в объятиях, кладет ей руку на грудь и убеждается не только в том, что у нее бьется сердце, но и в том, что он прикасается к нежным прелестям...

В целом ряде произведений драматург-монах изображает такое, что становится ясно, сколь многое мог позволить себе театр в эпоху, которую подчас считают временем безграничной власти свирепой инквизиции. Тирсо то и дело употребляет слово *gozar*, означающее

и «обладать», и «наслаждаться», и «совершать любовный акт», всячески подчеркивая, что речь идет о физическом обладании. В «Крестьянке из Сагры» крестьянка Анхелика отказывается принимать подарки вельможного поклонника, говоря, что «женщина, которая получает, должна отдаваться»⁴². В «Крестьянке из Вальекаса» дон Габриэль сочиняет стихи, озаглавленные «Сонет, посвященный донье Виоленте в память о той ночи, когда я обладал ею»⁴³. И в «Ревнивой к самой себе» в воображении дона Мельчора образ идеальной дамы рождается благодаря эротической манкости руки, точнее, ладони, смущающей его наготой пальцев: эта ладонь, говорит наш герой, «обнаженная, стучала в дверь груди»⁴⁴. Он перечисляет ее чары:

Я узрел жасмин и ландыш,
Жемчуг, мрамор, алебастр,
Белый снег в лучах зари⁴⁵ –

и признается, что наслаждался ее видом, употребляя уже знакомое нам весьма двусмысленное слово “gozarla”...⁴⁶

Любовь часто вспыхивает не благодаря тому, что, как уверяли Платон и неоплатоники, встретились две души, вспоминавшие о своем небесном происхождении, а благодаря природному влечению.

Но было бы глупо считать Тирсо эротоманом. Его героини зачастую гораздо более чувственны, нежели героини Лопе де Веги, и актрисы подчеркивали это. Женщина в маньеристском театре – не только духовное, но и плотское существо. Но в высшей мере показательно, что именно в тех комедиях, в которых наиболее откровенно проявляется чувственное начало, полнее всего раскрываются возвышенные переживания. То, что женщина телесно прельстительна, совсем не мешает понять, что она хороша во всем, – наоборот, способствует тому, чтобы все убедились в этом. В том же «Правителе поневоле» вид обнаженной Исабелы не только воспламеняет дона Хуана, но и вызывает благоговейное отношение и своего рода религиозное преклонение перед красавицей. Он называет такую принцессу Авророй, явленным чудом, капли воды на ее теле – жемчугами, она напоминает ему священное изваяние в храме, он уподобляет ее «волосы, глаза, губы и грудь золоту, сапфирам, кораллам и мрамору», утверждая, что «все превосходное собрала Природа ради культа прекрасной богини»⁴⁷.

Для пронизанной неоплатонизмом культуры отношения мужчины и женщины были чем-то гораздо большим, нежели отношения

полов или социальные отношения, – они таили важнейшее космологическое и теологическое значение. Маньеризм немислим вне неоплатонической традиции, но он, как мы уже отмечали, вносит свои существенные акценты. Если многие ренессансные неоплатоники, как и Платон, считали, что на наивысших своих ступенях любовь преодолевает все материальное, оказываясь полностью спиритуалистической, то маньеристы не хотят отречься от чувственных чар материи. Выдающийся английский маньерист, поэт и проповедник Джон Донн (1571/1572–1631) изучал трактат Леона Эбрео «Диалог о любви» (1527 г.) и часто опирался на него. В программном стихотворении «Экстаз», отталкиваясь от Эбрео, подразумевающего под экстазом откровение Господне, Донн пишет о том, что души воспаряют, преступив плотский порог, но вслед за этим следует характерный маньеристский поворот мысли:

Но плоть – ужели с ней разлад?
Откуда к плоти безразличие?
Тела не мы, но наш наряд,
Мы – дух, они – его обличья.
<...>
Да будет плотский сей порыв
Вам, слабым людям, в поученье.
В душе любовь – иероглиф,
А в теле – книга для прочтенья.
Внимая монологу двух,
И вы, влюбленные, поймете,
Как мало передается дух,
Когда мы предаемся плоти⁴⁸.

В своих проповедях и письмах Донн уточнял, что «тело – это не человек, и душа – это не человек, но их единство образует человека», и утверждал, что «плоть приносит нам чудную радость»⁴⁹. «И так же, как, возвеличиваясь, наши тела, способны ощутить духовную радость, нашим душам, в них помещенным, позволительно испытать земное наслаждение»⁵⁰. «Метафизический поэт» предупреждал, что, стремясь к гармонии, не следует отвергать земное, раздумывая о том, что ждет нас после смерти, – глупо было бы пренебрегать и тем, что приносит счастье в преходящей жизни⁵¹. В молодости же будущий богослов и настоятель лондонского собора Святого Павла

писал строчки, подобные тем, которыми завершается элегия «На раздевание возлюбленной»:

Прочь это девственное полотно:
Не к месту, не ко времени оно.
Продрогнуть опасаясь? – Пустое!
Не нужно покрывал: укройся мною⁵².

Тирсо, т. е. Габриэль Тельес, был, как и Джон Донн, значительным духовным лицом; у обоих маньеристов явственны мотивы неоплатонического обожествления любви, возносящей любящих в небесные сферы, и оба показывают оболыщение бранными телами. Тирсо скептически относится к требованиям неоплатонизма до неузнаваемости сублимировать непосредственные эротические влечения, преодолевая их при помощи отрешенного от страстей сознания. Но его настораживает бесконтрольность чувств, у него нет полного доверия к природе: не просветленная сознанием природа может оказаться у маньеристского художника слепой и не заметить среди прочего разницу между тем, что естественно и что противоестественно для человека. Более того, исчезает вера в непременно благие порывы естества. Пламенная страсть может толкнуть к кровосмешению. В комедии «Расследуй, Варгас» (“Averiguelo Vargas”) принцесса Фелиппа и Рамиро, Санча и дон Дионис удаляются со сцены, чтобы заняться любовью, а затем появляются еще не остывшие от ласк и признаются, что сошлись друг с другом. Эротика оказывается греховно дразнящей еще и потому, что чудом не совершился инцест: Санча в ночной темноте ведет в спальню дон Диониса, приняв его за Рамиро, которого она давно мечтала заполучить в свои объятия. Зрители же знают, что Рамиро – ее брат и что, следовательно, только благодаря случайности не произошло кровосмешения.

В оправдание Санчи можно сказать лишь то, что она добивалась Рамиро, не ведая, что творит. Амнон же в драме «Месть Фамарь» (“La venganza de Tamar”) прекрасно ведает, что Фамарь – его сводная сестра, но столь неистово жаждет ее, что учиняет над ней насилие и, насладившись девушкой, гонит ее прочь. Да и сама Фамарь признается, что ее возмущает не столько то, что брат сделал с нею, сколько то, что он так быстро к ней остыл. Утратив невинность, она живет среди поселян, но далека от их простодушия. Когда в деревню прибывают братья, она, вместо того чтобы удалиться, остается,

закрыв лицо вуалью, наедине с Амном и начинает полную прозрачных и скользких намеков беседу, воскресающую в памяти греховный и незабываемый эротический опыт. Фамарь говорит, что собирает цветы, потому что утратила свой самый ценный цветок и т. п., и, наконец, протягивает цветок похитителю чести. На словах она остужает его – жестом же приманивает, затем слова тоже обретают провоцирующий смысл: Фамарь сообщает брату, что может дать ему только цветок, над которым уже надругались... Видно, что Фамарь увлеклась опасными играми, которые затевал с нею брат. Он уверял, что столь грустен потому, что погибла любимая амонитская принцесса и что Фамарь могла бы рассеять губительную тоску, если бы согласилась на время прикинуться ею, и, идя у него на поводу, сестра делает ему нежнейшие признания и произносит жаркие любовные речи.

Но и в «Мести Фамари» чувственность вплетается в сложный эмоциональный и смысловой контрапункт. Аммон не только вождет сестру – он пылает к ней самой настоящей страстью. Недаром в драме так впечатляет образ любовного огня: Фамарь появляется на балу в огненно-красном платье, автор, как настоящий режиссер, творит атмосферу томительной, небывало знойной южной ночи, когда соединяются «раскаленный воздух и жар любви»⁵³. В такую ночь Аммон, скрытый маской на придворном балу, касается губами рук сестры. Подобная маскировка, правда, может внушить подозрение, не является ли любовь лишь маской вождения? Но это не так. Молодой принц, доблестный воин, ни разу не попавший под иго Амура, покоряется его власти до того, как увидит ту, которая сведет его с ума. Он влюбляется, слыша в ночи прекрасный голос юной девушки, поющей дивную песню. Такую любовь трудно назвать совершенно плотской: чарующие звуки музыки подвигают Аммона к мыслям о «божественной гармонии»⁵⁴, о том, что голос должен соответствовать лицу и что, следовательно, певица – дивная красавица. Подобно дону Мельчору в «Ревнивой к самой себе», он влюбляется сам не зная в кого – в ту, чей совершенный облик создает его воображение⁵⁵. Его любовь – плод прежде всего духовного творчества: он видит не глазами, а душой.

Фамарь сначала как нельзя более далека от мысли о связи с Амном. Но в третьем акте, хотя учиненное им насилие и наступившее после этого его отчуждение возмущает ее, она тянется к нему. Короче говоря – и это еще очевиднее в «Правителе поневоле» и в некоторых

других комедиях Тирсо, – трудно сказать, где кончается чувственность и начинается подлинное чувство.

Только помня о чувственной достоверности спектаклей Тирсо, можно понять, как надо играть некоторых его героев, которых мы с полным правом можем называть интеллектуалами. Какими бы рациональными они ни казались, их эмоции раньше или позже прорываются, как подспудно бушующее пламя, сквозь тенета рассуждений... Так в «Мадридских балконах» (“Los balcones de Madrid”) Граф подкупает служанку Элисы Леонору, и та во всеуслышание объявляет, что ее хозяйка тайно вышла замуж за Графа. Удивлению и негодованию Элисы нет предела, но еще больше она изумляется, когда появляется Граф и уверяет, что он уже довольно давно стал ее любовником и, наконец, с ней обвенчался:

Господа, что за бред
Нам пытаются внушить,
Чтобы разум помутился?
Когда я отвечала вам взаимностью?
Когда была вашей любовницей?
Когда вообще я с вами говорила или вас видела?⁵⁶

Но кузина Элисы донья Анна, желающая заполучить любящего Элису дона Хуана, подтверждает, что все небылицы Графа – чистая правда, и тогда из укрытия появляется дон Хуан и почти в невменяемом состоянии обрушивается на свою возлюбленную, которую считает изменницей, яростный шквал обвинений, уличая ее в непостоянстве, лжи, предательстве, кляня и ее, и ее отца, и Графа⁵⁷.

Игра настолько задевает за живое, что ум у героев заходит за разум и в других эпизодах⁵⁸.

В том, как Тирсо помогает актерам так или иначе раскрыть эмоциональные порывы своих героев, мы убеждаемся и тогда, когда он в комедии «Меланхолии» (“El Melancólico”) выводит на сцену, казалось бы, совершенно рассудочного молодого человека. Рохерио не зря его близкие называют знатоком метафизики, «мудрецом»⁵⁹ – даже полюбив всем сердцем Леонису, он по-прежнему, согласно собственному признанию, блуждает в дебрях «софистических аргументов»⁶⁰. Когда выясняется, что он – сын герцога, главным препятствием, разделяющим его с прекрасной поселанкой, оказывается не внешнее положение, а внутреннее состояние, склонность все под-

вергать тщательнейшему логическому анализу. Рохерио – пленник той диалектики, в которой он так поднаторел. Один из лучших современных знатоков творчества Тирсо П. Халкхори отметил, что рафинированное сознание героя блуждает в эмпириях возвышенных идей, подсказывая ему, что следует испытывать к Леонисе лишь платонические чувства, не стремясь к обладанию любимой⁶¹. Этот неоплатонизм, помноженный на христианский императив самоотречения, приводит его к тому, что он намерен выдать Леонису замуж за другого:

Тем самым показав, как я мудр,
И победа над собой
Будет венчать мое страдание⁶².

Но и мудрость и жажда самопожертвования игнорируются; верх берут «неразумные» страсти – выхватив шпагу, Рохерио готов сразиться с любым, кто посмеет коснуться Леонисы и помешать ему соединиться с ней.

Актеру маньеристского театра предстояло раскрыть изощренный психологизм героев. Настороже по отношению к окружающим, часто вводя всех в заблуждение, они сами не хотят заблуждаться, но им непросто понять и происходящее с ними, и самих себя. Немудрено, что они часто обращаются к самим себе, нуждаются в том, чтобы разобраться в своих истинных побуждениях. Герой часто оказывается не столько интеллектуалом, сколько интеллигентным человеком, в котором богатство мыслей неотделимо от силы чувств, но в целом у Тирсо не чувства, а сознание господствует над бытием.

У героинь Тирсо дальновидная мысль превращается в берущее в полон действие, у мужчин сказывается небывалая дотоле на испанских подмостках рефлексия, своего рода «гамлетовский комплекс». Актерам предстоит передать причудливое увлечение анализом зыбких, мимолетных психических состояний, они должны стать мастерами, раскрывающими интригу самопознания героев, постижения своей столь непредсказуемой и переменчивой душевной жизни, мешающей разглядеть окружающих. Так, в комедии с характерным названием «Наказание умника» дон Родриго Хирон запутывается, не понимая, каково отношение к нему одной из знатнейших дам Фландрии, графини Дианы. Он все время сосредоточен на том, что она думает о нем и что следует ему об этом думать. Тирсо выводит людей,

которые ценят “prudencia y seso” – «мудрость и светлую голову»: слово prudencia – лейтмотив многих его произведений. Но, полюбив друг друга, графиня Диана и дон Родриго настолько перемудрили, что в итоге она вышла замуж за другого, – немыслимый в комедиях Лопе де Веги случай, когда любящие не соединяются, потому что они попали в ловушку собственных интеллектуальных построений и расчетов.

Отношения между высказанным и невысказанным являются ключевыми для этого произведения. Во втором акте «Наказания умника» обе героини изливают свои чувства в речах в сторону: девять речей Дианы, в третьем акте у Родриго двадцать пять подобных апартаментов! В данном случае они звучат не как разговор с публикой, а как внутренние голоса, как вести о том, что творится в душе, как слова, никому не сказанные, как знаки тщательно скрываемого. Настолько тщательно, что когда глаза Дианы начинают, как понимает Родриго, выражать самую сердечную привязанность, слова же ее говорят о том, что она собирается выйти замуж за другого. Зрителя все больше интригует вопрос: сколько же герои будут играть в становящиеся для них невыносимыми прятки? Драматург «режиссерски» подводит героев к тому, чтобы их страсть достигла такого накала, что ее скрывать уже невозможно. Кажется, не удержатся и Диана («Нельзя же быть вечно самой себе хозяйкой!»⁶³, «Скажи, любовь, все, чтобы он, наконец-то, меня понял»⁶⁴), и Казимир («Скажу вслух, что ее обожаю? [...] Чего же я еще медлю?»⁶⁵), и Клевелла («Любовь, почему я трушу? Признаюсь же, наконец?»⁶⁶). У публики захватывает дыхание: вот-вот произойдет то, что изменит весь ход событий. Но желанная определенность, которая всем бы принесла облегчение, всё не наступает и не наступает, напряжение все растет, а решающее слово не сказано или сказано так, что звучит уклончиво или двусмысленно.

Но может быть, все станет ясно и без слов? Возникают сложные отношения между словами, взглядами и поведением действующих лиц. Графиня просит, чтобы Родриго помог ей надеть слишком узкие перчатки. Соприкосновение рук на языке театра XVII в. означало обещание физической близости, и Родриго приближается к ней, роняя в растерянности плащ и шляпу, как подчеркивается три раза, “turbado”, т. е. крайне смущаясь. Диана же сперва подстегивает его словами о том, что в подобных случаях надо проявлять решимость... Наконец наступает эпизод, в котором игра требует виртуозной

маньеристской актерской техники. «Милый мой», – обращается графиня к Родриго, но когда он откликается счастливым возгласом «Да, госпожа моя!»⁶⁷, оказывается, что это первые слова письма, которое она собирается ему продиктовать. Это любовное письмо, но Родриго так до конца и не может понять, ему ли оно предназначено. Начинается задевающий за живое обмен репликами:

Диана:

Я так тебя люблю.

Родриго:

Я вас люблю.

Диана:

Кого вы любите?

Родриго:

«Я вас люблю» я написал...

Она еще два раза скажет «я вас люблю» и «стану вашей женой»⁶⁸, но Родриго все еще не ясно, обращения ли это к нему или к какому-то другому адресату...

Какой простор для актерского творчества открывает Тирсо в этом эпизоде! Как можно варьировать интонации, произнося одни и те же слова, какими взглядами они могут сопровождаться! Вот такую изощренную интеллектуальную игру призваны затевать актеры Тирсо, плетущие психоаналитические кружева.

И все же, не поощряя чрезмерную склонность к рефлексии, Тирсо говорит о том, что необходимо уметь вглядываться в себя. Об этом сказано в уже знакомой нам комедии «Меланхолик». Напрасно ревнующему и оскорбляющему его графу Энрике Рохерио советует:

Граф, поглядите в зеркало

И сами за меня себе отомстите⁶⁹.

Энрике догадывается, что речь идет о зеркале разума, которое показывает, как унижает себя тот, кто предается «ярости и неистовству»; мудр только тот, «кто подавляет свои страсти»⁷⁰. Тирсо лишней раз напоминает, что неконтролируемая страсть – это «безмозглая страсть»⁷¹. В ряде произведений драматург подчеркивает, что показания чувств подлежат тщательному суду сознания. Возрастает роль монологов, в которых взвешиваются все «за» и «против».

Нередко важнейшие решения герои Тирсо принимают наедине с самими собой. Чаще всего монолог для них – изоляция от внешнего мира, во многом им враждебного. Актерам Тирсо предстоит воплощать публичное одиночество, воздвигать между собой и зрителями своего рода «четвертую стену»...

Так обстоит дело в комедии «Мудрый ревнивец, или Благогазумного молчуна зовут Санчо» (“El celoso prudente. Al buen callar llaman Sancho”, написана до 1621 г., опубликована в 1624 г., представлена группой Пинедо). Ее действие разворачивается в Богемии, где за знатного испанского кабальеро дона Санчо выдают замуж юную придворную красавицу Диану. Сестра Дианы Лисена, влюбленная в богемского принца, встречается с ним под именем Дианы. Дон Санчо слышит, как та, что называет себя Дианой, обещает принадлежать принцу, и получает многие другие доказательства измены жены. У него есть все основания мстить за потерянную честь, но он медлит с мстью, произнося монологи, один из которых длиной в 131 строчку, а другой в 152 строчки! Причем первый из них кончается словами о том, что «язык должен замолчать»⁷², а второй словами «закройтесь уста»⁷³.

Выясняется, что неторопливость и задумчивость – ко всеобщему благу: наш герой узнает, что его жена совершенно невиновна и что ее сестра станет королевой. При богемском дворе он ведет себя как образцовый испанец не потому, что у него клокочут страсти, а потому, что умеет укрощать их. В царстве обманчивых видимостей он сам стойко хранит видимость невозмутимого лица: чем больше он ревнует Диану, тем больше любезен с ней. Это обращенное к другим лицо подобно маске. Истинное лицо дона Санчо, смятенное и страждущее, ведомо только ему и нам, тайным соглядатаям... Именно так: зритель из общего с актерами участника праздника, как это было у Лопе, в ряде моментов превращается в соглядатая. Характер публики меняется потому, что меняется стиль актерской игры: нет нужды играть героев «душа нараспашку»: аналитическая психология Тирсо означает углубление в душевные пласты, оберегаемые от постороннего взгляда. Мы, зрители, оказываемся не заметными для героев нарушителями их конфиденциальности.

Сосредоточенность на внутреннем мире Тирсо порой акцентирует при помощи особых сценических приемов. Как правило, комедии начинались с темпераментных, шумных картин, «так что голоса со сцены звучали громче, нежели голоса неугомных зрителей

в коррале»; между тем «Благочестивая Марта» – «это, похоже, уникальный случай в испанской драматургии XVII века, начинается со следующих друг за другом сонетов – вдумчивых монологов сестер – Марты и Люсии, с интимной картины, с двух негромких размышлений [...] Тирсо вызывает интерес публики неожиданным ходом – понижая голос. И зрители должны напрячь свой слух, чтобы следить за словами и доводами персонажей»⁷⁴. Говоря современным языком, сознание предстает в театре Тирсо крупным планом, актеры часто предаются анатомии ума. Сценическое искусство Золотого века движется от непосредственности к все большей рефлексии. Герои Тирсо часто не могут позволить себе роскоши быть искренними и лишь изредка обращаются к доверенным лицам, которым можно обо всем поведать. Не случайно в комедии «Дон Хиль, зеленые штаны» у доньи Хуаны двое слуг – Кинтана и Караманчель. Первый знает о ней все, второй – ничего; первый помогает понять, какова донья Хуана на самом деле, второй – какой она кажется со стороны.

Мы уже говорили о том, что государство в XVII в. предъявляло притязания на контроль за формированием образа мысли и чувств своих граждан. Тирсо первый из художников в полной мере осознал это. В драме «Поклонник наоборот» (“*El pretendiente al revés*”) бретонская герцогиня Леонора, оскорбленная неверностью супруга, хочет в отместку ему взять в любовники Карлоса и велит своей придворной даме Сирене убедить его проявить к ней внимание. В свою очередь, герцог требует, чтобы Карлос свел его с Сиреной. Им невдомек, что Сирена и Карлос любят друг друга. Герцог и герцогиня здесь прибегают к психологическому насилию. Но и в комедиях Тирсо, где нет никаких деспотов, разыгрывается борьба одних за сознание других. Коли сознание обладает таким могуществом, то влияние на него имеет важнейшие последствия. К примеру, в драме «Да поможет тебе Бог, сын мой» (“*Ventura te de Dios, hijo*”) герцог Мантуанский, желая положить конец вражде с соседним государством, собирается выдать свою дочь Клеменсию за графа Монфератского Энрике. Влюбленный в Клеменсию Криселио, во что бы то ни стало желая помешать этому, рассказывает, будто бы Энрике сватается к ней лишь для того, чтобы надругаться над дочерью врага. Перед нами характерный для Тирсо эпизод: Криселио действует как умелый гипнотизер, и на глазах публики Клеменсия все больше и больше поддается его внушению. Степень этого внушения такова, что, узнав о прибытии графа Энрике, Клеменсия в панике бежит из сада

и кидается за помощью к первому встречному; юная герцогская дочь так поступает, движимая тем, что закобалило ее сознание; она сама себе не принадлежит, ведомая слепой верой в выдумки. Вообразив невероятное, она вбегает к отцу и начинает рассказывать ему, что Энрике со свитой ворвался в сад, похитил ее, умчал на коне в рощу, где обесчестил бы ее, если бы чудом не поспел спаситель, услышавший ее крики о помощи. Клеменсия сочиняет все это, но настолько искренне веря, что подобное могло, более того, должно было случиться, что ее рассказ дышит неподдельным волнением.

Искусство Тирсо показывает, как легко небылицы принимают за быль: каждый из нас – актер по натуре, склонный не только поддаться фантазиям, но и уйти в них с головой. Подлинное и выдуманное на каждом шагу путаются на сцене Тирсо, но он считает, что так бывает и в жизни: люди так сживаются со своими фантазиями, что забывают об их фиктивном происхождении.

Маньеристское искусство не подражает реальности, а принуждает ее подражать себе, оно не репродуктивно, а продуктивно, потому что проецирует в психике красочные картины, убеждающие в своей достоверности. Действие для тирсовского актера – это прежде всего воздействие на партнеров. Цель главных героев и героинь – установить власть над чужой душой. Те, кем управляют, словно одурманены, они многое видят в совершенно превратном или даже в фантастическом виде. Так, дону Мартину мнимый дон Хиль начинает представляться воплощением пришедшей с того света души его бывшей возлюбленной.

Принципиальное новшество Тирсо – превращение лицедеев в чудодеев. За этим кроется маньеристская концепция реальности: все прекрасное, счастливое – отнюдь не правило, а поражающее как гром с ясного неба исключение. Все благое – не типично, а совершенно необычно. Хорошее – это вопиющее попрание посредственного. Чудо – нарушение естественного хода вещей; лицедей – существо сверхъестественное. У Лопе де Веги само земное бытие чудесно, у Тирсо чудо – нарушение всех привычных закономерностей. Тем более поразительно, что оно вопреки всему возможно и совершается во множестве комедий. Но совершается не простыми смертными, а людьми из ряда вон выходящими.

Персонажи Тирсо делятся на два резко отличных друг от друга типа. Одни, такие как дон Мартин в «Доне Хиле» или дон Габриэль де Эррера в «Крестьянке из Вальекаса», не более чем корыстные

обманщики и непременно терпят поражение. Другие же, ведомые любовью и защищающие свою честь, превращают притворство в колдовское искусство. Так происходит и в «Доне Хиле»: дон Мартин уезжает свататься из Вальядолида в Мадрид, назвавшись доном Хилем для того, чтобы получить огромное приданое. Он понятия не имеет, как выглядит его невеста донья Инес, но будь она даже на черта похожа, дон Мартин все равно готов послушаться своего отца дона Андреса, который ударил по рукам с ее отцом доном Педро, заключая выгодную сделку. П. Халкхори подметил, что сватовство в столице – первый разговор дона Мартина с доном Педро, намеревающимся стать его тестем, – изобилует терминами, о многом свидетельствующими⁷⁵. Столичный хозяин, приветствуя прибывшего из провинции молодого человека, уверяет его, что тот *получит* за свой пригожий вид полную *цену*; зятек отвечает ему, что готов *расплачиваться* словами, которые имеют немалую *стоимость*, что жаждет обнять отца невесты так же сильно, как жаждут *богатства*. Игра слов продолжается в том же духе и в следующей реплике дона Педро, сообщающего, что он *ценит* отца дона Мартина и *tiene el crédito*, что означает и «доверять», и «давать в кредит», что он *сторгуется* с дорогим гостем и т. п.⁷⁶ Воистину создается впечатление, что разговор идет не в доме аристократа, а на рыночной площади! Пусть товар – дон Мартин – и носит фальшивую этикетку дона Хиля, все свершается согласно общепринятым законам купли-продажи; донья Хуана де Солис, решившись воспользоваться такой же этикеткой, прикрываясь ею и мужской одеждой, оказывается вне закона – в XVII в. в Испании суд мог покарать за подобное переодевание.

Игра дона Мартина-Хиля – не более чем хитрость в мире торгашей, плотью от плоти которого он является. Игра доньи Хуаны-Хиля – борьба с этим миром, из которого она выламывается, отваживаясь на столь недозволенную и дерзкую по тем временам травестию, и ее мгновенные трансформации столь великолепны, что порой кажется, что ею руководит не столько намерение вернуть беглого похитителя ее чести, сколько любовь к искусству ради искусства. Не случайно в комедии столь важны богатые наряды, и все юные дамы без ума от кавалера в самой модной одежде. Маньеристская декоративность, ласкающая взор нарядность имеют по ряду причин ключевое значение в тирсовских спектаклях. Во-первых, это свидетельство того, что решающим становится высшая степень

эстетизации. Донья Хуана де Солис, переодевающаяся в зеленоштанного соблазнителя, не только играет мужскую роль, но и рассматривает саму себя и заставляет других рассматривать созданного ею дона Хилья как ювелирное изделие – любовь порождается любованием. Изображаемый ею молодой человек не только искусственное, но и невероятно искусное создание, и именно искусность, эстетическая ограненность решает дело. Власть воображения на тирсовских подмостках часто оборачивается властью красоты; но это и победа искусства над реальностью, и превосходство искусственного над натуральным.

Для Возрождения все естественное прекрасно, все прекрасное естественно. Тирсовский дон Хиль – противоестественное существо, гомункул, но именно он одолевает всех соперников, завоевывает сердца героинь и зрителей. Этот оборотень вышел из головы доньи Хуаны, подобно Афине, явившейся из головы Зевса, и пошел куролесить на подмостки, постоянно посрамляя настоящих мужчин. Натура оказывается посрамлена культурой; по сравнению с доном Хилем – этим блестящим изобретением – все первозданное не только в глазах мадридских модниц, но и в глазах публики кажется второсортным. В театре, придерживающемся другого стиля, показалось бы неправдоподобным, что никто из других героинь и героев комедии не догадывается, что перед ними – переодетая женщина. Но Тирсо побуждает актеров играть так, чтобы неправдоподобное становилось вероятным, чтобы зрители не только смирились с такой степенью условности, но и испытывали наслаждение, с ней сталкиваясь. В заключительном акте «Дона Хилья» донья Инес, нечаянно подслушав, как Хиль рассыпается в нежных чувствах донье Кларе, готова немедля отомстить неверному и во весь голос зовет своего официального жениха дона Хуана, чтобы тот расправился с предателем. Кажется, что все идет прахом. Что делать мнимому дону Хилью? Следует признание, что он вовсе не он, а переодетая в мужской костюме донья Эльвира, но вновь подливает масла в огонь Караманчель, кричит, что это его хозяин, прикидывающийся дамой, и что он больше не желает служить гермафродиту. Донье Хуане ничего не остается, как обещать пареньку показать дона Хилья и донью Эльвиру вместе; но как она сможет выполнить подобное обещание? Неожиданно под окнами доньи Инес появляются переодевшиеся в изумрудные костюмы и выдающие себя за Хилья дон Хуан и дон Мартин. Хиль – дон Хуан – хочет вызвать последнего на дуэль,

но дон Мартин считает, что узнать его в ночи мог, конечно же, только призрак доньи Хуаны:

Нет-нет! Хотя слыву я смелым,
Но дерзко шпагу обнажать
На привиденье не согласен.
Я не боюсь живую плоть
На поединке проколоть,
Но призракам я не опасен⁷⁷.

Дона Хуана бесит то, что его называют «покойницей» и «бесплотным духом». Мало того, доном Хилем объявляют себя переодетая мужчиной донья Клара и вновь выступающая в зеленоштанном костюме донья Хуана. Утро еще прибавляет недоразумений: донна Мартина хватают стражи порядка за то, что он будто бы порешил донью Хуану, за то, что не держит слова жениться на донье Кларе, и за то, что ранил ночью донна Хуана. Когда уже почти сведенный с ума дон Мартин пытается убедить всех, что это покойная донья Хуана преследует его, это воспринимается как доказательство, что он ее убил. Донна Мартина ждет неминуемая казнь, и только появление доньи Хуаны разъясняет все. Дон Мартин искренне бросается целовать руки некогда брошенной возлюбленной. Еще бы: она избавила его от смерти, и стало ясно, что дон Хиль – всего лишь выдумка, изменившая, однако, реальные судьбы.

Итак, лучшие актрисы и актеры Тирсо выходят на сцену не только для того, чтобы пережить всю полноту чувств (в отличие от комедий Лопе де Веги, переживания, хотя и немаловажны, здесь не играют главенствующей роли), но и для того, чтобы играть. И как играть! Это мастера, демонстрирующие свое мастерство. Мастер для Тирсо – то же, что и Демиург, ближайший аналог Господа. Персонажам передается это актерское качество: получается, что не только актер воплощает какого-либо персонажа, но и персонажи воплощают актерское начало, создавая подобию «кажимости». Театр Тирсо – вотчина видимостей. Подобию превосходят оригиналы; это и немудрено – в отличие от ренессансного Лопе де Веги для маньериста Тирсо жизнь сама по себе лишена притягательности искусства. Это искусство подлинно действенное, в высшей мере целесообразное; но свои практические цели донья Хуана преследует как художник – она нарушает и социальные стандарты, и художественные

стереотипы, борется за новый образ жизни, предоставляющий женщине не меньше прав, чем мужчине. Тирсо порывает с эпико-героической традицией; все дело теперь не в физической силе и доблести, а в могуществе ума. Только на него женщинам и остается полагаться: находясь фактически в положении узниц, они постоянно напрягают свою мысль, дабы сбросить с себя тяжкие путы быта, и только интеллектуально-артистические свойства могут принести им победу. Они не просто играют, а сочиняют свои роли в уме и тут же исполняют на подмостках. Тирсовский юмор преимущественно и зиждется на том, что умницы и умники превращают окружающих в дураков, целой вереницей гоняющихся за призраками, объясняющихся призракам в любви, собирающихся на них жениться или выйти за них замуж. Привидения заставляют всех плясать под свою дудку, водят за нос, а когда волнения, ими вызванные, достигают апогея, улечиваются, словно тают в воздухе. Одни являются величайшими иллюзионистами, другие принимают иллюзии за чистую монету. Театр Тирсо – совершенство иллюзии. Иллюзорны его волшебные и выморочные миры, но эти пьянящие миры – краше всего на свете: искусство как Великая Иллюзия возносит над кабальными обстоятельствами. Она ими не предопределена, но сама их определяет, она вклинивается в реальность и совершает в ней радикальный переворот. Игра – волшебное средство переиграть, переиначить все, что вздумается. Это вольная импровизация в условиях, никаких импровизаций не допускающих. В ситуации, где все должны держать себя как по струнке, импровизация проявляется как неукротимое своеобразие, когда герои поступают или говорят не как положено, а как Бог на душу положит. Те, кому предназначено быть рабами судьбы, становятся ее хозяевами. Фантомы не только обретают плоть и кровь – жизнь в них кипит сильнее, чем у всех прочих.

Актер Тирсо – человек в самом истинном смысле слова, люди в его сценическом мире рождены для разнообразного и многообразного бытия – для многих ролей. Их смена – как новое рождение, перевоплощение – освобождение от себя в прежнем виде. Изменить себя – значит сделать первый шаг к изменению мира.

В «Садах Хуана Фернандеса» (“La huerta de Juan Fernández”) Петронилья должна свершить нечто фантастическое. Дон Эрнандо, за которого она решила во что бы то ни стало выйти замуж, в глаза ее не видел, но, выступая то в мужском наряде под именем дона Гомеса, то под своим именем в женском платье, наша героиня влюб-

ляет в себя в обличье изящного кавалера Лауру, которой увлечен дон Эрнандо, и предъявляет ей список будто бы соблазненных им женщин. Лауру смущает необычайное сходство мнимого дона Гомеса и Петронильи, но, чувствуя, что попала в какую-то странную, таинственную историю – а именно такова картина маньеристского мира, рисуемого Тирсо де Молиной, – она верит всему, теряя здравый рассудок. Ее способность суждения парализована, она живет как во сне: маньеризм Тирсо де Молины предвещает строящуюся на иных основах барочную концепцию жизни как сна.

Актрисам надобно проводить подобные гипнотические сеансы на подмостках так, чтобы загипнотизированные ими не понимали, что все делают по чужой указке.

На смену целостной ренессансной картине мира, увиденной с одной определенной точки зрения (знаменитая линейная перспектива), приходит разнообразие ракурсов субъективных точек зрения и причудливых взглядов. Роль субъективного начала у Тирсо вряд ли можно переоценить. Это своевольная, изменчивая, все по-своему воспринимающая субъективность. В комедии «Ревнивая к самой себе» (“La celosa de sí misma”) только что прибывший из Леона в Мадрид свататься к донье Магдалене дон Мельчор решает сперва зайти в церковь. В полутьме храма его удивила красота руки закутанной в мантилью женщины, и он, живо дорисовав по ладони портрет незнакомки, влюбляется в нее, не подозревая, что это и есть его суженая. Не ведая, что за ней после мессы пытается ухаживать тот, кто предназначен ей в мужья, донья Магдалена заинтригована любезным и пригожим кавалером. Она счастлива, когда он является в ее дом, но вскоре поведение долгожданного гостя внушает ей подозрение, что дон Мельчор не на шутку увлечен той, перед которой, даже не имея возможности ее разглядеть, рассыпался в любезностях на паперти. Стоит ли связывать себя на всю жизнь с женщиной, если в его сердце царит другая?.. Чтобы проверить, так ли это, донья Магдалена решает вновь отправиться к церкви Святой Виктории, где дон Мельчор будет ждать даму с лилейной ручкой.

Мир таков, каким он мнится каждому в данное мгновение: одна и та же рука доньи Магдалены кажется дону Мельчору то смуглой, то белоснежной, а девушка то самой желанной, то совсем неприглядной, то это рука загадочной, закрывшей лицо незнакомки, овеванной атмосферой нечаянного приключения, то это рука невесты, которую ему сосватали, его не спросив, прежде чем он с ней познакомился.

Женщина, которую он жаждет покорить, воспринимается иначе, чем та, с которой он обречен тянуть лямку супружеской жизни и которой только и остается, что безропотно его дожидаться.

Но как раз этого-то донья Магдалена и не делает. Она не хочет выходить за мужчину, который неспособен разглядеть ее не призрачную, а настоящую красоту, и, вместо того чтобы покорно, как овечка, ведомая на заклание, идти под венец, готова расстроить собственную свадьбу, упивается под видом графини Чихинолы любовной игрой. Но в игре возникают непредвиденные осложнения: Магдалена видит, что другая женщина, одетая в такое же черное платье, которое она использовала для свиданий, выдает себя за Чихинолу, и перестает себя ощущать хозяйкой в мире фантазий... В комедиях, подобных «Дону Хилю», «Крестьянке из Вальекаса», в «Саду Хуана Фернандеса» и во многих других двойники-оборотни послушно, верно служили героиням, их создавшим, и находились под их безоговорочным контролем. В «Ревнивой» же не донья Магдалена придумывает новую свою ипостась. Это старый оруженосец Сантильяна, подтрунивая над слугой дона Мельчора Вентурой, наплел ему, что незнакомка, к которой так пылает его господин, – не кто иная, как аристократка, чьи владения находятся в Неаполитанском царстве. Получается, что донья Магдалена, в отличие от той же доньи Хуаны в «Доне Хиле», не столько сама ведет интригу, сколько интрига ее ведет за собой и едва не заводит в тупик.

Разумеется, комедия не утрачивает своего веселого характера, но юмор Тирсо здесь (пожалуй, еще очевиднее, чем в других произведениях) часто вызван тем, что ее герои и зрители сталкиваются с абсурдом. Абсурдно уже название комедии – «Ревнивая к самой себе»⁷⁸. Понятно, что донья Магдалена ревнует дона Мельчора к графине Чихиноле, т. е. к замаскированной самой себе. Но как объяснить то, что вскоре она, все более вживаясь в роль графини, начинает ревновать этого кавалера к... донье Магдалене?! Наступает момент, когда донья Магдалена уже не может разобраться, чего она больше всего хочет: чтобы дон Мельчор любил ее, свою невесту, или поклонялся неаполитанке, за которую она себя выдает. Что движет ее поведением? Столь свойственное многим в сценическом мире Тирсо упоение игрой, пристрастие к ней, как к наркотику! Нежданно-негаданно обретя другую ипостась, наша героиня не хочет расставаться с нею не только потому, что Чихинола предоставляет ей единственный шанс выведать истинные мысли и чувства дона Мельчора,

но и потому, что ей нравится меняться до неузнаваемости – стать другой, зажить новой жизнью, испытать нечто непривычное, выходящее за пределы собственного «я». Короче говоря, в Магалене начинает брать верх актриса, ведь только актриса может сомневаться в том, что лучше: когда преклоняются перед ней или превыше всего ставят образы, ею создаваемые. Актерский дар, в ней пробудившийся, столь велик, что не только витающий в облаках дон Мельчор, но и скептический, весьма проницательный грасьосо Вентура верят, что Чихинола – это подлинное существо. Самое интересное, что и донья Магдалена воспринимает мнимую графиню как нечто автономное. И, наоборот, отождествляясь полностью с неаполитанкой, она словно бы со стороны глядит на Магдалену, т. е. на саму себя.

Тирсо создает свой «парадокс об актере»: с одной стороны, актер неотделим от своих ролей, кровно с ними срастается, с другой – каждая роль, тем более если она успешно сыграна, обретает самостоятельную судьбу и особенную жизнь. Так и Чихинола – то бишь Магдалена – встречает... графиню Чихинолу! Она не подозревает, что это донья Анхела, также влюбленная в дона Мельчора, решила узурпировать чужое изобретение. Раздвоение личности оборачивается отчуждением: плод фантазии уже не принадлежит фантазеру. Тирсо предвосхищает проблематику, над которой будут биться романтики. В «Ревнивой к самой себе» тень отделяется от фигуры, ее отбрасывавшей, и вскоре преграждает ей дорогу; финал комедии – это, в сущности, не что иное, как ожесточенная борьба Магдалены с собственной тенью. Тень все больше сгущается, уплотняется – и вот уже наша героиня видит перед собой саму себя! Она теряет ее, а затем приходит в негодование, заметив, что невесть откуда взявшаяся подделка ведет себя с вызывающей наглостью: копия объявляет себя оригиналом, самозванка не только претендует на подлинность, но и утверждает, что ее соперница – чистой воды фикция, отказывая ей в праве на существование. Образ предъявляет притязания на своего творца. Каверзная и коварная реальность разрывает тончайшие психологические кружева интриги, которую вела склонная к перевоплощениям девушка, и донья Анхела – вторая Чихинола – выступает как беспощадный посланец той действительности, которая лежит за пределами спектакля, устраиваемого Магдаленой. Анхела хочет заставить Магдалену посторониться, вытеснить ее с подмостков; внесценический мир хочет хозяйничать на сцене и, присваивая театральные маски, разрушить театр. Анхела намерена

положить конец той причудливой игре, что Магдалена вела с Мельчором и сама с собой. Актриса, воплощавшая Магдалену, имела возможность блистать в двух ролях сразу. Теперь у Магдалены отнимают не только великолепную роль графини – а ведь она, как мы видели, оказалась до мозга костей актрисой и сроднилась с Чихиной, – хотят покончить с ней самой. Мы убеждаемся, что настоящая героиня Тирсо без ролей – сама не своя и словно бы ничего не представляет, если больше представлять некого. Магдалена страдает и от того, что Мельчор изменяет ей с ею же выдуманной графиней, и от того, что вполне реальная женщина может увести его. Комедия сближается с драмой, но не будем преувеличивать степень этого сходства; как бы искренне ни переживала Магдалена, она не перестает быть комедианткой. Да, ее крайне тревожит то, что незнакомка может завладеть любимым, но ей больше всего обидно то, что та посмела взяться за ее роль – женская ревность сплетается с чисто актерской ревностью. Даже убедившись в том, что игра может обернуться против нее самой, Магдалена твердо привержена ей. В финале она заявляет опешившим родственникам и дону Мельчору:

Это я – графиня,
(Пусть титул мнимый).
По существу я являюсь ею.
Той, которую дон Мельчор обожает...⁷⁹

Театральность определяет и форму и существо заключительной части спектакля – конец игры является ее торжеством. Дон Мельчор, только что уверявший графиню, что и знать не хочет Магдалену, тут же отдает Магдалене руку и сердце не только потому, что родные застигли его ночью перед ее окнами, и вовсе не потому, что решил предпочесть реальность мечте. Главная причина в другом – в том, что дон Мельчор убедился, какой потрясающей актрисой является Магдалена. Да, его невеста – не графиня, которой он только что изливал свои признания, и вместе с тем Мельчор восхищен тем, как Магдалена великолепно играла графиню. С героем происходит то, что вплоть до наших дней происходит с некоторыми зрителями, – они влюбляются в актрису, потому что она вызвала их восторг какой-нибудь своей ролью! И еще – он почувствовал, что они вместе с Магдаленой способны творить совершенно особую реальность, с обыденностью не схожую.

Так или иначе, вновь оказывается, что для победы любви требуется творческая изобретательность. Такую изобретательность способна проявить и другая донья Магдалена – дочь герцога де Аворо в комедии «Стыдливый во дворце» (“El vergonzoso en palacio”). Юная аристократка влюбляется в своего секретаря и надеется, что Мирено, как и подобает мужчине, первый откроется в своих чувствах. Но он, любя ее, считает себя ниже по общественному положению и настолько робок, что не может взять инициативу в собственные руки. Что же делать нашей героине? Она устраивает «театр в театре», спектакль, который можно назвать «Действом о спящей». Будто бы во сне, она, меняя голоса, представляет то Мирено, то саму себя, с ним разговаривающую, подает реплики и отвечает на них: смело открывает свое сердце и, захваченный ее пылом, изображаемый ею Мирено становится все более решительным.

Эпизод этот в ряде отношений знаменателен для творчества писателя. Сон – фикция, как, казалось бы, фиктивно и любое представление. Но подобное утверждение перестает быть у Тирсо бесспорным. Играя в спящую, превращаясь в актрису, Магдалена дает волю своим запретным желанием, тем мыслям, которые не отважилась высказать. Длительный диалог, который она придумывает будто бы во сне, – тончайшая эротическая игра, когда убираются все преграды, мешающие соединению любящих. Спящий кажется беззащитным, чуть томным, и Магдалена использует это, чтобы тем сильнее Мирено ощутил, сколь она соблазнительна и сколь ей хочется полностью предаться ему; недвижимая, она словно сама идет ему в руки. Фиктивный сон – хорошо рассчитанная провокация. Покои спящей девушки – неприкосновенное место, заповедное пространство, но спящая несколько раз настоятельно зовет молодого человека подойти к ней, подталкивает его к попранию табу и преодолению колебаний. При этом она сама знает, как они бывают мучительны. Так, она сомневается, нужно ли встречаться с тем, кто ее так волнует.

Донья Хуана:

Так позвать его?

Донья Магдалена (в сторону):

Кто знает?

Если, заключен в темницу,

Он меня поймал, как птицу,

Если, связанный, пленил,
Оклеветанный, мне мил,
Как могу я поручиться
За обоих нас при встрече
Здесь (*громко*). Когда наступит вечер,
Пусть придет, я буду рада.

Донья Хуана:

Передам ему.

Донья Магдалена:

Не надо!

Донья Хуана:

Как решили вы?

Донья Магдалена:

Напрасно

Он надеется...

Донья Хуана:

Прекрасно!

Так ему скажу.

Донья Магдалена:

Простите!

Я не то сказать хотела.

Пусть войдет!⁸⁰

Другой изощренный психологический казус – любовь к самой себе сестры доньи Магдалены доньи Серафины, равнодушной ко всем ухажерам. Готовя спектакль, который собирается показать на празднике, она изображает выдуманного принца Пинабеля. Позднее, увидев свой портрет в костюме принца, который тайком нарисовал художник, донья Серафина влюбляется в столь похожего на нее кавалера. Можно счесть это проявлением эгоцентризма, но вся тонкость в том, что Серафина нравится сама себе не такой, какой была обычно, – она влюбляется в сценического героя... Для многих героинь и героев Тирсо любовные переживания неотделимы от волнения игры. Счастье в том, чтобы уйти в игру с головой, увлечься ее образами и приемами. Маньеристское искусство – искусство как прием; актер выходит перед публикой, чтобы представить гала-парад приемов отменного формотворчества и стиля. Стиля, постигаемого как подчас прямо-таки вызывающая оригинальность художника, – оригинальность еще и в том смысле, что произведение перестает быть копией тех или иных явлений, а само становится

оригиналом, самоценной эстетической реальностью, которая важнее эмпирической действительности.

Пришедшая на спектакль, который дают актеры Тирсо, публика видит репетицию спектакля, который готовит одна из героинь: искусство сцены обращается к самому себе. Прием «театра в театре», к которому столь часто прибегает Тирсо, – это склонность сцены отражать саму себя. Маньеристская система образов превращается в систему зеркал, в которой множатся порождения игры, словно из воздуха в самих зеркалах и возникающие.

Зеркала, не отражающие то, что есть в мире, а порождающие то, что, в них возникнув, может шагнуть в мир, – замечательное изобретение драматурга-маньериста.

Дорого лишь то, что оваяно искусством, является в его ореоле. Любовь к искусству – первая любовь до того столь холодной доньи Серафины. Искусство оживляет душу, заставляет горячо биться каменное, казалось бы, сердце. Важно и то, что спрятавшиеся в саду дон Антонио и живописец становятся зрителями доньи Серафины и доньи Хуаны, тайком подглядывая за ними. В свою очередь, донья Серафина пригласила донью Хуану, чтобы та стала зрительницей ее выступления в костюме вымышленного принца, который превращается, меняя голос и манеры, в неверную возлюбленную, в своего соперника, в отца невесты, в гостей на свадьбе, в священника и т. п. Перед нами тем самым «театр в театре», в котором заключен еще один «театр в театре», а в этом, в свою очередь, еще один... Приоткрывается бесконечная перспектива театральности; зрители одного представления воспринимаются как актеры для других зрителей и так далее. Создается ощущение, что круг тотальной игры включает в себя и публику, находящуюся перед подмостками: зрители видят друг друга и дон Антонио с живописцем, видящих донью Хуану, которая видит донью Серафину, входящую в роль принца, видящего в своем воображении еще целый ряд лиц...

Игра освобождает от оков. Чтобы достичь свободы, надо первоначально представить себя свободным, поверить в возможность другого модуса существования. Так, в «Стыдливом во дворце» Мирено рассказывает, что представлял в своих смелых мечтах, что он – отпрыск знатного рода:

- Вы благородного происхождения?
- Верю, что да [...]

– И вы на самом деле,
Если понадобится,
Готовы явить свое благородство?
– Верю в это...
– «Верю», говорите в каждой фразе.
Не думаете ли вы, что я
Спрашиваю у вас символ веры?⁸¹

Тирсо пробуждает жажду верить в порождаемый искусством и мечтой мир, слиться с ним.

Ценнейшим качеством актера оказывается артистизм.

Актерская игра – род художественной деятельности, когда произведение создается на глазах у множества людей. Тирсо подчеркивает, что его персонажи перед взорами публики прежде всего превращают себя в произведения искусства, да не в какие-то заурядные произведения, а в самые великолепные.

Театр без публики невозможен, и Тирсо раскрывает двойственность публичности существования: героиням и героям таких драм, как «Поклонник наоборот» или «Любовь из-за государственной необходимости», приходится трудно из-за того, что за ними все время наблюдают, подсматривают, шпионят, вместе с тем это развивает в них таланты, позволяющие преодолевать все трудности. Творческая изобретательность не только может помочь добиться счастья: счастье – в самом процессе изобретения, созидания. Любимые Тирсо герои испытывают наслаждение, общаясь через головы других, враждебных им персонажей, с публикой, являя ей свою сообразительность, класс своей игры. В комедии под характерным названием «Любовь – высшее искусство» («Amor por el arte mayorg») дон Лопе, не замеченный прочими, наблюдает, как за его возлюбленной доньей Эльвирой начинает ухаживать, случайно встретив ее на охоте и сильно увлекшись ею, король Леона дон Ордоньо. Как только король удаляется, дон Лопе обрушивается на донью Эльвиру с упреками – он меняет голос, цитируя фразы короля и ее реплики, и не замечает, что при этом все больше входит в роль красноречивого обвинителя. В этом заключается тонкий расчет Тирсо: столь драматическая, казалось бы, ведущая к полному разрыву размолвка заканчивается примирением влюбленных, и невольная, но откровенная театральность гнева дона Лопе – первое предвестие этого. Театральность оборачивалась все новыми гранями.

Приревновав донью Эльвиру к дону Лопе, король бросает его в темницу. Чтобы спасти любимого от грозящей ему гибели, донья Эльвира вынуждена делать вид, что ей мил монарх, ее шантажирующий. Вместе с тем следует дать понять дону Лопе, что на самом деле она верна ему. И вот, вызволив любимого из заключения, донья Эльвира устраивает рискованное представление. В присутствии короля она демонстрирует неприязнь к герою так темпераментно, что король не может не поверить в ее гнев, и тут же, переходя на «актерский шепот», сообщает дону Лопе, что все это делается для отвода глаз. Сообщает вовремя – дон Лопе уже было подумал, что предан ею. Донья Эльвира совершает такие мгновенные превращения, что чувство опасности смешивается с восторгом, и дон Лопе, поначалу было мучительно уязвленный, уже сознает: его возлюбленная отлично доказывает, что любовь – это высшее искусство. Вынужденная писать письмо королю, она сочиняет его таким виртуозным способом, что, обращая внимание только на три первых слога в каждой строчке, дон Лопе узнает, что оно предназначено ему. И он и публика с удивлением замечают, как один текст превращается в другой, прямо противоположный по смыслу!

Актерская школа Тирсо – школа невозможного. Актер Тирсо – тот, кто показывает, как невозможное сделать возможным. Сколько раз слово «невозможное» склоняется на все лады в множестве комедий, например в комедии «Из Толедо в Мадрид» (“Desde Toledo a Madrid”)! Дон Бальгазар и донья Майор влюбляются друг в друга за день до того, как ее должны выдать замуж за другого, после того как, спасаясь от погони, он, прыгая с крыши в окно соседнего дома, случайно оказался в ее комнате. Не зря друг доня Бальгазара дон Фелиппе говорит:

Ты мне рассказал о событиях,
В которые невозможно поверить⁸², –

герой же сознает, что боготворит чужую невесту как нечто «невозможное»⁸³; он скажет ей, что его любовь стремится «достичь невозможного вопреки судьбе и фортуне»⁸⁴. Слуга Карреньо замечает, что его хозяин «на невозможное посягает»⁸⁵ и т. п. В комедии «Правитель поневоле» (“Privar contra su gusto”) дон Хуан де Кардона меняет жизнь целой страны. Став первым министром после того, как он, рискуя головой, доблестно сразился с предателями, замышлявшими против неаполитанского короля, наш герой хорошо понимает шаткость положения временщика и опасается, что молодой

монарх, одаривая его, хочет усыпить его бдительность и обольстить его сестру. Отправляясь на ночное свидание, король запирает дону Хуана в кабинете, велев ему неотлучно заниматься письмами. Властелину невдомек, что дон Хуан написал их раньше и что в кабинете есть потайной ход, ведущий в парк. В парке дон Хуан обезоруживает заговорщиков, задумавших новое покушение на властелина, и, закутанный с головы до ног, сообщает королю, где найти злоумышленников и бочки с порохом, предназначенные для того, чтобы взорвать замок. Вернувшись обратно и застав дону Хуана с грудой писем, король верит, что только что столкнулся с посланцем небес, и намерен послушно выполнить все, что тот ему велел. Правитель Неаполя женится на сестре дону Хуана, выдает за него замуж свою сестру инфанту Исабелу и принимает ряд других мудрых решений, которые, как он считает, были подсказаны ему свыше...

Вновь оказывается, что король, подобно дону Мартину в «Доне Хиле», относится к разряду людей, которых нужно принудить к чему-то хорошему. Чтобы поступить по справедливости, он должен испытать потрясение, столкнуться с кем-то, кого он считает могущественнее себя.

Театр вновь оказывается могущественной силой: дон Хуан, меняя свой облик и голос, создает образ, повергающий короля в трепет и вызывающий его благоговение. Чтобы его сочли непререкаемым авторитетом, пророком, дону Хуану необходимо быть виртуозным актером: он приводит короля к истине, водя его за нос.

Актеры и актрисы воплощают образы не только пленительные, но и полные витальной силы. Ночные сцены, которыми завершаются его комедийные представления, знаменуют собой временное наступление хаоса, из которого рождается новый космос, выстроенный теми, кто создают собственную жизнь как шедевр.

Человеку-актеру, человеку-творцу у Тирсо под силу все. Маньеризм – звездный час актерского самовыражения и самоутверждения. Маньеристская полоса между ренессансной прекрасной жизнью и барочной трагической действительностью, где даже в комедиях ощутимо дыхание рока, оказывается чудесной полосой торжества искусства.

* * *

Тирсо воспевал в своих комедиях созидание, в «Севильском озорнике, или Каменном госте» («El burlador de Sevilla y Convidado de piedra») дон Хуан Тенорио упоен разрушением.

В сценической поэтике маньеризма кризис ренессансной идеальности сказывается в том, что все чаще происходит снижение образа героя – любовника, галана. Доблестный, решительный, непоколебимый у Лопе, у Тирсо он нередко становится растерянным, робким, как Мирено в «Стыдливом во дворце», или непостоянным и неверным, как дон Мартин в «Доне Хиле». И все же эти кавалеры покоряются силе любви, за которую отважно сражаются представительницы прекрасного пола. Дон Хуан Тенорио – редкое исключение из этого правила. Он – любовник, не знающий любви, и уже это одно делало его совершенно одиозной фигурой на подмостках. Публика ждала от актера, играющего героя, прежде всего того, как он будет раскрывать любовное чувство; и ее не могло не шокировать то, что этого чувства у дона Хуана нет и в помине. Важнейшее признание дона Хуана заключено в его словах о том, что он хочет прославиться не любовными победами, а тем, что лишит множество женщин чести⁸⁶. Его демонизм в том, что он не столько восстает против ценностей, сколько их профанирует; любовник без любви подобен священнику, не верующему в Бога. Тенорио – и это очень важно в актерском построении образа – бравивирует своим вызывающим поведением. В самом начале драмы, когда выясняется, что он под чужим именем проник в королевские покои и овладел Изабеллой, мы видим, как он рад тому, что попирает чужой покой, счастье и доброе имя. Тревожно и то, что другие подыгрывают ему. Дон Хуан, племянник дона Педро, испанского посла в Неаполитанском царстве, и дядя не только помогают бежать ему, но и уверяют, что беглец – герцог Октавио; Изабелла же поддерживает этот обман. Нас сталкивают с миром сплошной лжи, и Тенорио плоть от плоти этого мира.

Мир этот и в дальнейшем ему долго потворствует: кастильский король собирается наградить дона Хуана новым титулом, выдать за него богатую невесту, оберегает его от дуэли с герцогом и т. п. Возникает подчеркнуто нелепая ситуация: занимая в обществе видное место, дон Хуан наносит обществу тягчайший урон. Здоровое общество невозможно, если оно не заботится о чести своих граждан; между тем «Севильский озорник» – драма бесчестия и разнузданности. Актер, исполняющий эту роль, призван передать доводящую до нравственной одури эйфорию; смелость Тенорио порождена хмельным куражом. Задолго до финального рокового пира он чувствует себя как на пиру, на котором так и подмывает всю разгуляться. Так компрометируется ренессансное ощущение жизни как праздни-

ного раздолья, и это подчеркивается зловещим финалом, когда бражникам подаются лишь омерзительные яства.

Из самых основ Ренессанса исходит и другая угроза: свобода – краеугольный камень Возрождения, но безграничная свобода в драме Тирсо оборачивается порабощением других. Тенорио превращает тех, кого обманывает, в жалких марионеток, обезличивает свои жертвы: они для него – лишь неодушевленные предметы его наслаждения. Он не видит человеческого в людях, дегуманизируя мир: над ренессансным гуманизмом, судя по «Севильскому озорнику», нависает серьезная угроза. Более того, под сомнение берется даже доблесть. Статуя Командора признает, что дон Хуан ведет себя как *valiente*⁸⁷ – тот, у кого есть *valor* – доблесть. Казалось бы, это единственное, что придает Тенорио несомненное обаяние, но «доблесть» в данном случае не что иное, как знак того, что у развязного молодца нет почтения не только к живым, но и к мертвым, что он способен на самую нечестивую дерзость и делает это для того, чтобы потешить свою гордыню:

Mañana iré a la capilla
donde convidado estoy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor⁸⁸.
(Завтра пойду в часовню
Куда меня позвали в гости,
Чтобы удивилась и ужаснулась
Севилья моей доблести.)

Не случайно в испанском языке слово *valor* обозначает и ценность, достоинство, доблесть и бесстыдство, наглость. Дон Хуан превращает достоинство в наглость и удивительное – в ужасное.

Вырождение доблести во вседозволенность свидетельствует о кризисе Ренессанса во многих произведениях искусства – от шекспировского «Макбета» до тирсовского «Севильского озорника». Но шекспировский трагический герой знает, что переступает через совесть, что нарушает долг, что его ждет расплата, от которой можно уйти только чудом, что власть, за которую он заплатил непомерную цену, не приносит ему радости; дон Хуан же наслаждается своей беспечностью. Так берется под сомнение другой идеал Возрождения – идеал жизни как наслаждения. Наносится удар и по ренессансному

индивидуализму: дон Хуан думает исключительно о себе, и то, что его безобразия так долго сходят ему с рук, можно истолковать двояко. Кара медлит потому, что он сын гранда и близок власти. Но, пожалуй, она медлит и потому, что ренессансное общество психологически не готово с должной суровостью осудить бесцеремонного гедониста и индивидуалиста, который – и в этом очередной парадокс этого произведения – не имеет индивидуальности.

Можно только удивиться тому, как долго, чрезвычайно долго имя главного действующего лица, которое станет нарицательным, превратится в самый громкий миф Нового времени – в миф о Дон Жуане, – остается зрителю неизвестным. Только во второй половине первого действия слуга Каталинон сообщает Тисбее, с кем она имеет дело; для прочих действующих лиц и для зрителей он незнакомец. Застигнутый поутру возле спальни герцогини Изабеллы Неаполитанским королем, на вопрос монарха, кто он, дон Хуан нагло отвечает: мужчина, находящийся с женщиной. Еще раньше, когда Изабелла просила его назвать себя, дон Хуан бросил ей: «Кто я? Безымянный мужчина»⁸⁹. Он словно бы безлик, – лишен личности, чувствуя себя воплощением некоей всеотрицающей силы. Чем дальше, тем больше будет казаться, что у этого зубоскала и не лицо вовсе, а оскал черепа, гримаса Смерти, жаждущей извести все то, чем дорожат люди. Вскоре Тенорио совершает убийство, обманутая им Тисбея решит покончить с собой, и, наконец, в финале перед публикой пройдет целая вереница инфернально кладбищенских образов.

Дон Хуан оскверняет не только любовь, но и дружбу – чувство, чье благородство Тирсо воспел во множестве театральных произведений («Какими должны быть друзья», «Любовь и дружба» и др.). Тенорио то и дело называет своим другом и герцога Октавио, и маркиза де ла Моту, с которым, казалось бы, его водой не разольешь, – и между тем соблазняет возлюбленную первого и собирается обеспечить возлюбленную второго, да еще так, чтобы вина непременно пала на маркиза. Не зря слуга Каталинон, заметив, как дон Хуан с распростертыми объятиями устремляется к герцогу Октавио, замечает: «Когда кого-нибудь продает, то его превозносит»⁹⁰. Если Мольер гиперболически ярко изобразит лицемерие своего дон Жуана лишь в последнем акте, то дон Хуан Тирсо постоянно лицемерит едва ли не со всеми – с женщинами и с мужчинами. Он словно жонглирует различными личинами и под их прикрытием обдумывает новые проделки. Роль строится на обнаружении второго плана,

разительно не схожего с первым. Под маской бравого кабальеро дон Хуан сам себя ощущает ловким плутом, пройдохой.

В спектаклях Тирсо зрители и актеры, как правило, полностью отождествлялись с главным героем или героиней; в «Севильском озорнике» сопричастность дону Хуану Тенорио невозможна. И от остальных действующих лиц актерам и актрисам часто приходится отстраняться, они изображены не в идеальном свете, а объективно и беспристрастно, вызывая то критическое отношение, то сочувствие, то насмешку – словом, целую гамму чувств, подчас причудливо переплетающихся друг с другом. Изабелла – жертва обманщика, но она, нарушая все приличия, пустила к себе в покои королевского дворца любовника, думая, что это герцог Октавио, и поспешила отдаться ему, даже не успев разглядеть его лицо, а затем молчаливо согласилась, чтобы кара обрушилась на ни в чем не повинного. Тисбея не просто кичится тем, что неподвластна любви, и отвергает преданного ей душой и телом Анфрисо, но и признается, что получает удовольствие от его страданий. Оставшись холодной к истинной страсти, она мгновенно воспламеняется от пустых слов, и когда повторяет «лишь не лгите, ради Бога!», как замороженная, слушая Тенорио, то ее мольбы звучат и трогательно, и иронически – зритель знает, что дон Хуан лжет напрамую. Ей нельзя не сочувствовать, когда она, поняв, что ее подло обманули, бросается в море, не зная как иначе потушить тот огонь, который приняла за любовный пыл, но нельзя забыть, что и ее забавляли чужие слезы... Аминта становится добычей пройдохы в первую ночь после свадьбы с Патрисियो, поверив, что брачные узы можно расторгнуть и что она станет важной госпожой, выйдя замуж за дону Хуана. Ее в какой-то мере оправдывает лишь то, что Тенорио удалось внушить ей, что Патрисियो от нее отрекся и что этот ее суженый и впрямь спасовал перед неслыханной наглостью вельможи. Кроме того, дон Хуан самого Бога взял в свидетели обещания, что непременно сочетается с ней браком. Но и после того, как наш молодчик насладился ею, Аминта, не понимая, что ее одурачили, называет себя доньей, считая себя законной супругой гранда, – ее обесчестили потому, что ей захотелось слишком много чести. Гордыней, стало быть, страдает не только дон Хуан, но и многие персонажи драмы, в том числе и отец Аминты Гасено, не видящий угрозы в том, что Тенорио решил посетить свадьбу его дочери:

Пусть пожалует на свадьбу
К нам Колосс Родосский, или
Сам пресвитер Иоанн,
Иль король Альфонс со свитой –
Наша дверь для всех открыта.
Всяк, кто зван или не зван,
У Гасено сыт и пьян.
В доме дичи легионы.
Горы хлеба, Вавилоны
Туш, лоснящихся от жира...⁹¹ –

и рад усадить незваного гостя рядом с Аминтой. Немудрено, что он мгновенно попадает на удочку дона Хуана, сватающегося к его дочке:

Я Аминте самолично
Объявить хочу о счастье,
Столь нежданно привалившем⁹².

Почти все действующие лица драмы, кроме Командора дона Гонсало де Ульоа, которого Господь не зря избирает вершителем своей воли, далеки от совершенства. Маркиз де ла Мота чуть не лишается головы – его, благодаря хитрому расчету «лучшего друга» дона Хуана, принимают за убийцу Командора. Но зритель знает, что маркиз собирался обесчестить дочь старого воина и, отдав свой плащ дон Хуану, дабы провести одну из девиц, способствовал тому, чтобы Тенорио проник в дом дона Гонсало де Ульоа и совершил убийство... Слуга дона Хуана Каталинон, напоминает своему господину о расплате и помогает ему во всех делах, которые и должны повлечь эту расплату. Но и король Кастилии Альфонсо XI выглядит не менее двусмысленно, чем шут-грасьосо: всячески оттягивая справедливое наказание, он косвенно способствует новым бесчинствам.

Итак, вместо комедий Тирсо, героями, а еще чаще героинями, которых зритель безраздельно восхищался, перед нами произведение, действующие лица которого вызывают скептическое отношение. И это опять-таки сближает «Севильского озорника» с картиной Великого Театра Мира в сценическом искусстве барокко, одним из ведущих жанров в театре которого станет ауто сакраменталь, зачастую рассказывающее не о совершенных людях, достойных подражания, а о грешниках, против чьих слабостей и ошибок нас предостерегают.

Участие в действии «Севильского озорника» принимают два короля, герцог и герцогиня, самые высокопоставленные вельможи, события то и дело переносятся в королевские дворцы, в одном из таких дворцов драма начинается, в другом завершается – все это указывает на масштаб происходящего. Но все это мелко по сравнению с космическим масштабом, с тем действием, которым правит Вседержитель Вселенной. Соответственно принижен и масштаб действующих лиц, они словно сняты с котурнов, и логично среди прочего было бы предположить, что статуя Командора превосходила своим масштабом дона Хуана. Дон Хуан – «калиф на час», даже на мгновение, для него важно лишь «здесь» и «сейчас», он бежит с места, где совершил очередную пакость, думая тем самым избежать каких-либо последствий. Но никому не убежать за пределы вечности и бесконечности, включающей в драме небо, землю и ад.

Театр Тирсо в «Севильском озорнике» принципиально отличается от ренессансного. В ренессансном искусстве господствовала линейная перспектива: созерцающий это искусство превращался в привилегированную персону, к глазу которой сходятся все нити стройной, гармонической конструкции фрагмента действительности, словно бы покоренной его взором. В Великом Театре Мира все разворачивается перед всеобъемлющим взором Божиим; на земле нет суверенных, могущих беспечно глядеть на все со стороны созерцателей – все вовлечены в великую борьбу Добра и Зла и несут ответственность за свою роль – активную или пассивную – в этой борьбе. Тирсо прямо говорит об этом устами Каталинона:

Казнит всевышний
И любимцев королевских,
Коль они злодейство видят
И злодею попускают.
Каждый безучастный зритель
Преступленья – сам преступник.
Вот и я боюсь, что кинет
Молнию в Каталинона
Высший судия и мститель⁹³.

В оригинале об этом сказано еще определеннее:

Тем, кто правит,
Бог несет отмщение,
Если они не карают преступных;

В игре
Проигрывают и те, кто на нее смотрят.
Я был зрителем твоей игры
И не хочу, чтобы меня, зрителя,
Поразила молния,
Превращая в пепел⁹⁴.

Создавая новый театр, Тирсо переосмысливает в нем положение зрителя. Зритель из счастливого, независимого наблюдателя, в честь которого устраивается тешащее его представление, превращается в соучастника вселенской драмы. Положение зрителя «Севильского озорника» оказывается двойственным: он и объективно рассматривает действующих лиц, и призван почувствовать, что речь идет не только о чьей-то роли, но и о его собственной судьбе и ответственности за нее.

«Севильский озорник» учит зрителя различать ложь и истину.

Любопытно, что дон Хуан выдает жениху Патрисио его невесту Аминту за обманщицу, и тот отступает, решив, что она «стала схожа с полустертой монетой»⁹⁵. Севильский пакостник сеет недоверие ко всему, что составляло сокровищницу Ренессанса, его, казалось бы, неприкосновенный золотой запас – к чести, любви и дружбе. Берется под сомнение и безусловно положительное отношение к смеху. Тенорио прежде всего, как гласит само заглавие шедевра Тирсо, *burlador* – насмешник. Но в контексте драмы и слово «насмешка» и слово «смех» обретают негативный смысл, означая глумление, надругательство, издевку: узнав, что кто-то лишил ее возлюбленную чести, герцог Октавио спрашивает:

...Es posible
que Isabela me ha engañado
y que mi amor ha burlado?⁹⁶
...Возможно ли
Что Изабелла меня обманула
И над моей любовью надругалась?

Тибея говорит о том, что все парни в нее влюблены, и над всеми потешается и смеется (“de todos río”⁹⁷), дон Хуан кичится тем, что, смеясь, всех оскверняет (“de todas me río”⁹⁸). Подобный смех как нельзя более далек от карнавального веселья, рождаемого ощущением могущества вечно обновляющейся жизни, ее плодоносных

потенций, от ренессансной, сохраняющейся и в маньеризме радости ощущения творческих сил человека. Это смех, свидетельствующий о недостатке человечности, о жестоком, пренебрежительном отношении к людям, об отсутствии сопричастности, сочувствия к ним.

Это такая степень безответственности, за которую приходится отвечать перед Богом. Такой смех подразумевает противоположность молитвенной серьезности, и это становится ясно, когда дон Хуан начинает подтрунивать над покойником в церкви. Выдающийся испанский филолог Рамон Менендес Пидаль показал, что главным источником «Севильского озорника» были легенды и романсы о повесе, проявившем непочтительность к черепу или скелету, – иначе говоря, к смерти⁹⁹. Тирсо де Молина объединил в одном лице Святотатца и Обольстителя¹⁰⁰. И для Тирсо надругательство над покойником – свидетельство того, что для дона Хуана не осталось ничего святого. Он не чтит могилу, и могила разверзается, чтобы проглотить его. Приговор над насмешником совершается в храме, и это подчеркивает, что это Божий суд и приговор.

Тенорио при этом вовсе не атеист. Он не сомневается в существовании Бога, но ведет себя при этом так, как если бы Его не было или если бы Он не мог вмешаться в людские дела и не подводил бы черту под ними. Но драматург изображает все в перспективе вечности, он напоминает о том пределе, который смерть кладет земному бытию человека, подводя итог его судьбе. Дон Хуан слишком поздно понимает это; он думал, что запас времени для него неистощим, но у него даже не остается мига для последнего слова осужденного – спасительного слова покаяния. Наказание являет собой чудо – оно показывает, что Господь принимает непосредственное участие в земных событиях.

Только чудо способно поразить и отрезвить севильского пакостника. Он жил в возбужденном, приподнятом настроении, толкающем его от одной авантюры к другой, не зная, что, торопя события, он торопит свою гибель и неизбывные муки.

* * *

«Севильский озорник» говорит о том, что нельзя верить во многие земные обольщения – тем важнее для Тирсо вера в основополагающие христианские ценности. В «Осужденном за недостаток веры» (“El condenado por el desconfiado”) такими ценностями оказываются вера в милосердие Господне и свободная воля человека.

...Отшельник Пауло, десять лет проведший в молитвах в горной пещере, питавшийся злаками и кореньями, все еще не уверен, что Бог будет милостив к нему, и просит Всевышнего подать знак, свидетельствующий, что он окажется в раю. Дьявол решает воспользоваться сомнениями Пауло и, приняв облик ангела, сообщает ему, что его ждет такая же участь, что и неаполитанца Энрико, сына Анарето. Думая, что это какой-нибудь святой муж, Пауло спешит в Неаполь и узнает, что Энрико – страшнейший преступник, гордящийся своими неисчислимыми злодеяниями. Посчитав, что он так же проклят, как и Энрико, Пауло решает пуститься во все тяжкие и становится главой бандитской шайки. Раненный в стычке с преследователями, он умирает без покаяния и отправляется в ад – чтобы в этом не было сомнений, согласно указаниям Тирсо, скатившегося с горы окровавленного Пауло окружают языки пламени, тело его проваливается сквозь землю, и из-под земли поднимается огонь. Энрико же в час казни чистосердечно раскаивается, и ангелы уносят его душу на небеса...

Драматург вмешивается в разгоревшийся в Испании конца XVI – начала XVII в. спор о соотношении божественного предопределения и свободной воли. Пауло осужден за то, что не верит ни в свободную волю, ни в милосердие Божье. Автор «Осужденного за недостаток веры» тем самым присоединяется к иезуитам и близким им теологам, таким как Людовик Блосио, чье сочинение «Глазные капли для прозрения еретиков» (“El colirio de los herejes”), переведенное с латыни и выдержавшее к 1608 г. пять изданий на испанском языке, должно быть, знал. Отвергая точку зрения протестантов, считающих, что у человека нет свободной воли, и оправдывающих тем самым, по его мнению, «возможность совершать всякого рода злодеяния», Блосио писал: «Если бы не было у нас свободной воли, если бы мы не грешили по своему собственному выбору, Бог был бы неправ, осуждая нас на вечные муки за наши грехи»; и далее: «Без нашей воли, как говорит Святой Августин, не торжествует в нас справедливость Божья. Воля принадлежит только нам, справедливость – только Богу; справедливость Божья может торжествовать и без нашей воли, но не в нас. Бог не милует того, кто этого не хочет: так же как солнце не озаряет зрение тех, кто не хочет открыть глаза на его свет». И, наконец, богослов говорит о том, что можно прямо отнести к «Осужденному за недостаток веры»: «...И в опаснейший миг смерти многократно сам милостивейший Господь, горячо людей

любящий, являет себя добрым и ласковым даже с самыми отчаянными грешниками (о которых знает, что они отличились какой-либо добродетелью), которые от всего сердца раскаиваются, что оскорбили столь милосердного Творца и Искупителя»¹⁰¹.

Тирсо, то бишь Габриэль Тельес, и сам высказывался об этой проблематике, позволив себе довольно откровенно в своей «Истории ордена Милости» осудить бывшего орденского главу Сумеля за то, что суровость преобладала в нем над милосердием, и указывал, что святому мужу более пристало полагаться «на кротость правой руки, чем на жестокость левой», и что покойного не зря недолюбливали монахи, «ибо страх рабов и любовь детей не могут соединиться друг с другом»¹⁰².

Утверждая, что человек не безвольный раб, а любимое дитя Господа, определяющее собственную участь, писатель прибегает к образам, понятным каждому, даже совсем далекому от теологических премудростей зрителю. Энрико не только верит в безграничность Божьей доброты, но и сам неизменно добр к своему калеке-отцу Анарето; Христос хочет вернуть Пауло на путь истинный, явившись к нему в виде юного Пастушка, сокрушающегося по отбившейся от стада овечке. Пауло отвергает милость Христову – заодно не внимает мольбе ребенка. Энрико, бунтующий против земных властей и Небесного Владыки, обращается к Нему потому, что тронут просьбой увечного старика-родителя. Любовь к родному отцу пробуждает в нем любовь к Отцу Небесному и сливается с ней. Показательно и то, в каких словах выражает Энрико свою веру в бесконечную благодать Господню: я знаю, говорит он, как «человечно (курсив наш. – В. С.) поступает Бог с самым грешным человеком...»¹⁰³ Создавая произведение, излагающее весьма сложную доктрину, занимая определенную позицию в трудных теологических дебатах, Тирсо прежде всего обращается к живым чувствам зрителей и актеров. Идейный смысл «Осужденного за недостаток веры» раскрывается в непосредственных порывах противоречивой природы героев. Писатель призывает актеров передать пыл этих порывов. Он утверждает высочайшую ценность нравственного сознания и показывает, что его пробуждает или заглушает сила переживаний. В душе Пауло развязывается борьба надежды и отчаяния. Надежда начинает теплиться в его сердце после того, как Пастушок убеждает его, что Господь никому не отказал в милосердии – ни одному, даже самому страшному преступнику, искренне к Нему обращающемуся. Но он,

по-прежнему считая, что ему уготована та же доля, что и Энрико, перечеркивает неповторимое значение своей личности и для того, чтобы укрепить свою надежду, пытается призвать Энрико к покаянию. Для этого Пауло прибегает к переодеванию. Сколько меняющих судьбы героев переодеваний мы видели в комедиях Тирсо! В драме же переодевания заканчиваются горчайшим фиаско. Пауло под видом отшельника призывает схваченного его подручными, ожидающего жестокой расправы Энрико обратиться к Богу. Когда же все его уговоры оказываются тщетными, он снимает вериги и крест и берется за кинжал и шпагу – привычные орудия своего разбойничьего ремесла, и слезы, проступающие у него в этот миг, – слезы горького поражения. Отчаянием он мостит себе дорогу в ад. Энрико же обретает спасение благодаря твердой вере, что Господь не оставит его. Тирсо задумывает спектакль, броско демонстрирующий, сколь склонна к всяческому греху и пороку, бесчинству и насилию натура Энрико. («Я родился с дурными наклонностями»¹⁰⁴, – говорит он о себе с полным правом.) Писатель предназначает эту роль для актера с клокающим темпераментом; во многих эпизодах драмы проявляется безудержность, вспыльчивость, бешенство Энрико. Увидев у своей любовницы Селии гостей, он грозит закатить ей пощечину, рвет в клочья письма, которые она по просьбе молодых людей писала, и набрасывается с оружием в руках на кавалеров; швыряет в море нищего, осмелившегося попросить у него милостыню, на оскорбление Октавио тут же отвечает смертельным ударом шпагой, жаждет сломать тюремную решетку, чтобы растерзать изменившую ему женщину, обрывает цепь, к которой прикован, и убивает ею одного из стражей... И вместе с тем он смиренный сын, и, стало быть, его природа неоднозначна: для него естественны ярость и жестокость, но и любовь к родителю – одно из самых естественных чувств...

В «Севильском озорнике» и в «Осужденном за недостаток веры» окончательно развенчивается тип героя, созданный Лопе де Вегой. Непосредственность, которая так пленяла у Лопе, оборачивается разнузданностью; актеры, живописуя страсти своих персонажей, должны были подчеркнуть их неприглядность.

Энрико в «Осужденном за недостаток веры», безжалостно поступающий со своей любовницей, подчеркивает, как некрасиво ведут себя с обольщенными ими девушками дон Габриэль в «Крестьянке из Вальекаса» или дон Мартин в «Доне Хиле», в то время как

донья Хуана де Солис в этой комедии пародирует подобных Тенорио соблазнительей, ибо юные мадридские красавицы без ума от кавалера, который на деле оказывается дамой. Публика возмущается донжуанством дона Мартина и восхищается донжуанством доньи Хуаны; донжуанством мнимым, ибо ее артистические выдумки служат для того, чтобы преодолеть все обманы и вывести обманщика на чистую воду.

Недостатку человечности у дона Мартина противопоставляется полнота человечности у доньи Хуаны, выступающей то от собственного лица, то в облике дона Хиля, то в облике доньи Эльвиры, доказывающей, что женщине присущи хвалены качества противоположного пола: решительность, настойчивость, отвага...

В «Осужденном за недостаток веры» показан тот, кто нарушил верность Господу и утратил веру в его милосердие, в «Севильском озорнике» – тот, кто надругался над верой в любовь; в комедии Тирсо де Молины торжествуют те, кто отстаивают любовь и верность. Женщины, которым в жизни отведена роль пассивных и безропотных жертв, берутся за совсем другие роли и великолепно справляются с ними. Актрисы же, в этих ролях выступающие, были столь хороши и убедительны потому, что испытывали творческий азарт и вместе с тем отстаивали свои человеческие права – эстетический идеал в творчестве великого маньериста был неотделим от идеала справедливости.

¹ Foucault M. Seksualumo istorija. Vilnius, 1999. P. 19.

² См.: Elias N. Uber den Prozess der Zivilisation. Basel, 1939. Русский перевод: Элиас Н. О процессе цивилизации. М.: СПб., 2001. Т. 1–2.

³ См.: Revel J. Los usos de la civilidad // Historia de la vida privada. Т. 3. Madrid, 2001. P. 184.

⁴ Ibid. P. 170.

⁵ Ibid. P. 183.

⁶ См.: Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995. С. 223–242; Он же. Стиль жизни и стили искусства. СПб., 2000. С. 214–233. На русский язык переведена классическая работа Рамона Менендеса Пидалья «Проблема чести в испанской драматургии», опубл. в кн.: Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. М., 1961. С. 645–665.

⁷ Цит. по: Farge A. Familias. El honor y el secreto // Historia de la vida privada. Madrid, 2001. Т. 3. P. 541.

- ⁸ Ibid. P. 542–543.
- ⁹ См.: *Revel J.* Op. cit. P. 185.
- ¹⁰ Ibid. P. 192.
- ¹¹ *Ezra Park R.* Race and Culture. Glencoe, 1950. P. 249.
- ¹² *Goffman E.* Savęs pateisinimas kasdieniniam gyvenime. Vilnius, 2000. P. 31 (Первое издание см.: *Goffman E.* The presentation of self in everyday life. New York, 1959).
- ¹³ Ibid. P. 187.
- ¹⁴ *Шекспир У.* Как вам угодно / Пер. О. Сороки // Шекспир У. Комедии и трагедии. М., 2001. С. 235.
- ¹⁵ См.: *Toro A. de.* La Constitución del Mito Dramático del Honor en el Siglo XVII // Hacia Calderón. Noveno coloquio anglogermano. Liverpool, 1990. P. 28.
- ¹⁶ *Hesse E.W.* New Perspectives on Comedia Criticism. Potomac, 1980. P. 3–4.
- ¹⁷ *Gómez-Centurión, Jiménez C.* La familia, la mujer y el niño // La vida cotidiana en la España de Velázquez / Ed. de J.N. Alcalá-Zamora. Madrid, 1999. P. 175.
- ¹⁸ Ibid. P. 176.
- ¹⁹ *Smith M.K.* The Beautiful Woman in the Theater of Lope de Vega. Ideology and Mythology of Female Beauty in Seventeenth Century Spain. N. Y.; Washington y pas, 1998. P. 24.
- ²⁰ *Granada L.H.* Guía de pecadores. Madrid, 1957. P. 634.
- ²¹ См.: *Smith M.K.* Op. cit. P. 53.
- ²² Ibid. P. 18, 69.
- ²³ *Rodríguez Marín F.* Todavía 10700 refranes más. Madrid, 1941, P. 202–204.
- ²⁴ Пословицы русского народа. Сборник В. Даля: В 3 т. М., 1993. Т. 2. С. 64–68.
- ²⁵ *Layas M. de, Muneses L. de, Carvajal M. de.* Entre la rueca y la pluma / Ed. de E. Rodríguez Cuadros y M. Haro Cortés. Madrid, 1999. P. 239.
- ²⁶ Ibid. P. 247–248.
- ²⁷ Ibid. P. 327.
- ²⁸ Ibid. P. 55.
- ²⁹ См.: *Ferrer Valls T.* Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral // La presencia de la mujer en el teatro barroco español / Ed. de M. de los Reyes Pena. Almagro, 1998. P. 21.
- ³⁰ См.: *Pancrazio J.J.* Transvested Autobiographic Apocrypha and the “Monja Alférez” // Bulletin of Hispanic Studies. 2001. V. LXXVIII. P. 455–475.
- ³¹ *Zayas M. de.* Desengaños amorosos / Ed. de A. Yllera. Madrid, 1983. P. 266, 288.
- ³² *Tirso de Molina.* Obras dramáticas completas. Madrid, 1958. T. 3. P. 238.
- ³³ Ibid. P. 1434.
- ³⁴ Ibid. P. 707.

- 35 Ibid. T. 1. Madrid, 1996. P. 327.
- 36 См.: *Díez-Borque J.M.* Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega. Barcelona. 1978. P. 73.
- 37 *Tirso de Molina*. Op. cit. T. 3. P. 1183.
- 38 См.: *Halkhoree P.R.* Social and Literary Satire in the Comedias of Tirso de Molina. Ottawa, 1989. P. 219–221.
- 39 *Tirso de Molina*. Op. cit. Madrid, 1958. T. 4. P. 1078.
- 40 Ibid. P. 1082.
- 41 *Turpo de Molina*. Толедские виллы. М., 1972. С. 44–46.
- 42 *Tirso de Molina*. Op. cit. Madrid, 1952. T. 2. P. 126.
- 43 Ibid. P. 803.
- 44 Ibid. P. 1446.
- 45 *Turpo de Molina*. Ревнивая к самой себе / Пер. М. Донского // Тирсо де Молина. Комедии: В 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 294.
- 46 *Tirso de Molina*. Op. cit. T. 2. P. 1446.
- 47 Ibid. T. 3. P. 1077.
- 48 Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989. С. 92. Перевод А.Я. Сергеева.
- 49 *Donne J.* Complete Poetry and Selected Prose. L.; N. Y., 1970. P. 372.
- 50 Ibid. P. 374.
- 51 См.: *Perry A.T.* Erotic Spirituality. Alabama, 1990. P. 1.
- 52 Английская лирика первой половины XVII века. С. 112. Перевод Г.М. Кружкова.
- 53 *Tirso de Molina*. Op. cit. T. 3. P. 367.
- 54 Ibid. P. 373.
- 55 О роли воображения в «Мести Фамари» см.: *Hesse E.W.* Análisis e interpretación de la comedia. Madrid, 1970. P. 51–68.
- 56 *Tirso de Molina*. Op. cit. T. 3. P. 1135–1136.
- 57 Ibid. P. 1136.
- 58 Ibid. P. 1130–1131.
- 59 Ibid. T. 1. P. 223–224.
- 60 Ibid. P. 235.
- 61 См.: *Halkhoree P.R.* Op. cit. P. 185 and pas.
- 62 *Tirso de Molina*. Op. cit. T. 1. P. 254.
- 63 Ibid. P. 684.
- 64 Ibid. P. 687.
- 65 Ibid. P. 697.
- 66 Ibid. P. 682.
- 67 Ibid. P. 681–682.

68 Ibid. P. 682

69 Ibid. P. 236.

70 Ibid. P. 237.

71 Ibid. P. 257.

72 Ibid. P. 256.

73 Ibid. P. 257.

74 *Pedraza F.* "Marta la piadosa", desequilibrios estructurales y valores escénicos // *Tirso de Molina: Del Siglo de Oro al siglo XX* / Ed. de J. Arellano etc. Madrid, 1993. P. 238.

75 См.: *Halkhoree P.R.* Op. cit. P. 56–59.

76 *Tirso de Molina.* Op. cit. Madrid, 1958. Т. 1. P. 1719–1720.

77 *Тирсо де Молина.* Дон Хиль, зеленые штаны / Пер. Э. Линецкой // Тирсо де Молина. Комедии. М., 1969. Т. 1. С. 120.

78 Об «абсурдизме» в «Ревнивой» см.: *Halkhoree P.R.* Op. cit. P. 67–93.

79 *Tirso de Molina.* Op. cit. Т. 2. P. 1491.

80 *Тирсо де Молина.* Стыдливый во дворце / Пер. А. Эфрон // Тирсо де Молина. Комедии. Т. 1. С. 92–93.

81 Там же. С. 152.

82 Там же.

83 *Tirso de Molina.* Op. cit. Т. 3. P. 806.

84 Ibid. P. 811.

85 Ibid. P. 817.

86 Ibid. Т. 2. P. 656.

87 Ibid. P. 683.

88 Ibid. P. 678.

89 Ibid. P. 634.

90 Ibid. P. 653.

91 *Тирсо де Молина.* Севильский озорник / Пер. Ю. Корнеева // Тирсо де Молина. Комедии. Т. 2. С. 223.

92 Там же. С. 232.

93 Там же. С. 233–294.

94 *Tirso de Molina.* Op. cit. Т. 2. P. 668.

95 *Тирсо де Молина.* Комедии. Т. 2. С. 230.

96 *Tirso de Molina.* Op. cit. Т. 2. P. 640.

97 Ibid. P. 641.

98 Ibid. P. 177.

99 Об источниках «Каменного гостя» см.: *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения. М., 1961. С. 742–762.

100 *Багно В.* Расплата за своеволие, или Воля к жизни // Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С. 6.

¹⁰¹ Цит.: *Rios B. de los*. Preámbulo al “Condenado por desconfiado” // Tirso de Molina. *Obras dramáticas completas*. T. 2. P. 425–426.

¹⁰² *Tirso de Molina*. Op. cit. T. 2. P. 487.

¹⁰³ *Ibid.* P. 424.

¹⁰⁴ *Ibid.* P. 467.

Сущность и сценическая форма комедий Кальдерона

Сценический мир Кальдерона – мир каверзных и коварных загадок. Уходит в прошлое ренессансная картина жизни, залитой ровным солнечным светом, доверчиво открывающей свои тайны и красоту. Действующие лица барочных спектаклей становятся похожими на участников мистерий, чей смысл им самим мало понятен; герои часто неспособны уловить ускользающую сущность происходящего, сообразить, что представляет собой опасная чехарда событий, неминуемо втягивающих их во все более убыстряющийся и опасный водоворот.

Так обстоит дело и в комедии “*La dama duende*” (1629). Русскому читателю и зрителю она известна как «Дама-невидимка», хотя *duende* – это, прежде всего, привидение; испанское заглавие указывает не столько на невидимое, сколько на неведомое явление – существо из невесть каких миров. Дон Мануэль, на которого внезапно налетает закутанная дама, не может разглядеть ее черты, скрытые под покрывалом. Неизвестность с этого мгновения начнет все неотвратимее вторгаться в его жизнь: некий фантом неведомо как проникает в его запертую комнату и непонятно как из нее улетучивается.

Сценический мир барокко – закодированный мир, нуждающийся в расшифровке. Действующие лица кальдероновских комедий волей-неволей становятся интерпретаторами загадочных знаков, но их толкования то и дело оказываются несостоятельными, как и предположение слуги-грассосо Косме в «Даме-невидимке», что в их квартире орудует не кто-нибудь, а сам сатана. Но не только шуты, но и кальдероновские дамы и кабальеро, подобно Дон Кихоту, чуть ли не на каждом шагу попадают в плен фантазмагорий. Подобного плена не могли избежать герои Тирсо де Молины, но у него красочных призраков и обольстительных оборотней воплощали хитроумные

выдумщицы или выдумщики; у Кальдерона же сама реальность порождает миражи и оборачивается мороком, сном.

Господствующее чувство на комедийных подмостках Кальдерона – чувство недоверности слов и обликов; чем искреннее кто-то из действующих лиц, тем большим притворщиком может он показаться. Например, в комедии «Белые руки оскорбить не могут» (“Las manos blancas no ofenden”) Сесар вынужден выступать в женском одеянии под именем Селья, пока, наконец, облачившись в подобающий ему наряд, не признается, что он мужчина. Но чем горячее он всех уверяет в этом, тем больше все восхищаются тем, что «Селяя» с такой полнотой слилась с мужской ролью. Когда же выведенный из себя Сесар хватается за шпагу, готовый наброситься на восторгающих его «игрой в мужчину» зрителей, то только и слышит:

- Она верит в то, что изображает.
- Много раз бывало безумие такого рода.
- Но это безумие, Селья,
- Верить в то, что ты тот, кого изображаешь¹.

Кальдерон – выдающийся мастер в построении такой интриги, за которой бы зрители корралей или дворцов следили, надеясь, что не будет обмануто их ожидание благополучной развязки, и не ведая, чем все обернется. Драматург, пишет Франсиско Руис Рамон, «превращает любую из своих комедий в своего рода шахматную доску, на которой каждый персонаж, как определенная фигура, движется согласно правилам игры. Математически рассчитанные комбинации с различными фигурами определяют интригу [...] Кальдерон выделяется среди своих современников совершенством театральной механики...»², и это мнение не лишено оснований. Кальдерон – самый интеллектуальный из драматургов Золотого века. Это сказывается и впрямь чуть ли не в математически выверенном, строго функциональном построении сюжета, который подчас разворачивается как наглядное доказательство сформулированного в названии тезиса – «Дама сердца прежде всего», «Не всегда верь худшему» – или как его опровержение – «Своя рубашка ближе к телу» (“Primerого soy yo”). Уже современники писателя обращали внимание на безошибочность конструкций его произведений для сцены, хваля его как превосходнейшего архитектора, чьи здания рухнули бы, если бы не покоились на верном расчете. Исследовательница творчества Кальдерона Эванхелина Родригес Куадрос пишет о «геометрическом схе-

матизме его интриг», а в XVII в., давая разрешение на публикацию кальдероновских трудов, отец Гера отмечал, что драматург «поднял комедию до уровня науки с совершенными силлогизмами»³.

Театр Кальдерона – театр концептуальный как в целом, так и едва ли не во всех своих элементах. Действующие лица драматурга напоминают философствующих влюбленных или влюбленных философов: София им не менее дорога, чем Афродита. В комедии «Я с тем, с кем пришел» Октавио убеждает Лисарду в том, что любовь неотделима от интеллекта: глупец не может знать, что такое любовь, и потому любить не может.

Если в «Дурочке» Лопе умозрительный сонет Дуардо, начинающийся словами:

Не может опалить земное пламя
Моей любви внутри и вне меня.
Она в лучах небесного огня,
Ей ангельский огонь – живое знамя⁴, –

называют околесицей, то в «Даме-невидимке» Кальдерона подобные сонеты находят благодарный отклик⁵.

Кальдерон в какой-то мере сближается с классицизмом. Речи многих его героев напоминают тщательную разработку рациональных постулатов, они отстаивают ту или иную идею, прибегая к множеству аргументов, которые собирают воедино. Подобным образом строится речь Федерико в комедии «Плачь, женщина, и победишь», когда, найдя пронзенный стрелой портрет прекрасной незнакомки, он предается мечтам и размышлениям:

Что ты означаешь, чудо,
Непроницаемый иероглиф
Порывом ветра принесенный?

Ты, как летучая комета,
Как падающая звезда,
Прорезавшая небосвод –

Подобна ты, судя по виду,
Прекрасной опереньем птице,
Стреле любви, что превращает
Свинец во золото.

Иль как воздушный аспид,
Гнездо в моей груди свиваешь,
Чтобы ужалить сладким ядом, –

Все это можно заподозрить:
Птицу, звезду, стрелу и аспид⁶.

В комедии «Беда – не беда, коли пришла одна» (“*Bien vengas, mal si vienes solo*”) горящие желанием явить свою благородную храбрость дон Хуан и дон Дьего выхватывают шпаги и готовы убить друг друга в комнате доньи Анны. Их мужество импонирует, но куда внушительней слов дона Дьего «Я весь ярость и огонь»⁷ звучат слова доньи Анны, что они попирают ее честь, что готовы запятнать добрую славу знатной дамы:

Вместо того, чтоб все решил,
Все усмирил всесильный разум
Так, чтоб никто не знал урона,
Вы вред мне нанести готовы⁸.

Воззвание к разуму не только предотвращает кровопролитие и отводит угрозу чести доньи Анны – кабльеро убеждаются, что вовсе не являются соперниками: ожесточенные враги станут друзьями. Подчас кальдероновские героини смотрят на мир как на шараду, составленную из труднодостижимых аллегорий и иероглифов, их речи являются сложными комбинациями понятий, они богаты неожиданными ассоциациями, которые помогают сводить разнородные явления воедино. Так, не случайно во многих произведениях цветы уподобляются звездам: они взаимно отражают друг друга в лабиринте барочных зеркал и прежде всего в лабиринте сознания. В извилистом и бесконечном лабиринте, где одно неожиданное уподобление ведет к другим. Так, в комедии «Дом с двумя выходами трудно охранять» (“*Casa con dos puertas mala es de guardar*”) дон Феликс рассказывает, как он ухаживал за своей дамой сердца в ночном саду, где ему благоприятствовали, во-первых, цветы, во-вторых, звезды. Первые и вторые стали *terceras*, что по-испански значит и «третьими» и «своднями»⁹.

Кальдерон манит актера игрой ума: картины действительности сплетаются в нем с творческими построениями, отблески мира – с плодами воображения; мысль увлекается хороводом символов, метафор и метаморфоз. В комедии «Благодарить и не любить»

(“Agradecer y no amor”) Лисардо приходит переодетый торгующим драгоценностями купцом. Он предлагает алмазного Купидона, но Лисида отвергает его, говоря, что алмаз символизирует постоянство, а она и так им обладает. Покупает же она украшения из изумруда, олицетворяющего надежду, чтобы тот, кто с надеждой пришел, без нее вернулся.

Хвала уму предполагает посрамление глупости: в комедии «В тихом омуте черти водятся» (“*Guárdate del agua mensa*”) дон Алонсо собирается выдать одну из дочек за своего племянника Торибио Куадрадьельоса, но этот горе-жених оказывается чучелом гороховым. Увидев красавиц кузин, он не напрасно сравнивает себя с ослом, который подох, не зная, на какую из двух кормушек кинуться быстрее; и это единственный раз, когда он попадает в точку. Во «Мнимом астрологе» (“*El astrólogo fingido*”) отступление от разумных суждений приводит к полнейшей нелепице и абсурду. Донья Мария, безмерно чтя свою репутацию, соглашается встречаться с приглянувшимся ей доном Хуаном лишь при условии, что их любовь останется для всех тайной за семью печатями, но первая и нарушает эту тайну, проговорившись своей служанке Беатрисе. Та «по строжайшему секрету» сообщает эту новость слуге дона Дьего Морону, тот обо всем докладывает своему хозяину, все передающему приятелю дону Антонию, а тот решает растрезвонить об этом всему городу. Сплетня растет как снежный ком: не успели влюбленные договориться о первом свидании, как Морон рассказал дону Дьего, что они уже целый год как встречаются по ночам. Дон Дьего говорит дону Антонию, что донья Мария и дон Хуан два года проводят ночи вместе, а дон Антонию уверяет других, что подобные отношения длятся несколько лет. Чтобы донья Мария не догадывалась, что все вышло наружу по вине ее служанки, Морон придумывает историю, что его хозяин – великий астролог, могущий проникнуть в любой секрет. Немедленно к дону Дьего начинают обращаться как к чудодею, чтобы одному он помог найти пропавшую драгоценность, чтобы второй явил точное подобие ее будто бы находящегося вдали от Мадрида кавалера, чтобы третьего перенес из столицы в его родной край и т. п.

И во многих других комедиях писатель с иронией изображает склонность принимать за быль небылицы.

Часто волнение не дает отличить мнимое от подлинного. Кальдерон нуждается не только в умных, но и во вспыхивающих как порох актерах – темперамент героев должен был показать безудержность

человеческой природы. Современный исследователь, вычерчивающий за письменным столом отменные диаграммы сюжетных конструкций, не должен упускать из виду, что публика XVII в., как, впрочем, и нынешняя, увлекаясь спектаклем, не задумывалась о «театральной механике», покоряясь театральной органике.

Спору нет, ходы «театральной механики», как и ходы собственной мысли, у Кальдерона порой весьма откровенно обнажены, но интеллектуальные и сюжетные построения готовы рассыпаться под натиском страсти. Так, третий акт комедии «Лента и цветок» (“La banda y la flor”) начинается словами: «Нет силы, способной победить любовь»¹⁰, звучащими, как тезис; затем следует разработка тезиса. Но если сперва аналитические рассуждения в комедии ведутся в спокойных тонах, то наступает момент, когда, попав в отчаянное положение, главный герой этого произведения Энрике задыхается от нахлынувших чувств:

О, пусть милосердные Небеса
Все сегодня порешат, чтоб закончились
Обиды, жажда мщения и гнев,
Оскорбленья и нападки,
Раны и дуэли,
Жалобы и раны,
Путаницы, горечь, ярость,
Подозренья, и обманы,
И химеры, и безумства
С ревностью, что все вмещает¹¹.

И дело не только в словах, но и в том, как душевное состояние отражается на облике и на поведении героев и, следовательно, на манере актерской игры, обретающей предельную резкость, как в комедии «Плачь, женщина, и победишь». Кабальеро, которому коварная Маргарита наплела, будто бы его возлюбленная Инес покончила с собой, бросившись с высокой башни в воды Рейна, в полнейшем отчаянии клянет вне себя судьбу:

Жесточайшую боль, обиды,
Горечь, неистовство, ярость,
И бешенство... –

и со словами «Смилуйся небо»¹² падает в обморок, чего, заметим, с шахматными фигурами никогда не случается. Иначе говоря, творец

барочного театра не только развивает хитроумные игровые комбинации, но и постоянно подчеркивает, что игра задевает его героев за живое, вызывая чрезмерное подчас волнение.

Причин для этого больше чем достаточно.

Кальдерон подхватывает эстафету Лопе и в особенности Тирсо, у которых опрокидывается вверх тормашками существующая социальная структура, в которой в Испании XVII в., как мы подробно отмечали в главе, посвященной автору «Дона Хилья», женщине отводилась подчиненная роль, и она полностью зависела от отца или, если родителя не стало, брата. Однако определяя свое будущее, многие кальдероновские героини стремятся взять инициативу в свои руки. При этом у барочного драматурга куда сильнее, чем у его маньеристского предшественника Тирсо де Молины, подчеркивается, что азартное и соблазнительное желание бросить вызов общественным установлениям провоцируют сами эти установления. В комедии «Дом с двумя выходами трудно охранять» («Casa con dos puertas, mala es de guardar», ок. 1629 г., опубл. в 1632 г.) Марсела признается подруге, что ее брат дон Феликс, пригласив погостить у себя Лисардо, сделал все, чтобы новый постоялец не мог догадаться, что с ним под одной крышей находится красавица сестрица. Но желание брата так тщательно ее спрятать вызвало интерес Марселы к тому, от которого ее прячут:

Ибо нет такой вещи, которая в такой мере
Вызвала бы отчаянный протест у самой большой тихони.
Чем недоверие к ней¹³.

И далее:

Пробудилась у меня жажда
Узнать, настолько ли хорош
Наш гость, как мне показалось,
Чего, может быть, не случилось,
Если бы не было на это запрета...¹⁴

Кальдероновские герои и героини могли бы повторить строчки Овидия:

Вкуса в дозволенном нет,
Запрет возбуждает сильнее, –

принуждение, как сознают действующие лица, толкает к бунту против него...

Авторитарность сказывается в сценическом мире Кальдерона не только в том, что мужчины деспотически относятся к дочерям и сестрам, но и в том, как отцы обращаются со своими сыновьями. (Ряд исследователей считают, что подобных не в меру властных глав семейств драматург списывал со своего отца, запретившего его брату жениться на любимой девушке и на ком-либо из ее родственниц.)

Под дамокловым мечом чести находятся все – отступление от ее драконовых правил грозит высшей мерой наказания. Действующие лица комедий зачастую ведут себя так, будто опасаются, что карающий меч чести обрушится на них.

В комедии «Дама сердца прежде всего» (“Antes que todo es mi dama”) Лаура, у которой прячется мужчина, не в силах скрыть страх и растерянность при виде скорого на расправу отца – сурового дона Иньиго:

Лаура:
Я в смятении.
Дон Иньиго:
Говори.
Лаура:
Мне дыханья не хватает.
Дон Иньиго:
Ну!
Лаура:
Мне изменяет голос.
Дон Иньиго:
Что же?
Лаура:
Как начать – не знаю...
Дон Иньиго:
Говори же!
Лаура:
Леденею!¹⁵

В комедии «Благоволить и не любить» (“Agrateur y no amor”) Лауренсьо приходит во дворец принцессы Флериды и видит Лисиду, к которой был неравнодушен и которую больше не чаял встретить:

– Я, сеньора, если... когда...
Извините, не могу
Говорить, я так смущен, я...¹⁶

В комедии «Плач, женщина, и победишь» Энрике настолько поглощен созерцанием портрета Инес, что не замечает, как к нему приближается его бывшая возлюбленная и, увидев ее рядом, только и может пролепетать:

– Маргарита, это ты! Но как?
Откуда здесь?.. Если я...¹⁷

Запинаясь, не в силах закончить фразу героиня комедии «Несчастье из-за голоса» (“La desdicha de la voz”):

Леонора:

Изабелла...

Изабелла:

Госпожа...

Леонора (в сторону, обращаясь к Изабелле):

Мое смущенье

Выдает то,

О чем молчу...¹⁸

«В смятении я еле дышу»¹⁹, – признается Лаура в комедии «Своя рубашка ближе к телу» (“Primerого soy yo”).

Подобное происходит и в целом ряде других комедий Кальдерона, в том числе и в той, что озаглавлена «Случай и ошибка» (“El acaso y el error”). Фисберто, пораженный прелестью дочери герцога Мантуанского Дианы, застывает как вкопанный. Драматург определяет не только интонации, но и позу героя:

Фисберто:

Лишь придя... (в сторону) –

Совсем растерян, онемел язык. О, Боже!

<...>

Диана (в сторону Лауре):

Он застыл,

Меня увидев, схожим стал он

С изваянем ледяным²⁰.

Фисберто неспособен связно разговаривать и встретившись с Герцогом:

Значит, господин мой... оттого ли...

Когда... говорить невмочь...²¹

Нависает тягучая пауза, выразительное молчание.

В молчании сказывается то, о чем слова сказать не могут. Но молчание служит у Кальдерона не только тому, чтобы что-то открыть, не прибегая к речи («Достаточно говорю об этом молча», – скажет Беатриса в комедии «Несчастье из-за голоса»²²), но и для того, чтобы утаить нечто важное. Роль молчания, недоговоренности чрезвычайно важна в спектаклях. Уже названия комедий – «Не доверяй своей тайны» (“Nadie fie su secreto”), «Несчастье из-за голоса» (“La desdicha de la voz”), «По секрету – вслух» (“El secreto a voces”), «Молчание – золото» (“No hay cosa como callar”), «Хватит молчать» (“Basta callar”) – указывают, что Кальдерон уделяет пристальное внимание соотношению звука и тишины, высказанного и невысказанного. Драматург «режиссировал» на сцене не только речи, но и паузы. Неизреченное важно в его искусстве, изображающем мир, заставляющем героев заниматься конспирацией.

Каверзы судьбы приводят и к тому, что многим из действующих лиц обстоятельства мешают сообщить нечто важное тем, к кому они хотят обратиться. Так, только в первом акте комедии «Хватит молчать» дружескую беседу четыре раза прерывает неурочное появление посторонних²³. Значит ли это, что Кальдерону чудилось наступление эры немого театра, театра, отражающего положение вещей, при котором все вынуждены таить то, что думают, когда «молчание – золото» и «надо молчать»? Скорее, мы сталкиваемся со сценическим искусством, в котором наряду со столь богатым поэтическим текстом возникает подтекст. Леонора в комедии «Молчание – золото» не может ни с кем обмолвиться и словом о том, что она обесчещена, о причине своей тоски и печали.

Драматург тщательно строит поведение несчастной героини и игру актрисы, которой досталась эта роль. Она отворачивается при появлении брата дона Диего и уверяет его, что расстроена безо всякой причины, что объяснять ей нечего, что она не знает, почему не перестают «лить слезы глаза, и молчат уста»²⁴. Только когда поруганная девушка остается одна, те горькие чувства, что копились в душе, находят выход в словах. Традиционно речи оставшегося на сцене без партнеров актера были обращены в зрительный зал. Кальдерон между тем хочет показать полное одиночество Леоноры, которая только сама с собой может быть до конца откровенной. Он помогает актрисе подчеркнуть это: ее героиня разговаривает не с публикой, а с медальоном, который она сорвала с шеи насильника, его рассматривает и к нему обращается...

В 1661 г. Кальдерон сочинил поэму (она будет опубликована в 1682 г.) и озаглавил ее по-латыни “Psalle, et Sile” (Пой и молчи»). Это древнее изречение нередко встречалось в иероглифах, эпиграммах, эмблемах и пословицах²⁵. Но непосредственным импульсом для написания поэмы стала надпись над хорами кафедрального собора Толедо, капелланом которого Кальдерон стал в 1651 г.

Это единственная кальдероновская поэма; заповедь, вынесенная в заглавие, воспета на все лады: редондилли сменяют сонеты, романсы соседствуют с октавами. Максима, начертанная в главном храме Испании, как и в ряде монастырей и часовен, звучащая в григорианских псалмах, для писателя непреложна и священна. Не зря одна из октав в поэме гласит: «Тишина – это язык Бога»²⁶. Но у этого священного предписания ощутим привкус барочной парадоксальности – одна и та же заповедь побуждает и к тишине, и к звонким песнопениям. В тексте, вдохновленном грандиозной соборной церковью, к сакральному пространству и к многовековой истории которой Кальдерон обращается в поэме почти так же неустанно, как Гюго будет обращаться к Собору Парижской Богоматери в романе, ему посвященному, речь в первую очередь идет о молитвенной тишине и о церковном пении. Но кажется, что эхо звуков, раздающихся под сводами величественного архитектурного сооружения, раздается повсюду. Писателю свойственно придавать любой проблеме, к которой он прикоснется, символическую емкость и обобщающую мощь. Так и “Psalle, et Sile” соотносится с существеннейшими особенностями его театрального творчества.

Это и немудрено – сочинения для театра, подчеркнем еще раз, в ряде отношений схожи с барочными храмами, чья лепнина и орнаменты поражают, разрастаясь на глазах, как экспансивно захватывающее пространство живое растение. Кальдероновский текст – это превосходно рассчитанная архитектоника изобильных словесных образов. Но у самого красноречивого драматурга Золотого века особую сценическую выразительность обретают мгновения, когда кто-то на подмостках не решается или не может раскрыть уста. В комедии «Молчание – золото» донья Леонора, закутав лицо плащом, отыскивает даму, чей портрет нашла в медальоне обидчика. Она пытается узнать имя того, кому принадлежала эта драгоценность, но во время разговора с Марселей появляется брат Леоноры. Марсела требует, чтобы пришедшая к ней незнакомка отдала ей украшение, грозя в противном случае сорвать с нее покрывало, – нешуточная

угроза для героини, знающей, что яростный ревнитель семейной чести способен убить сестру, узнав, что она посмела выйти из дома. Смущенная девушка в нерешительности размышляет, что ей делать: «Как, о небо, избежать такой опасности?»²⁷ Слова эти слышит публика, но не другие находящиеся на сцене действующие лица, и следующая реплика Марсела: «О чем ты задумалась?»²⁸ – свидетельствует, что для нее Леонора является безмолвной фигурой. Когда же Диего и Марсела вместе спрашивают «Что же ты выбираешь?», она после довольно длительных колебаний отвечает: «Это выбираю»²⁹, протягивая Марселе ее портрет; и мгновения молчаливого выбора интригуют не только Марселу и ее кавалера, но и зрителей.

Уже отмечалось, что выразительные паузы указывают на крайнее замешательство действующих лиц. Так, в комедии «В чем самое большое совершенство» (“*Cual es mayor perfección*”) дон Луис, остолбеневший при виде доньи Леоноры, только и может выговорить: «Кто... если... когда вы...»³⁰. В комедии «Учитель танцев» (“*El maestro del danzar*”) раненый Энрике замолкает после слов «у меня перехватило дыхание»³¹. В комедии «Благодарить и не любить» (“*Agradecer y no amar*”) замолкает, оборвав фразу, Лисида, узнав во мнимом купце Лисардо:

Встаньте с колен,
Ибо то, что вы пришли... –

и Лисардо не в силах связать слова, чередуя их с паузами: «Я, госпожа, если... но... когда...»³²

Но в сценической поэтике Кальдерона важны не только подобные миги немоты, но и длительная невысказанность, своего рода протяжное умолчание. Понять причину этого – значит понять нечто существенное в сценической модели мира, созданной драматургом барокко.

Это мир, который часто бесцеремонно вмешивается в общение героев, обрывая речь на полуслове. В той же комедии «Молчание – золото» Леонора дважды не в силах закончить фразу, узнав в Марселе, которую в обморочном состоянии принесли к ней в дом, ту, что изображена на портрете, доставшемся ей в ту страшную ночь:

Прекрасная дама, если
Случай, который...
(*В сторону*) Но, что я вижу!..
<...>
Это та, которая...

Чуть раньше, услышав крики ужаса, доносящиеся с улицы, она не может продолжить свои размышления:

Я за нас двоих
Решу и...³³ –

соединительный союз «и» словно повисает в воздухе, ибо за ним ничего не следует. Происходит нечто, что по крайней мере в данный момент не может быть сформулировано в слове. Немота оказывается сродни вуали или покрывалу, брошенному на лицо. Замыкает уста бремя того, о чем нельзя, не пристало говорить, того, что нельзя обнародовать, страх выдать нечто сокровенное.

Это зачастую томительное бремя. В комедии «Молчание – золото» Леонора говорит себе, что надлежит «страдать и молчать»³⁴; между страданием и молчанием ставится знак равенства. И впрямь Леонора не может довериться ни брату, ни жениху, не может призвать их отомстить тому, кто ее так унизил. Последнее, что сказал насильник, когда она собиралась позвать на помощь, были слова: «Я закрою твой рот»³⁵, – он и впрямь лишает ее возможности поведать о своей боли.

Да и в «Кавалере-призраке» легко найти схожую степень трагизма, делающего это произведение скорее трагикомедией, чем комедией в нынешнем смысле слова. Но и в тех кальдероновских творениях, которые и сейчас можно причислять к комедиям, невысказанное сплошь да рядом не менее значимо, чем высказанное. Влюбленные девушки не проговариваются отцам и братьям ни о самовольных отлучках из дома, ни о своих поклонниках, ни тем более о свиданиях с ними, ни, конечно же, о том, что спрятали их, услышав приближение родных. Кроме того, порой речи служат не тому, чтобы прояснить нечто, а чтобы защититься оградой слов или отделаться от вопрошающих непостижимой шарадой. Так, Леонора, не могущая признаться своему жениху дону Луису, что она обесчещена, говорит ему:

Покажется вам загадкой,
Если я признаюсь, что люблю вас,
И увидите, что не хочу вас видеть.
<...>
И чтобы вы не думали,
Что я грешу непостоянством,
Бог свидетель, что мы расстаемся
Потому, что я храню вам верность³⁶.

Добавим, что действующие лица и зрители кальдероновских постановок сталкиваются не только с умолчанием или завесой слов, не только с непроизнесенным, неслышимым, но и с невидимым. Кто-то то и дело скрывается за дверью, за портьерой, ее заправляющей, или в соседнем помещении. Неисчислимо количество раз кавалеры и дамы появляются, закутавшись в плащи так, что их лица скрыты от всех. Обилие неизвестных и загадочных фигур превращает спектакль в своего рода маскарад, да еще в крайне опасный маскарад.

Неведомое играет важную роль в представлениях Кальдерона, его герои, надеясь найти оазис любви в таинственном мире, отправляются в нелегкий путь, где их ждут приключения, подобно Дон Кихоту, пускающемуся в авантюрные странствия.

То, с чем они сталкиваются, ставит их в тупик.

Растерянность сказывается не только в молчании и в речах, но и в облике и в пластике действующих лиц.

Актрисы во многих постановках комедий пользовались платками, показывая, как их героини вытирают обильно льющисся слезы³⁷. Целый ряд подобных приемов, оговоренных Кальдероном, свидетельствует, что драматург еще больше, чем об эмоциональном состоянии исполнителей, заботился о градусе переживаний зрителей. Неоднократно актеры были призваны прямо-таки выкрикивать реплики в сторону наперебой прямо в публику, доводя ее до белого каления, как, например, в одном из эпизодов комедии «Плач, женщина, и победишь»:

- Что за ужас!
- Вот тоска!
- Что за горе!
- Это гибель!³⁸

Актерам Кальдерона часто приходилось показывать, как герои говорят, спотыкаясь от торопливости, то замирают, и одни выражения словно пробиваются сквозь другие – происходят своего рода вулканические выбросы раскаленных слов:

Нет, мне не чета
На той (чувств лишаясь, говоря!)
Что (какая это мука!)

Я нашел (о, что за ужас!)
С кем-то (о, какая доля!)
Потому-то...³⁹ –

и фраза дона Хуана в этом эпизоде комедии «Несчастье из-за голоса» обрывается, словно у него перехватило дыхание.

Всполохи эмоций разрывают логические цепочки рассуждений и тогда, когда герои вспоминают о былых потрясениях. В комедии «Не всегда верь худшему» (“No siempre lo peor es cierto”) Леонора хочет объяснить Карлосу, что не виновата в том, что он, придя на свидание, натолкнулся на какого-то незнакомца, и охватившее ее волнение помогает публике пережить то, что она пережила:

И тогда (о, Боже!) я
Вижу (умереть, не помнись!)
Что какой-то (задыхаюсь!)
Человек (в глазах темнеет!)
В плащ закутанный (о горе!)
Там стоит...⁴⁰

В упомянутой уже комедии «Белые руки оскорбить не могут» мы встречаем столь часто присущий Тирсо де Молине мотив переодевания женщины (Лисарды) в мужское платье; мало того, Сесар переодевается в женскую одежду. Но если тирсовские травести и создавали забавную атмосферу, то Кальдерон добивается возникновения напряженного драматизма. Действие в конце I акта «Белых рук» переносится в дикую местность возле горной реки, выходящей из берегов после шквального ливня. На фоне «словесных декораций», изображающих угрюмый пейзаж, строится захватывающий эпизод, участниками которого являются принцесса Серафина, ее придворные дамы Лаура и Клори, их ухажеры Карлос и Федерико и двое попавших в беду из-за разбушевавшейся стихии путников (ими окажутся Сесар и Лисарда):

(Слышны возгласы за сценой)
– Небо, помоги!
– Смилуйся, небо!
<...>

Федерико и Карлос:
Насколько я вижу...

Федерико:

Конь там несется...

Карлос:

Несется там лодка...

Федерико:

Приближаясь к обрыву...

Карлос:

Грозя утонуть...

Федерико:

Неся юношу милого...

Карлос:

Неся прекрасную женщину..

Федерико:

Летит по скалам.

Карлос:

По волнам летит.

Сесар (за сценой):

Смилуйся, небо!

Лисарда (за сценой):

Небо, помоги!

Серафина:

Что за жестокая опасность!

Кто ради двух жизней

Рискнул бы своею!

Федерико:

Хочешь, я своей рискну! (*уходит*)

Карлос:

Да и я, конечно, также (*уходит*).

Лисарда и Карлос (за сценой):

– Смилуйся, небо! Небо, помоги!

Клори:

Я вижу, как Федерико...

Лаура:

Я вижу, как Карлос...

Клори:

С бесстрашием гордым...

Лаура:

С дерзкой отвагой...

Клори:

К коню бросаюсь...

Лаура:

Хватаясь за весла...

Клори:

Бросая плащ на копыта...

Лаура:

За хрупкую ладью цепляясь...

Клори:

С помощью шпаги...

Лаура:

С помощью веревки...

Клори:

Смог задержать...

Лаура:

Смог вытащить...

Клори:

Видя, как падает юноша...

Лаура:

Как лишается чувств дама...

Клори:

Поднял его на руки...

Лаура:

На руках несет ее...

Федерико и Карлос (оба вместе):

Чтобы положить к твоим ногам...

(Федерико выносит на руках переодетую в мужское платье Лисарду, а Карлос переодетого в женское платье Сесара⁴¹.)

В комедии «Благоволишь и не любишь» (“Agradecer y no amar”) действие начинается с охоты на зверя и оборачивается охотой на главного героя. Лауренсьо преследуют, с ним скрещивают шпаги, ищут повсюду, к его груди приставляют дуло ружья, и Лисида видит его через прицел. Затем будут слышны призывы: «Убейте его!», наконец раздастся выстрел. Мы снова убеждаемся, что у прошедшего в странствиях несколько лет Кальдерона война – привычное состояние мира: его герои и героини зачастую могут встретиться, только преступая запретную черту, подобную линии фронта. Смерть часто преследует героев и героинь по пятам – перед нами комедии, в которых требуется мужество любить и мужество жить. Более того, порой драматизм событий на подмостках отсылает к вселенской драме, в этом призвана убедить публику и партитура звуков, тре-

вожных звуков, раздающихся внутри (dentro), т. е. за сценой. Чаше всего это мольбы о помощи и угрозы...

В комедии «Плачь, женщина, и победишь» разыгрывается настоящее сражение, слышны призывы: «К оружию!», «Вперед, в атаку!», «Шпаги наголо!», «Никого не щадить!», сладостную любовную песню заглушает барабанная дробь и крики «Смерть каждому!»⁴²

Во многих комедиях из-за пределов игровой площадки долетает звон клинков, стоны раненых, вопли ужаса. Подобные звуки служат камертоном для актеров, указывая, что их герои находятся в средоточии не знающей границ Битвы Жизни.

Пространство, которое распахивается перед умственным взором зрителей, – это отнюдь не вольные дали. В комедии «Чары без чар» (“El encanto sin encanto”) Энрико не знает, где ему найти приют, – его всюду могут отыскать преследователи, чьи голоса его подгоняют:

- К башне!
- К чаше!
- К аду!⁴³

Земля не знает конца и края, но укрыться на ней негде!.. Кровавые стычки, начавшись за сценой, втягивают всех в свою орбиту. В комедии «Да испепелит гром Господень верных влюбленных» (“Fuego de Dios en el queger bien”) чередуются голоса: «Горе мне, несчастной!», «Смерть тебе, предатель!», затем показывается отступающий от дона Альваро дон Диего и со словами «Господь, тысячекратно! Помогите, небеса!» падает, пронзенный шпагой⁴⁴.

В комедии «Дама сердца прежде всего» (“Antes que todo es mi dama”) слышны крики: «Помогите! Погибаю!», «Хоть на части растерзайте, не отдам я шпаги! Прочь!», «Ты позор искупишь кровью!», затем из окна высовывается Лаура, зывающая к помощи:

Феликс! О, какое счастье,
Что судьба тебя послала!
Мне отец грозит кинжалом,
Я успела запереться –
Он ломает дверь... Спаси!..⁴⁵

(в оригинале накал событий еще сильнее, и это подчеркивается словами Лауры о «ярости и неистовстве» – “rabia y furia” – отца)⁴⁶.

Во время свиданий дома Кальдерон заставляет героинь и героев прислушиваться, не доносятся ли шаги приближающихся домочадцев, подобные роковым шагам Командора в «Севильском озорнике» Тирсо. В «Даме-невидимке» донью Анхель и ее служанку, дерзнувших проникнуть в квартиру дона Мануэля, повергает в ужас скрежет поворачиваемого в дверях ключа. В комедиях Кальдерона многие чувствуют себя как на иголках в покоях, пре-вращающихся в ловушку.

Грозные события следуют друг за другом в таком ураганном темпе, что не могут не разгорячить актеров и действующих лиц, ими исполняемых. Комедия «Стало лучше, чем было» (“*Mejor es sá que estaba*”) начинается с того, что Флора, вбежав на подмостки, в двух коротких строчках дважды повторяет: «Быстро! Быстро!», переодеваясь с лихорадочной поспешностью, стремясь, чтобы никто из родичей не понял, что она тайком уходила из дома. Во время этой эскапады ее, скрытую под вуалью, стал преследовать заинтригованный таинственной дамой постылый жених. Флора кинулась к первому встречному с просьбой заступиться за нее (как это было и в зачине «Дамы-невидимки»), тот без колебаний стал биться с преследователем и уложил его на месте. Не успела Флора, с трудом переведя дух, рассказать об этом служанке, как раздаются крики: «Убейте его!», «Смерть ему!», и в комнату врывается дон Карлос с обнаженной шпагой, убегая от погони, – именно он сразился с Лисио и убил его... Ему невдомек, что он просит о помощи ту, которой сам помог, но Флора знает, что это ее спаситель, и готова сделать для него все: несколько раз дон Карлос соберется покинуть убежище, и каждый раз кто-то помешает ему. Его положение тем опаснее, что отец Флоры – судья, и ей приходится прятать Карлоса в тюремной камере. Не меньше волнений выпадает на долю героев комедии «Учитель танцев» (“*El maestro del danzar*”), совсем не похожей на одноименное произведение Лопе де Веги. В завязке за сценой звенит сталь, на подмостки врываются, скреживая клинки, два кавалера, а вскоре дон Энрике начинает биться с несколькими стражами порядка.

В подавляющем большинстве комедий случаются одна, две или три дуэли, они идут прямо на подмостках с такой яростью, что зритель чувствует, что в любое мгновение может наступить роковая развязка. Если дон Мануэль в «Даме-невидимке» лишь слегка ранен в руку, то дон Энрике в «Учителе танцев» появляется, пугая всех своим видом, закрыв платком окровавленное лицо. Добавим, что

в I акте того же «Учителя танцев» служанки вносят в покои Леоноры лишившуюся чувств Беатрису, которую принимают за покойницу.

Принимают за мертвецов действующих лиц в «Кавалере-призраке» и в других комедиях, в которых влюбленные будто сошлись с целым миром на ножах. В обилии опасных случайностей, их подстерегающих, дает о себе знать коварство судьбы. Право сражаться с роком перестает быть привилегией трагических героев, участие в таком сражении повышает статус действующих лиц комедий.

В сочинениях Лопе де Веги для сцены преобладало лирическое начало; у Кальдерона же влюбленные не столько изъясняются в нежных чувствах, сколько отражают натиск фатума. Их беседы сродни разговорам солдат во время передышек между схватками.

Упругая, психологически насыщенная динамика действия кальдероновских спектаклей увлекает потому, что героям приходится бороться не только с агрессией окружающей среды, но и с самими собой; враждебные силы орудуют внутри них, порождая своего рода галлюцинации. У Тирсо де Молины, подчеркнем еще раз, герои, или еще чаще героини, с азартной и озорной ловкостью манипулировали обретающимися в чужих глазах достоверность плодами своей фантазии и поворачивали события в желаемое русло. У Кальдерона не люди управляют воображением, а воображение людьми, сбивая их с толку, сталкивая друг с другом. Беда не столько в том, что людей из плоти и крови, как это происходит в «Даме-невидимке», считают привидениями, сколько в том, что несуществующее все воспринимают за неоспоримую данность. Здесь ничего не надо выдумывать, выдумки сами наступают на вас, и любовь торжествует только тогда, когда призраки рассеиваются.

Победа над ними – это во многом победа собственных лучших свойств над сомнительными.

Кальдерон выделялся среди драматургов Золотого века самым мощным стремлением к нормативности, и происходило это во многом потому, что он знал, сколь алогичным, «ненормальным» может быть мир, и сколь далекими от идеальной нормы могут быть люди. В комедиях об этом говорится куда реже и более глухо, чем в драмах. «Память жанра» была столь сильна у публики, что ей надо было непременно, в любом случае показать счастливую развязку. И все же Кальдерон решительно изменяет жанр – его комедии по существу очень близки к драмам. У них, правда, благополучная концовка, но это благополучие порой весьма относительное. В «Кавалере-призраке»

(“El galán fantasma”) влюбленные в финале отправляются в изгнание, куда ссылают их коварный и мстительный Герцог, чьи приспешники должны были убить Астольофо, и он, тяжело раненный, чудом остался в живых. Государь, которому надлежит хранить честь и жизнь подданных, покушается на их честь и жизнь.

У Лопе де Веги в драмах, в которых была оскорблена или тем более была попраана честь («Фуэнде Овехуна», «Периваньес и командор Оканви», «Кордовские командоры», «Лучший алкальд – король»), виновники непременно смывали пятно на чести собственной кровью, и восстанавливался гармонический строй вещей. У Кальдерона в комедии «Молчание – золото» дон Хуан, обесчестив Леонору, избегает какого бы то ни было наказания. Кальдерон в этом произведении оказывается дерзким новатором, выводя на подмостки вопиюще противоречивого героя – куда более противоречивого, чем жестокий обольститель Тенорио в драме «Севильский озорник» Тирсо де Молины. Барочная художественная культура нередко изображала людей без прикрас; более того, утрировала их низменные или нелепые черты. Но это происходило преимущественно в «плутовском романе», фарсовых интермедиях, разыгрываемых между актами драмы или «высокой комедии». Зритель и читатель свыклись с тем, что в разных жанрах действительность преломляется сквозь различную художественную призму, усиливающую черные или светлые краски. Дон Хуан в комедии «Молчание – золото» обрисован так, что в его образе гиперболизированы как притягательные, так и отталкивающие свойства, бросается в глаза резкая светотень, смущающая публику, не знающую, что и думать о подобном человеке. Доблестный воин, кавалер рыцарского ордена Сантьяго, вовсе не по-рыцарски относится к женщинам, бахвалясь тем, что ни одной из них не был верен, однако спешит защитить незнакомца, на которого напали трое. И он же учиняет насилие над сестрой спасенного им дона Диего Леонорой и уезжает в действующую армию, охваченный жаждой новых приключений, даже не поинтересовавшись, что стало с девушкой, над которой надругался, цинично рассуждая, что лучшее средство против плена Красоты – обладание ею:

Обладанье! Ты влюблен, –
А получишь, что охота, и уже берет зевота:
С глаз долой – из сердца вон⁴⁷.

Дон Хуан несводим к единому знаменателю, он словно ускользает из-под пера устремленного к идеалу автора; и если Кальдерон помещал в пределы своего искусства такие фигуры, как дон Алонсо и Беатриса в комедии «С любовью не шутят» и дон Хуан в комедии «Молчание – золото», то лишь потому, что сознавал, сколь упряма и неподатлива бывает реальность, нередко расходящаяся с прекрасными моделями.

Эти модели, указывающие, какими надлежит быть людям, а не констатирующие, какими зачастую они являются, воспроизводятся Кальдероном.

Видный американский испанист Брюс Вардроппер заметил, что в комедии «Дама сердца прежде всего» (“Antes gue todo es mi dama”) упоминаются многие мадридские улицы: Прадо, Уэртас, Кармен, Аточа, лестница Сан Фелипе, портик Сан Себастиана; столичные зрители шли по этим улицам, отправляясь на представления и возвращаясь с них домой. Но «комедия плаща и шпаги отнюдь не является зеркалом нравов или сколком жизни»⁴⁸. И впрямь кальдероновские герои живут в далеком от обыденности мире, его знатные девушки готовы в любой момент пожертвовать собой ради любви (как говорит Лаура:

Сегодня ж, Беатрис, быть может,
Последний день мой будет прожит⁴⁹).

Она признается отцу, что тайно помолвлена с возлюбленным:

Он супруг мой нареченный!

<...>

А теперь – меня убейте!

После этого признанья

Я счастливою умру...⁵⁰

Чехарда приключений – плод щедрого вымысла драматурга. Да и его герои не столько зарисовки с натуры, сколько воплощения идеалопологающей культуры. Две темы организуют вихревое действие – темы любви и дружбы. О духовной сущности любви на сцене Золотого века мы говорили в связи с Лопе де Вегой. Совершенная дружба имеет не менее почтенную традицию. Ее превозносил Цицерон и ренессансный неоплатоник Кастильоне в своем «Придворном» – книге, превосходно переведенной на испанский язык Хуаном Босканом (до 1500–1542 гг.), прославившимся не только

стихами, но и верной дружбой с еще одним крупнейшим поэтом Возрождения – Гарсиласо де ла Вегой (ок. 1503–1536 гг.). Гарсиласо, в свою очередь, не только воспевал любовь в звонких и строгих сонетах, но и был славным рыцарем на зависть Дон Кихоту. Он сражался в войсках императора Карла V против мятежных городов, защищал Родос от турков, противостоял французам в Фуэнтеррабии, воевал с Барбароссой в Тунисе. Многократно раненный паладин Амура нашел достойную кончину, венчающую его подвиги. При осаде замка в Провансе, видя, как недоволен император затянувшимся штурмом, Гарсиласо, прислонив к стене лестницу, стал подниматься по ней, второпях не одел ни лат, ни шлема, и скончался тридцати трех лет от роду от полученной в этой атаке раны...

И что же, в кальдерононской «Даме сердца» двое прошедших боевое крещение товарищей посвящают стихи своим дамам. И сонет дона Феликса, начинающийся словами:

Ночь локоны на волю отпустила,
Рассыпала роскошною волной,
Но Цинтия, увидев свет дневной,
В порядок кудри привести решила⁵¹, –

откровенно перекликается с сонетом Гарсиласо, писавшим:

О ласковые локоны любимой,
Бесценный талисман прошедших дней...⁵²

Затем дон Феликс произносит строки, к сожалению, отсутствующие в русском переводе:

...Ныне вручать сонеты
Уже не в моде, и давно стала
Угасать память
О Боскане и Гарсиласо...⁵³

Знаменитые слова! Ведь они означают, что кальдерононские друзья мыслят себя вне текущего времени, что они, как и рыцарь Печального Образа у Сервантеса, равняются на прошлое, стремясь слиться со славной легендой.

Образцовость порой подчеркивается с парадоксальной остротой. В комедии «Каждый за себя» (“Cada uno para si”) Карлос отдает в полное распоряжение дом слуг своему врагу дону Энрике и обещает ему защиту лишь потому, что его попросили оказать госте-

приимство этому кабальеро. В комедии «Хватит молчать» (“Basta callar”) граф Федерико, узнав, что соперник в любви попал в тюрьму, просит, чтобы и его заключили под стражу, дабы не иметь над противником никаких преимуществ. В комедии «Несчастье из-за голоса» (“La desdicha de la voz”) дон Хуан согласен, чтобы его любимая вышла замуж за другого, лишь бы ее жизни ничего не угрожало.

В комедии «Не всегда верь худшему» (“No siempre lo peor es cierto”) дон Карлос, которому показалось, что Леонора ему изменила, хочет бежать от нее прочь, но, узнав, что ей грозит смертельная опасность, везет ее из Мадрида в Валенсию, чтобы она там нашла надежное убежище, обожая, согласно его признанию, ее, как влюбленный, и презирая, как человек, охваченный ревностью⁵⁴.

Актеры и актрисы в той или иной мере отдают себе отчет в том, что воплощают необыкновенных людей, и это придает их игре дополнительную энергию утверждения должного.

Герои не просто желают слиться с совершенным образом – образцом, но сознательно полагают оказаться на высоте. В отличие от стихийно-прекрасных влюбленных Лопе де Веги, зачастую прекрасных словно невзначай, ненароком.

Кальдероновские действующие лица пытливо анализируют не только мир, им предстоящий, но и свои собственные мысли и настроения. Идет особое общение на сцене: герои общаются не только друг с другом, но и сами с собой.

Так, обращается к себе Инес в комедии «Плачь, женщина, и победишь»:

Поговорю с ним после,
А теперь, мысль моя, позволь
Мне поговорить с другими⁵⁵.

Иногда это неутешительная интроспекция – так, дон Луис в «Даме-невидимке» с болью сознает, что им пренебрегают:

Ах, понял я интриги сеть!
Увы! Мне трусость – жить и подвиг – умереть.
Да, ею брат любим, счастливый!
Ее достоин он... Как мукою ревнивой
Терзается моя душа!..⁵⁶

Многие герои Кальдерона, рассуждая с самими собой, будто со стороны на себя глядя, укрощают свои переживания. Рефлексия: само

слово изначально означало отражение и вполне закономерно стало означать рассмотрение своего облика и мыслей в зеркале собственного сознания. Благодаря рефлексии происходит дистанцирование от самого себя и от порывов, ведущих к поспешным поступкам. Карлос в комедии «Два следствия одной причины» (“De una causa dos efectos») произносит слова, которые были бы в высшей мере уместны в устах влюбленного в театре Лопе де Веги, – слова о том, что не пристало прибегать к аргументам, «ибо любовная страсть сплошь из страстей состоит» (“la pasión de amor toda es passiones”)⁵⁷. Но у кальдероновских дам и кавалеров подобная импульсивность соседствует со склонностью к виртуозному самоанализу, к которому охотно прибегают действующие лица, оставшиеся наедине, как, например, у Флериды в комедии «Благодарить и не любить»⁵⁸.

В начале комедии «Я с тем, с кем пришел» Лисардо полагает, что «мудрец хранит свой облик...»⁵⁹, невозмутимый вид, даже если он охвачен крайним волнением. Мы знаем, что в барочном театре герои не раз и не два выдавали свое смущение и выказывали непомерный пыл, но также верно и другое – то, что они неоднократно укрощали себя. Похоже, что существовал и своего рода актерский «штамп», диктующий, как надо явить облик мудреца; но Кальдерон позаботился о том, чтобы задумчивость не выглядела как поза. Его дамы и кавалеры следуют за интригующе развертывающейся и эмоционально окрашенной нитью мысли. Так, Энрике в комедии «Плачь, женщина, и победишь», увидев, как ветер уносит портрет, поразившей его своей красотой незнакомки, рассуждает:

Тонкая эфира сфера,
Не хвались, что похищаешь
Лучшее в мой душе,
Если я имел надежду,
Что исполнятся желанья,
Должен был прекрасно помнить,
Что крылатые надежды.
Улетят к воздушным замкам⁶⁰.

Но мысль у Кальдерона действенна или даже чрезмерно действенна: она побуждает героев и героинь нашего автора к неотложным акциям. Подчас побуждает слишком императивно, прямо-таки толкая к рискованным, опасным или сомнительным поступкам. В той же «Даме-невидимке» в конце монолога о муках ревности,

начало которого мы процитировали выше, дон Луис решает во что бы то ни стало отомстить донье Беатрисе и своему брату за причиняемые ему страдания:

Но если так... О, хитрость ада!
Тогда ее любви найдется и преграда.
Попробуй, спрячься от меня!..
О, я пылая весь, горю, как от огня!
От чердака и до подвала
Я обыщу весь дом, чтоб ты не убежала.
Один исход для чувств моих –
Свиданью помешать, лишить блаженства их!⁶¹

Во время подобных монологов зрители ощущали, что исход чувств и мыслей может иметь огромное значение в развитии интриги, и были внимательны к перипетиям душевной драмы действующих лиц. Так, в комедии «Я с тем, с кем пришел» Лисарда, одевшись одна, долго размышляет, как ей быть, так как неожиданно воспылала страстью к Октавио, принимаемому ею за слугу. Публике, однако, не скучно было слушать 103 строки, следя за крутыми выражениями мысли, мчащейся к поразительному умозаключению героини, пылкой и гордой девушки, которая и сама не знает, чего в ней больше – гордости или пыла. Служанка говорит о «безумии» и «превеликой страсти»⁶² госпожи – явная подсказка Кальдерона актрисе о характере ее героини. Полюбив, Лисарда дает волю горю и слезам, несколько раз настойчиво повторяя, что не в силах их сдержать (в таких случаях актриса обычно подносила к глазам платок), и бичует себя хлесткими словами за то, что доселе весьма высокомерно отвергала чьи бы то ни было ухаживания, а теперь пленена безродным мужчиной, чуть ли не бродягой. Все больше выходя из себя, юная красавица ошеломляет публику, решая, что покончить с унижительной для нее любовью можно и должно только самым кардинальным способом – прикончив любимого⁶³.

Традиционные ампула надламываются, тип начинает превращаться в характер, раскрывается сложность и непредсказуемость внутренней жизни. Зритель находится в постоянном напряжении не только потому, что не знает, как в следующий миг повернется колесо Фортуны, но и потому, что ему невдомек, как на это откликнутся действующие лица, как превратности судьбы отзовутся в их душе.

Этот отзвук бывает неожиданным и противоречивым. В комедии «Не всегда верь худшему» (“No siempre lo peor es cierto”) Карлос, убежденный в неверности Леоноры, преисполнен негодования, видеть ее не может и не может ее бросить, защищая от подозревающего ее в бесчестии отца:

Я защищаю жизнь ее,
Плачу услугой за обиду,
Как любящий, еще люблю,
Как оскорбленный, убегаю.
В противоречье этих чувств,
С душою, рвущейся на части,
То рыцарь только, то любовник,
Любя – боготворю ее,
Ревнуя – страстно ненавижу⁶⁴.

Он убежден в ее неверности и, согласно собственным словам, жаждет убедиться в обратном, считает, что Леоноре нет оправдания, и лелеет надежду, что она сможет оправдаться. Когда Карлос решает все же оставить ее, бедняжка падает в обморок, и он признается, что для него ее горе значит больше, чем ее коварство, удивляясь тому, что он тем преданнее ей, чем она непостояннее:

Да, но чему же я удивляюсь?
Кто не влюблен и в недостатки,
Сказать не может: Я люблю!⁶⁵ –

слова эти предвосхищают психологическую сложность грядущих художественных эпох.

В комедии «В тихом омуте черти водятся» (“Guárdate de agua mansa”) главные героини – сестры Клара и Эухения – поражают несходством друг с другом. Старшая, Клара, скромница, любит уединенный образ жизни; младшая, Эухения, озорная и непоседливая, любит бывать на людях и обменивается сонетами сразу с двумя ухажерами. Речи первой похожи на проповеди, вторая же блещет остроумием. Клара поучает младшую сестру, как надо блюсти себя в столице, где честь может растаять, как воск, и потому, как она считает,

...Лучше
Не быть хорошей, но казаться таковой,
Чем быть, но не казаться всем хорошей⁶⁶.

Эухения же говорит, что не боится сплетен, коли не делает ничего дурного. Клара жалеет, что у них дома не служат мессу и приходится отпрапляться в церковь, Эухения мечтает, чтобы церковь была подальше и по дороге можно было бы наглядеться на то, что вокруг творится. Своеобразным характером наделен и главный герой комедии дон Феликс. Он упорно не желает поддаваться дамским чарам, не доверяет женщинам, называя себя лучшим другом самого себя, он готов обмануть любую, прежде чем его бы обманули... Но со временем в действующих лицах начинают открываться совсем другие черты. Тихоня Клара, полюбив дона Феликса, махнув рукой на все предосторожности, смело назначает ему свидание в своих покоях. Сорвиголова Эухения, поняв, что ухажеры, сойдясь из-за нее на дуэли, могут бросить тень на ее доброе имя, дает обоим отставку. Иронично относившийся к женщинам и к сердечным склонностям дон Феликс, полюбив донью Клару, готов ради нее рисковать жизнью...

Так действующие лица Кальдерона целенаправленно определяют себя в том или ином качестве.

Кальдерон опирается на то, что он подразумевает под рыцарственной традицией.

Пластика и жесты в его театре восходят к куртуазному этикету и к Средневековью – к поре, когда жесты и пластика обладали четко кодифицированным смыслом, предустановленной социальной и религиозной семантикой, сакральной символикой дисциплинирующих формул поведения, которая противостояла вольной или даже фривольной раскрепощенности гистрионов. Святой Исидор Севильский указывал в VI в., что благородному юноше пристали «движения тела, исполненные серьезности и постоянства, лишённые тщеславного легкомыслия» мимов и жестов, туда-сюда снующих буффонов⁶⁷. В IX в. Алькуин подчиняет тело этическим правилам, требованиям сдержанности и меры, веля хранить спокойное выражение лица, не сжимать губы, не открывать широко рот, не отводить глаза, не вертеть головой, не хмуриться, размеренно ходить и избегать смеха.

Разумеется, не менее строгой была регламентация жизни обитателей монастырей. Уго де Сан Виктор в середине XII в. предупреждал, что вялый жест выдает сладострастие, расслабленный – лень, поспешный – нетерпение, высокомерный – гордыню; что кривить губы, чесать нос, строить рожи – значит терять подобие Божье. Такие требования были по привычке направлены против игрового

начала; античный мимезис приравнивался к ложной видимости и фальши. Лишь в XII–XIII вв. начинается реабилитация выразительных телодвижений. Правда, Святой Амвросий по-прежнему противопоставляет священный танец Давида перед Ковчегом Завета движениям гистрионов, но важнее всего в его высказываниях то, что, как оказывается, танец может иметь положительный смысл. Высокоцитимой была и иконографическая пластика священнослужителей в литургических драмах. Более того, в XIII в. мы можем встретить суждения, что и жонглеры хороши тогда, когда «распевают старинные истории, дабы вызвать в сердцах благочестие»⁶⁸. Святой Фома Аквинский идет еще дальше, одобряя наслаждение, которое дают игры и развлечения и разные представления гистрионов⁶⁹. Это утверждение легко согласовывалось с основополагающей идеей томизма, гласящей, что душа получает завершающее осуществление лишь благодаря телу.

В эпоху Возрождения тело призвано быть красноречивым и в повседневной жизни, и в театре, чья роль быстро и неуклонно возрастает. «Придворный» (1528 г.) Кастильоне, диктовавший грацию и утонченное изящество поведения, стал популярнейшим учебником манер для нескольких поколений светских западноевропейцев. Испанский театр Золотого века также стремился не только и даже не столько отражать реальные нравы, сколько показывать, каким пристало быть отменно воспитанному человеку. И в нем, конечно же, придавалось огромное значение телесной выразительности. «Декор» (*deco*) подразумевал то, что можно назвать достоинством тела, однако же экспрессия все возрастала в цене. Алонсе Лопес Пинсиано в «Древней поэтической философии» (*Philosophia Antigua Poética*, 1596 г.), определяя сценическое движение, следует за Квинтилианом. Но если римлянин излагал правила ораторского искусства, то испанец обращается к актерам. Он пытается упорядочить движения и жесты исполнителей и привести их в согласие с характером воплощаемого на сцене персонажа: «робкий отодвигает ноги, а дерзкий выступает вперед [...] серьезные и трагические лица движутся очень медленно; те, что поплоче, и смешные движутся куда быстрее [...] Итак, я хочу сказать, что актер должен сообразовываться с лицом, которому будет подражать [...] И если лицо это безмятежно, оно может плавно двигать рукой, то приближая ее, то отдаляя или отклоняя ее в одну или другую сторону, а если оно возмущается, то будет двигать рукою беспорядочно, оттопыривая палец,

называемый указательным, как будто угрожая [...]. Когда мы упрекаем себя за что-то, что сделали, то прикладываем раскрытую ладонь к груди [...] когда мы к чему-то питаем отвращение, то кладем на ладонь левой руки тыльную сторону правой ладони и раздвигаем возмущенно руки; умоляем и восхищаемся, сложив и подняв руки наверх; скрещенные руки означают скромность».

Показательно, что Пинсиано считает уместным жесты, осуждаемые в риторике: «Тот, кто охвачен огромной страстью или гневом, кусает губы»⁷⁰. Так, в своей поэтике он предвосхищает импульсивную натуру актера барокко, стремящегося к живому отклику партнеров и публики. Мы, пишет Пинсиано, видим, что люди «по-разному приводят в движение ноги, руки, рот, глаза и голову в зависимости от страсти, которая им владеет».

«Актер своими движениями должен высказать, проявить и усилить слово поэта».

«Должен прежде всего растрогаться тот, кто хочет, чтобы растрогался другой»⁷¹.

Короче говоря, Пинсиано предлагает *волнующие жесты взволнованного актера*, подчеркивает, что чувства зрителя можно пробудить лишь собственными переживаниями!

В сущности, он предугадал, что в испанском театре позднего Возрождения и маньеризма будут усиливаться накал переживаний и экспрессия пластики. Тенденция эта достигнет апогея в барокко. В отличие от классицизма, требующего предельной сдержанности внешних проявлений действующих лиц, концентрирующего внимание на слове, поэтика барокко изо всех сил настаивает на том, что язык общения – это язык телесный, что тело *действительно*, и его действия наполнены значением.

Об огромных возможностях невербального общения говорил барочный проповедник, теолог и философ, цистерцианский монах Хуан де Карамуэль (1606–1682), прежде всего в своем трактате «Теологический Трисмегист» (“Trismegistus Theologicus”, 1679 г.). Приведя слова из 34-го псалма: «Все кости мои скажут: Господи! Кто подобен тебе?» (стих 10), испанец вопрошает: «Кто-де тогда может усомниться в том, что говорят все другие члены, если даже кости говорят?»⁷² Люди, поясняет Карамуэль, «могут говорить и сплошь да рядом говорят всем – начиная с любого волоса на голове и кончая ногами, движением головы и, утверждая или отрицая, размахивают руками, двигают ими и тому подобное»⁷³, уподобляясь

греческими мимам (phrosophoi) – «немым актерам, которые разыгрывали полные глубокого смысла истории, не произнося ни единого словечка и без всякого музыкального сопровождения, пользуясь одними движениями тела, но так, что зрители, может статься, лучше понимают эти телодвижения, нежели любой рассказ»⁷⁴.

Цистерианец далее подробно рассматривает язык глаз – широко раскрытых и прищуренных, смущенных, наблюдательных, зло глядящих, и даже язык волос, как и значимость любой позы, каждого пальца руки, колец на пальцах, любой позы (например, в отличие от мужчины, женщина должна преклонить не одно колено, а оба, ибо находится в двойном подчинении у родителей и у мужа, кроме того, праматерь наша Ева совершила двойной грех: откусила запретное яблоко и дала его вкушать Адаму...). Карамуэль также уделяет большое внимание соответствию пластики и тона речей характеру и положению человека (величественному лицу пристала прямая спина, а скромному – приподнятые плечи и смиренная речь), полагая, что красноречие в немалой степени заключается и в модуляциях голоса и в «жесте своего тела»!⁷⁵

«Жестами всего тела» можно назвать и многие эпизоды в калдероновских постановках, например бесчисленные сцены дуэлей. Удары и отражения ударов были прекрасно знакомы и актерам, и большинству зрителей, уроки фехтования знали назубок – ведь от этого часто зависела жизнь. Тут все было важно: как держать корпус, какие должны быть положения стоп, рук и кистей. Тело говорило полным удали и угрозы языком, и решающий выпад не только пронзал соперника, но и бил по нервам публики.

Но «жест всего тела» – это и порыв доньи Анхелы, когда в начале «Дамы-невидимки» она бросается к дону Мануэлю. В начале комедии «Благодарить, но не любить» испуганные красавицы спешно пересекают подмостки, на ходу обмениваясь репликами. Влетает преследующий их Лауренсьо, наткаясь на аркебуз в руках Лисиды, и оба замирают: их противостояние живописно и тревожно, насыщенно разбуженной бешеным темпом событий энергией.

Вновь и вновь на сцену врываются задыхающиеся герои или героини, которых преследуют по пятам те, кто собираются учинить над ними расправу, скатываются по горным склонам раненые. Создается впечатление, что их вбрасывает какой-то катаклизм, столь частый в бурлящей жизни. Это кипучая, грозная и манящая жизнь предстает с барочной неумемностью и избыточностью. В ней нет

ни секунды покоя, она непрестанно и будоражит и бодрит, ошарашивает, повергает в оцепенение.

Кальдерон задает нужный темпоритм своим постановкам. Наквозь противоречивое барочное искусство постоянно напоминает о вечности и о важности неудержимого, летучего мига. В завязке «Дамы-невидимки» грассосо Косме перечисляет, сколько бедствий можно было бы избежать, успевая вовремя: не опоздай Пирам, он застал бы Фисбу невредимой; не задержись Тарквиний, не пострадала бы Лукреция:

Сколько может совершиться,
Сколько рухнуть может в час!⁷⁶

Да что там в час, когда все может мигом измениться! Роковым грозит стать малейшее промедление, и герои часто торопят себя и друг друга. В финале комедии «Дама сердца прежде всего» дон Феликс мечется в разные стороны, слыша мольбы о помощи, и наконец мчится спасать Лауру – ее отец, выхватив кинжал, уже ломает двери ее комнаты, чтобы нанести безжалостный удар. Перед умственным взором зрителей могла возникнуть картина, схожая с популярным в живописи барокко сюжетом о жертвоприношении Авраамом сына: клинок занесен над жертвой, вот-вот свершится непоправимое, но с небес, чтобы спасти Исаака, летит, как метеор, ангел, который не просто низвергается, но дан в таком ракурсе, что, кажется, вся его фигура кружится в смерче.

Барочный театр сродни не только полотнам, но и скульптуре и архитектуре той поры, когда даже колонны извиваются, когда круглятся линии окон, когда вертится, пышно расцветает, буйно, как на дрожжах, растет орнамент на алтарях и стенах, когда кажется, что изваяния мечтают шагнуть с постаментов нам навстречу и нога святого висит над головами молящихся...

Все это так, но это лишь одна сторона культуры, зиждящейся на сплошных противоречиях. Сущность кальдероновского театра заключается в том, что в нем ощущается и упоение движением, и стремление направить его в верное русло. Пластика, о которой речь шла выше, и порывиста, и формализована. В этом также сказывается все пронизывающий барочный антиномизм, живое ощущение того, что на свете ничто не существует без своего антипода, что противоположности то расходятся, то сходятся и образуют не просто единство, но нерасторжимую целостность.

Схождение крайностей не могло не сказаться в стиле поведения барочного актера, и это также объяснялось духом времени, когда многое пугающе менялось до неузнаваемости и вместе с тем проявлялось сильнейшее желание хранить стойкую неизменность.

Александр Викторович Михайлов в своей замечательной работе, посвященной поэтике барокко⁷⁷, считает, что отношения творца и реальности бывают двух типов. В первом случае автор непосредственно общается с миром и выражает его в слове, так что кажется, что слово – это высказывание самой действительности. Во втором – между автором и действительностью всегда стоит заготовленное наперед самой культурой слово, которое для него «важнее и даже существеннее (и в конечном счете действительнее) действительности»⁷⁸. Риторическая культура – это культура готового слова, а эпоха барокко находится в пределах этой культуры. Барокко тяготеет к образам-схемам, образам-эмблемам. Пресловутая эмблематичность искусства барокко, когда художники, включая Кальдерона, охотно пользовались многочисленными, многократно переиздаваемыми сводами символов, эмблем и аллегорий, подразумевала, что существует неизменный способ выражения важнейших понятий, отлитых в своего рода вечные, достойные быть вновь и вновь повторенными клише. Так, современный исследователь художественной культуры XVII в. Э. Трунц отмечает, что в трехтомном эмблематическом собрании Якоба Типоциуса “*Simbola divina et humana*” (1601–1603 гг.) «пальма становится эмблемой справедливого человека, старающегося осуществить угодное Богу. Икар, летящий над морем, являет собой способности изобретательного человека, но и его неминуемую гибель...»⁷⁹. И герой романа Гриммельсхаузуна «Симплициссимус» утверждает, что, «видя колючее растение, вспоминает о терновом венце Христовом; видя яблоко или гранат <...> о грехопадении прародителей и оплакивал его»⁸⁰. Таким размышлениям этот малый предается на необитаемом острове – всегда и везде мир словно бы заслонен от барочного взгляда частоколом художественных стереотипов.

Глубоко продуманную концепцию А.В. Михайлова нельзя не учитывать. Но будет неразумно упускать из виду и то, что, согласно счастливому выражению одного из исследователей барокко, это – «игра оппозиций»⁸¹, которые друг друга не только отрицают, но и проясняют и усиливают. Так, Андрес де Вильяманрике писал в изданной в 1675 г. книге «Своеобразии истории» (“*Singularidad histórica*”),

посвященной главным образом специфике барочного менталитета, о том, почему надо ценить карликов: «И так же, как ночная тьма подчеркивает и делает более прекрасными цвета и богатство красок на живописных полотнах, бесформенность этих несовершенных линий способствует наибольшему блеску самых совершенных форм»⁸². А.В. Михайлов напоминает, что в «Симплициссимусе» Гриммельсхаузена – шедевре немецкой барочной прозы – перечень великих людей и их заслуг продиктован тем же умозаключением, которое в ту пору толкало к созданию кунсткамер как собраний всяких вещей, выпадающих из нормы, всяких «уродов»⁸³.

Красота в барокко предполагает уродство, а уродство – красоту, гармония – дисгармонию и т. п. Короче говоря, *барочная норма предполагает ее нарушение*; но, о чем легко догадаться, верно и обратное. Без такой, если воспользоваться термином, введенным в философию Сократом и разработанным любимыми Кальдероном стоиками, диалектики немислимо барочное сценическое искусство. Кальдерон преклонялся перед импульсивностью движения и ценил способность унять его.

Способность к самообузданию – требование этики и этикета.

И дело не только и даже не столько в том, что Кальдерон, рано принятый при дворе и ставший еще в молодые годы главным придворным драматургом, был прекрасно знаком с чуть ли не пугающе отточенным куртуазным обиходом. Дело прежде всего в мировоззренческих и эстетических установках барочного писателя, в идеях, усвоенных у стоиков и у неоплатоников. Неоплатоники, столь популярные, как уже говорилось в связи с Лопе де Вегой, в Испании, считали, что форма – проявление духа, возвышающего и упорядочивающего материю. Кальдерон явно придерживался схожих мыслей; его герои привержены форме. И это не поза, а выражающая их суть, позиция. Культ формы – одухотворенный культ: идеальная форма – форма идеала, слияние с ней – это единение с совершенством. Императив формы в барокко усилен тем, что она выступает как спасительный предел, за которым притаился вечно грозный хаос.

Барочный человек встречается не только с бескрайностью вселенной, в которой земля оказалась отодвинута из центра на далекую окраину, но и с безмерностью собственных притязаний, грозящих толкнуть его к анархии и преступлению и низвергнуть в бездну, – тем важнее была для него форма как выражение приверженности к спасительной мере.

В сценическом мире барочного драматурга такая форма наиболее блистательно являет себя, становясь куртуазной. Куртуазность, которая проявлялась и у Лопе де Веги, обретает еще большую важность в творчестве Кальдерона. Его герои и героини говорят возвышенным языком и чаще всего придерживаются самых возвышенных мыслей: куртуазность здесь в высшей мере содержательна. Куртуазность – *cortesía* – имеет тот же корень, что и слово *corte* – двор, и генетически прочно связана с жизнью аристократических, и прежде всего королевских, дворов. В них степень этикетизации соответствовала степени подчинения высшей власти, кладущей конец феодальному произволу, многовековым кровавым распрям. Подобно тому как этикет королевского двора знаменовал усмирение политической смуты, куртуазность на кальдероновских подмостках способствует обузданию смуты душевной, возникающей оттого, что герои нередко враждуют не только с миром, но и сами с собой.

При дворе люди в полной мере осознают себя социальными существами; каждый включен в четкую иерархию, диктующую стиль поведения во всем, вплоть до каждого движения руки, каждого шага или поклона головы. Жизнь уподобляется сплошному церемониалу, но это – церемониал на краю пропасти, в которую может столкнуть всех разлад между людьми и в людских душах. Не зря XVII век – век рождения оперы и балета. В балете разработанный до мельчайших деталей жест – это торжество упорядоченности и согласованности всех участников представления, в опере драматическим конфликтам последовательно противостоит торжествующая гармония.

В придворных балетах танцевали короли и знать и делали это охотно, зная, что на подмостках предстают в лучшем виде: этикет в таких спектаклях был крайне эстетизирован. Вместе с тем соблюдение музыкального такта было сродни безупречному такту по отношению к окружающим. Только храня меру, можно стать в полной мере человеком – таков закон барочной культуры. Кальдерон передает обаяние субординации, притягательность соподчинения, важность верховенства над недозволенными, разрушительными, а то и губительными побуждениями. Куртуазность – способ укрощения неукротимого, казалось бы, барочного человека.

Художник дает сполна проявиться непосредственности действующих лиц и исподволь регламентирует их поведение.

Важную роль при этом играет свет и музыка. Кальдерон работает со светом как режиссер, наделяющий игру барочной светотени

важнейшим содержанием. Более того, он понимал, что это содержание станет истинно живым на подмостках, если свет будет не только видоизменять сценическую среду, но и воздействовать на актерское искусство. В той же «Даме-невидимке» луч света в дверях вызывает панику у служанки Исабелы, тайком пробравшейся ночью к дону Мануэлю, когда же она, подкравшись сзади к вошедшему в комнату Косме, толкает его и тушит свечу, которую он держал в руках, приходит его черед кричать, что настала его кончина, и звать исповедника. Появление или исчезновение света или даже изменение его яркости влияет на состояние действующих лиц, передать которое драматург побуждает исполнителей и этой и других комедий. К примеру, в комедии «Чары без чар» (“El encanto sin encanto”) Энрике и его слуга Франчипан, оказавшись в тюрьме, угнетены сумраком, зловещими звуками кандалов, тревожными криками и доносящимися издали заунывными песнями (Кальдерон, как сейчас бы сказали, строит подробную аудиовизуальную партитуру действия). Герои доведены до такого состояния, что пеняют на «помрачение чувств»⁸⁴, как вдруг начинает брезжить свет двух запоздалым образом появившихся свечек...

Любопытно, что грасьосо в этом эпизоде говорит, что хорошо, если бы тут были шумные зрители-«мушкетеры»: «они потребовали бы, чтобы вынесли факелы». Существует весьма основательное предположение, что кальдероновские спектакли начинались именно с этого, и хотя они давались в кораллях среди бела дня, это было знаковым приемом, используемым для того, чтобы представление ассоциировалось со сценическим светом или, точнее, с образом света, творимым не только факелами, но и актерами.

У нашего автора глаза героев и героинь обладают особой способностью, которую Станиславский назовет в ультраромантическом духе способностью лучеиспускания. Когда Кальдерон, знающий, как уже отмечалось, цену паузе на подмостках, убеждал в своих стихах, что «немая речь и говорящее молчание – свойства любящих»⁸⁵, то он, как и многие авторы Золотого века, считал, что «глаза могут быть красноречивыми посланцами» (так писал Кристоаль Суарес де Фигероа), что совсем слеп тот, кто не слышит, о чем говорят глаза (так сказано в одном из романов Габриеля де Корраля).

Драматургия Кальдерона, как и искусство его собратьев по перу, учила актера выражать глазами нежность и ярость, возмущение и влечение, просветленное влечение. И Луис Велес де Гевара утверж-

дал, что «взаимная любовь не идет дальше *пристойных* (курсив наш. – В. С.) милостей, которые даруют глаза»⁸⁶; в кальдероновской комедии «Завтра будет другой день» (“Mañana será otro día”), дон Хуан говорит донье Эльвире, что ее «*честь, как свет* (курсив наш. – В. С.), разгоняет сумрак»⁸⁷. Когда в комедии «Любовь, честь и власть» (“Amor, honor y poder”) принцесса Фларида сознает, что «являются глаза выразителями любви» (в оригинале “intérpretes de amor”⁸⁸ – это и «выразители», и «переводчики», и «толкователи»), то она, разумеется, говорит о возвышенном чувстве: «мною движет порыв благородный...»⁸⁹

Представление кальдероновской комедии – оркестровка чувств, служащая тому, чтобы лучшие заглушали худшие.

Мы можем с полным правом говорить об оркестровке не только потому, что тексты Кальдерона напоминают музыкальную партитуру – так, в финале комедии «Страстная ненависть и любовная страсть» (“Afectos de odio y amor”) Казимир сперва подытоживает свое «*сольное*» выступление словами о том, что любовь сильнее ненависти, а затем все хором произносят заключительные строчки: «Скажем все, что всегда, / Когда ненависть с любовью сталкиваются, / Любовь непременно побеждает»⁹⁰, – но и потому, что в его спектаклях часто слышны музыка и пение.

Лопе де Вега тоже зачастую не мыслил свои спектакли без музыки, но использовал ее, да будет позволено сказать, более просто: музыка давала выход тому, что свободно льется из сердца, выражала непосредственность душевных порывов, казалась естественной, как мелодичное журчание ручья или шум листвы, с которой играет ветер. Финея в «Дурочке», пробудившись к любовному счастью, поет и танцует от избытка переполняющих ее еще полудетских, пленительно свежих чувств.

У Лопе музыка – прямой путь высказать все самое заветное, у Кальдерона она то чудесна, то раздается как загадочное или тревожное эхо в запутаннейшем лабиринте, в котором самые прекрасные аккорды могут завести в тупик. Название комедии «Несчастье из-за голоса» (“La desdicha de la voz”), имея в виду происходящие в ней события, можно перевести и как «Горе прекрасно поющей». Замечательный музыкальный дар Беатрисы является причиной ее бедствий, чуть не губит ее: услышав пение отлучившейся без его ведома из дома сестры, дон Педро рвется учинить над ней расправу... Не менее интересно и то, какая, собственно, песня раздается за сценой,

взбесив защитника домостроевских порядков. Это отнюдь не простенький народный мотив, раздававшийся на подмостках Лопе, а чуть ли не философское рассуждение, сплетающее хитроумную сеть понятий. В нескольких строчках сходятся разноречивые концепты: героиня и признается и не хочет признаваться в своих симпатиях, она во весь голос провозглашает необходимость молчания. В тех же случаях, когда в песнях бурлит праздничное торжество, резким контрастом служат печальные напевы. К примеру, в середине II акта комедии «Плачь, женщина, и победишь» с разудалой, разбитной народной плясовой мелодией соседствуют строчки трагического куплета, несколько раз настойчиво врывающегося в беседы Инес с ее поклонниками:

Люблю, и никто об этом не знает,
Но знаю, что я умираю⁹¹.

Наконец, действие в комедии «Счастье и несчастье из-за имени» (“Dicha y desdicha del nombre”) происходит в разгар карнавала, и песни зовут всех предаться безумному веселью. Но над оказавшейся в ликующем хороводе ряженных Серафиной едва не учиняют насилие, и ее спасает лишь вовремя подоспевший незнакомый кабальеро. Резкий контраст между тем, что видят и слышат зрители, бросается в глаза и в комедии «Страстная ненависть и любовная страсть»: не успевает замолкнуть сладостная любовная песня, как на сцену выходят вооруженные до зубов солдаты, и Казимир с завязанным черной повязкой лицом наносит смертельный удар предателю Роберто.

Роль музыки в барочном спектакле обнаруживает его сложную структуру. Кальдерон, в отличие от маньериста Тирсо, не выставляет напоказ умопомрачительную техническую виртуозность в построении сценического действия, она у него завуалирована, но не менее важна и безукоризненна. Короче говоря, музыка у нашего автора – один из элементов, включенных в многогранную целостность театральных картин: актеры словно бы исполняют на подмостках сложнейшие фуги, подчиненные жестким законам контрапункта, сопоставлений, противопоставлений, контрастов, скрещений, схождения, расхождения различных интонаций, мыслей и чувств.

Подчеркнем, что музыка и песни могут звучать в комедиях как в драматическом, так и в радостном контексте, как в «Апрельских и майских утрах», где упоение весной дает о себе знать в веселом

куплете. Во многих случаях пение и музыка – это своего рода камертон, указание на пусть и труднодостижимую, но столь желанную гармонию. В целом же у живописной и музыкальной образности, как и у куртуазности манер героев, обнаруживаются прочные этические основания. В комедии «Плачь, женщина, и победишь» Энрике и Федерико признаются, что музыка и пение усмирили их гнев.

Немаловажно и то, что рыцарские заветы, которым следуют кальдероновские герои, – это заповеди военно-религиозных орденов. Следуя этим заповедям, они словно творят обряд, не просто действуют, но священнодействуют. Актеры ощущают незаурядный статус героев, чье ритуализированное поведение приподнимает их над бытом.

Быть превосходным на кальдероновских подмостках – значит превзойти средний уровень. Срыв с рыцарской высоты может оказаться нравственным падением. «Молчание – золото» свидетельствует, какими последствиями чревато отступление от идеала. Безответственность и беспечность дона Хуана оборачивается брутальной жестокостью, его недостойное поведение – причина тяжелых мук Леоноры.

Лопе де Вега и Тирсо де Молина воспевали победителей и победительниц в битвах за любовь; здесь же наши симпатии отданы жертве. Страдания Леоноры вызывают сострадание публики. Зритель должен превзойти себя, ожидая от комедии преимущественно не потехи, а возможности сопереживания.

Сопереживание многое меняет в комедии «С любовью не шутят». Дон Алонсо, начав притворно ухаживать за Беатрисой, дабы та не мешала своей сестре встречаться с его другом, с удивлением замечает, что девушка задела его душу, что он виноват перед нею: она открывает ему истинную ценность любви, которой он насмешливо чуждался. В финале комедии преображенный кавалер произносит хвалу грозной и волнующей, нешуточной силе любовной страсти. Можно, говорит он, шутя отправиться странствовать по волнам и оказаться погребенным ими, с любовью шутки плохи, как и с морем; потехи ради готовят порох для фейерверка и могут подорваться им – с любовью, как и с огнем, шутить опасно; фехтуя, можно ненароком нанести рану: любовь, как и клинок, – нешуточное дело.

Происходит то, что крупнейший знаток Кальдерона Игнасио Арельяно назвал очеловеченным и дона Алонсо, и Беатрисы⁹².

Гордыню, высокомерие в ее душе преодолевает признательность к дону Алонсо за то, что он, рискуя жизнью, спас ее честь.

Торжеству идеальных начал способствует смех, хотя комическое и сплетается с драматическим.

Смешным является не только вышучивание каких-то нелепостей, недостатков и недоразумений, но и сам ум, который оказывается в дураках: самые интеллектуальные герои и героини легко теряют головы. Галантное общение оборачивается карнавальной перебранкой, как это происходит в комедии «Апрельские и майские утра»:

- Дон Хуан, мой господин, мое благо.
- Донья Анна, моя печаль, моя погибель⁹³.

Подобное мы видим и в комедии «Белые руки оскорбить не могут», в эпизоде, в котором Лисарда не дает договорить ни одну фразу Федерико:

- Погоди...
- Нечего годить!
- Заметь...
- Нечего замечать!
- Пойми...
- Нечего понимать!
- Послушай...
- Нечего слушать⁹⁴.

В комедии «Своя рубашка ближе к телу» охваченные ревностью Гутьерре и Лаура также перебивают друг друга, кипятясь все больше и больше:

- Неверный, ты где же?
- Коварная, где ты?
- Здесь ли я тебя застала?
- Здесь ли вижу я тебя?
- <...>
- Как посмел ты, злой обманщик?..
- Как ты, лживая, посмела?..⁹⁵

Как и в комедии дель арте, в подобных эпизодах не герои владеют своими чувствами, а чувства владеют героями, управляя ими как марионетками, как и в комедии дель арте, милые почем зря дуются друг на друга, говорят на повышенных тонах. Неуклонное усиление драматизма привело бы к фатальной развязке, если бы

писатель не предусмотрел не только слияние с пугающими переживаниями, но и иронический взгляд со стороны на происходящее.

В финале «Дома с двумя выходами» герои готовы из-за чести истребить друг друга и уже скрещиваются клинки, но все оборачивается шуткой: на требование пришедшего в неистовство отца семейства отдать оружие грасьосо Калабас отвечает:

Оружие –
Это мелочь, отдаю вам
Кинжал, щит, плащ,
Курточку и штаны⁹⁶.

Весьма возможно, что бойкий, ни при каких обстоятельствах не теряющийся шут начинал расстегивать брюки, чтобы выполнить обещанное; в любом случае он выпускает пары из кипящего паши, и все заканчивается миром.

Гиперболизированные переживания часто оказываются на грани гротеска. Влюбленные не подозревают того, о чем знает публика: громоздя ворох обвинений друг на друга, они множат напраслину. Они не в силах понять этого, потому что, войдя в раж, говорят быстрее, чем думают.

У Тирсо самые пронизательные обманывали остальных, у Кальдерона сплошь да рядом многие обманываются сами. Порой и у барочного драматурга действующие лица лгут, но чаще всего дело оказывается не столько в коварном умысле, сколько в недомыслии. Герои легко заблуждаются – блуждают в мире видимостей. Фантомы воображения сводят их с ума, вызывают терзания. Страсти бурлят из-за чего-то несуществующего, из-за померещившейся измены.

Зрители в театре Золотого века угадывали, какого рода произведение разыгрывают на подмостках. Если в начале представления пьесы слышно сумрачное пение («Стойкий принц»), если по указанию Кальдерона «бьют барабаны и звучат трубы, и выходит колонна солдат и Деций, в траурных одеждах и с обернутым в черную ткань оружием»⁹⁷ («Великая Зенобия»), если принц падает, лишаясь чувств, с коня с криком: «Иисус тысячекратно» («Врач своей чести»), если еще до того, как будут произнесены первые слова, герой преследует слугу, чтобы нанести ему смертельный удар кинжалом («Луис Перес, галисиец»), значит, в этот день суждено увидеть трагедию или драму. Если же, несмотря на то что вельможа в первое же мгновение упал с горы, потешный мужлан напяливает на себя задом

наперед его одежды и выглядит как огородное чучело («Сам у себя под стражей»), если дуэль оборачивается братанием («Дама-невидимка»), если интрига завязывается благодаря галантному объяснению в нежных чувствах («Дом с двумя выходами трудно охранять»), если шута обдают из окна помоями («Пережидая время»), значит, попали на комедию. На восприятие определенного жанра спектакля указывал характер актерской игры, направленной на то, чтобы зритель переживал себе всласть и в удовольствие. Театр не скрывал свою игровую природу и время от времени весело обнажал условность сценических приемов. Игра фортуны оборачивалась потешной кутерьмой, сцены, в которых герои или героини, опасаясь худшего, спешно ищут укрытия, сближались с игрой в прятки. В комедии «Бедняк на выдумки горазд» (“*Hombre pobre todo es trazas*”) действующие лица утверждают, что никудышный драматург сочинил эту историю, ибо у него не хватает плюща или жасмина, за которыми могли бы затаиться дамы; в комедии «Каждый за себя» так же сказано, что в театре должны позаботиться с самого начала о том, чтобы было хорошее убежище. В комедии «Белые руки оскорбить не могут» героиня и ее служанка обыгрывают то обстоятельство, что они собираются исчезнуть не за пологом перед дверью, как это обычно происходило в театре, а за кустом, который в том или ином виде, как явствует в дальнейшем, должен был непременно находиться на подмостках:

Лисарда:

Подожди,
За этим кустом мирта
Мы сможем подслушать разговоры.

Ниса:

Конечно, тут стоит куст мирта,
Раз мы не можем прятаться за дверь⁹⁸.

В этом же кальдероновском сочинении, в котором Лисарда несколько раз находится на волосок от гибели, остроумный слуга не дает зрителям забыть, что они собрались в таком месте, в котором, несмотря на все, витает праздничное настроение, и имя этому месту – театр. Так как в самом начале действия Лисарда и Ниса выходят на сцену, закутав лица, и должны тут же что-то предпринять, чтобы их не заметил один из кавалеров, грасьосо просит бывалых театралов, стоящих в патио-партере, чтобы они не возмущались тем,

что драматург немедля прибегает к такому заманчивому и не раз им опробованному ходу:

Чтоб знаток,
Встав на цыпочки, волнуясь,
Не возмутился бы, что поспешно
Дам закутанных и спрятанных явили,
Не сказал бы недовольный,
Что слишком быстро это проделали...⁹⁹

(Последние слова “este paso está ya hecho” означают также: «этот сценический эпизод уже показывали...») Подобный прием встречается и в других комедиях великого испанца – он и иронизирует над собственным сценическим языком, и подчеркивает, насколько этот язык, многогранен. Так, в комедии «С любовью не шутят» вопрошают:

Это что – комедия дона Педро
Кальдерона, в которой непременно
Должны быть спрятанный любовник
И закутанная дама¹⁰⁰, –

отсылая к представлениям «Спрятанного кабальеро и закутанной дамы», и это происходит в тот момент, когда произносящий эту реплику дон Алонсо подвергается огромному риску. В комедии «Страстная ненависть и любовная страсть» (“Afectos de odio y amor”) в напряженнейшем эпизоде, чуть не завершающемся кровавой развязкой, Ауристела все же добивается, чтобы воинственная Кристерна протянула ей руку, шут Турин подбадривает зрителей:

Не кажется ли вам,
Что было бы здорово,
Если бы женились друг на друге
Две женщины¹⁰¹?

Драматург то подчеркивает всамделишность того, что творится в спектакле, то вновь и вновь нарушает сценическую иллюзию. К примеру, в комедии «Коварство случая» (“Los empeños de un acaso”) получивший взбучку слуга Эрнандо клянется:

Если добром кончится эта роль,
То больше ролей мне не надо¹⁰².

В комедии «Счастье и несчастье – всего лишь плоды воображения» дуэнья Леонора с такими словами обращается в зал:

Мне сейчас совсем нелегко,
Потому что я стою одна-одинешенька
И должна произнести монолог
Или сочинить сонет.
Что мне выбрать?
К монологу прибегаю.
Итак: о, речь моя,
Нас двое – вы и я...¹⁰³

В комедии «Беда – не беда, коль пришла одна» донья Анна, подшучивая над жалобами ухажера, утверждает:

То же самое
Я уже слышала в одной комедии¹⁰⁴.

И в этом же произведении шут Эспинель ищет понимания у тех зрителей, которые за шумное поведение и подобные выстрелам хлопки ладоней были прозваны мушкетерами:

Грозные мушкетеры,
Судьи спектаклей,
У всех я прошу о снисхождении¹⁰⁵.

В другой комедии – «Каждый за себя» – актеры, напротив, бросают горлопанам вызов. Шут Эрнандо называет Кальдерона «драматургом – любителем вооруженных схваток», что могло указывать как на пристрастие автора комедии к сценам дуэлей, так и на то, что он сам готов скрестить шпагу с теми, кто против него ропщет. (Известно, что в молодости писатель и впрямь был заправским дуэлянтom.)

В комедии «Несчастье из-за голоса» говорят:

Это, должно быть, комедия
Не кого-либо, а доня Педро
Кальдерона, у которого брат или отец
Всегда являются некстати,
А сейчас они идут сюда оба¹⁰⁶.

Этот комический, откровенно театральный обертон важен для жанра спектаклей, которые Кальдерон вел к желанной развязке.

По крайней мере восемь раз в кальдероновских комедиях действующие лица упоминают его же «Даму-невидимку» (в том числе в «Спрятанном кабальеро», в «Благодарить и не любить»). Три раза герои называют составляющего своего рода пару с «Дамой-невидимкой» «Кавалера-призрака» и дважды, как в комедии «По секрету – вслух» (“El secreto a voces”), вспоминают оба эти сочинения одновременно. Итак, сцена не только показывает самые серьезные испытания, через которые должны пройти герои, но и бросает на них веселый отсвет. Театр отсылает не только к суровой действительности, но и к театру же, хранящему традиции карнавальная свободы. К примеру, в комедии «Честные руки оскорбить не могут» (“Las manos blancas no ofenden”), в которой Лисардо и Сесар едва избегают гибели, сцену под конец заполняют нарядные маски – предвестницы того, что всё обернется к лучшему.

Правда, обнаженная театральность может обрести не только ироническое, но и героическое значение. В комедии «Своя рубашка ближе к телу» (“Primerio soy yo”) Лаура, сознающая, что ее жизнь подобна драматическим произведениям, решается на самоотверженный поступок ради спасения возлюбленного:

Пусть это будет эпизод драмы,
В котором я спасу его, даже если погибну¹⁰⁷.

Иначе говоря, в лирико-героических комедиях Кальдерона мы встречаемся отнюдь не только со смехом, родственным площадному хохоту интермедий. И все же зрители и драматурги в XVII в. не зря называли спектакли праздниками – fiestas. Пусть действующие лица комедийных представлений неоднократно оказывались на волосок от гибели, они были участниками праздничного зрелища, как и участники боя быков, все время играющие со смертью. То, что коррида была игрой, подчеркивало и то обстоятельство, что в XVII в. мало-мальски значительные корриды устраивались только во время больших торжеств и против разъяренных животных выступали отнюдь не профессиональные торреро, а знатные кабальеро, публично являющие свою удаль.

Праздничность высокой комедии в чем-то сродни празднику тавромахии: и на сцене выказывают примеры смелости, вызывая восхищение. Согласно парадоксальной антиномичности барокко, драматизм не только, а часто и не столько, контрастирует с празд-

ничностью, сколько ее утверждает. Барочное сопряжение несовместимых вещей, быть может, ярче всего проявляется именно в комедийных спектаклях Кальдерона. Мы уже видели, как в них нарастает ожидание неминуемой беды; актеры и в особенности актрисы должны показать, что те, кого они играют, испытывают страх сполна, да что там сполна – с лихвой. Ни у одного из испанских драматургов Золотого века героям комедий не приходилось быть столь убежденными, что ими правит злая фортуна. Оказывается, однако, что все разрешается ко всеобщему счастью; и значит, благое Провидение оказалось сильнее рока.

Заблудшие души обретают счастливую истину, но финальная радость наступает внезапно, подобно чуду.

Мы говорили о чуде любви у Лопе де Веги и чуде искусства у Тирсо де Молины, употребляя слово «чудо» в смысле образно-метафорическом. Что же касается чуда благого Провидения у Кальдерона, то оно являет себя с небывалой в комедиях значительностью. В отличие от Возрождения, в искусстве барокко прекрасное, идеальное рассматривается не как нечто всеобщее, а как исключительное, экстраординарное. Именно так станет воспринимать любовь дон Мануэль в «Даме-невидимке». Свои отношения с таинственной, если не со сверхъестественной, дамой он видит в особом свете – сперва в ироническом, затем в пугающем и, наконец, в чудесном. Причем о свете мы можем опять-таки говорить не только в метафорическом, но и в буквальном смысле. Вдоволь посмеявшись над трусливостью Косме, наш герой признается, что и сам напуган, вернувшись в ночной тьме в свою квартиру, в которую проникла неведомая сила:

О, Боже, что мне предпринять?
Я не был никогда трусливым,
А в этот раз я страха полон.
<...>
Недвижны ноги, как во льду,
И волосы все встали дыбом,
Вздыхну, и каждый вздох – кинжал мне,
Вкруг шеи чувствую я петлю¹⁰⁸.

Стоит слуге пожелать, чтобы привидения им посветили, как тут же зажигается свет, и пораженный кабальеро восклицает:

О, помогите небеса!
В минуту, словно по приказу,
Какой-то свет явился сразу...
Здесь колдовство, здесь чудеса!

Косме:

Ну что? Теперь вы убедитесь,
Сеньор, что был я прав во всем?

Дон Мануэль:

Я цепенею... Прочь! Уйдем!¹⁰⁹

Но, словно окаменев, он начинает разглядывать «привидение» и вместо монстра видит дивную красавицу. Его обмен репликами с Косме подчеркивает сколь несхожими переживаниями охвачены господин и слуга.

Дон Мануэль:

Тсс!.. Ясно вижу я при свете...

О чудо! В жизни красоты

Еще не видел я подобной.

<...>

Дивные черты!

Прекрасней никогда от века

Не создала рука творца.

О, прелесть нежного лица!

Косме:

Да тут рука не человека!

<...>

Дон Мануэль:

Как взор горит, и чист и ярк!

Косме:

Горят так адские костры.

<...>

Дон Мануэль:

Богиня!.. Красота красот!

Косме:

Да если б видели вы ногу,

Нога всегда их выдает¹¹⁰.

Чем дальше, тем больше нарастает в комедии роль не просто рыцарски куртуазного, но чудесного и сакрального. Сюжет гибели,

погребения и чудесного воскрешения – сюжет, являющийся фундаментальным для многих религий. Иногда он очевиден, как в «Кавалере-призраке», в котором убивают и хоронят главного героя, а он является из-под земли живым-живехоньким, иногда более затушеван, как в «Даме-невидимке», в которой, напомним еще раз, дон Мануэль отправляется в лихую пору на кладбище, ощущает ужас, его ведут в кромешной, напоминающей могильную тьме и вдруг перед ним возникает картина земного рая и он ощущает себя человеком, увидевшим зарю, после того как был, согласно его словам, «похоронен в ночи»¹¹¹. И глядя на пышно убранную залу, на дам в дивных одеяниях и церемониальных прислужниц, он только и может удивляться:

Что за роскошные палаты!
И сколько здесь прелестных дам!
Как все нарядны и богаты!
Повсюду блеск и ароматы!
Не верю я своим глазам!¹¹²

Очутившись в сказке наяву или в сладком сне (мысль о том, что жизнь есть сон, обретает у Кальдерона не только драматическое, но и радостное звучание), дон Мануэль сравнивает хозяйку этого Эдема с Авророй или с еще более ослепительным светилом. В одной реплике он тридцать раз (!) употребляет слова, связанные с сиянием и светом, – это и «заря», и «рассвет», и «день», и «блеск», и «румянец неба», и «лучи», и «озарение». Он восемь раз упоминает солнце, и, наконец, называет прекрасную незнакомку «Солнцем солнца»¹¹³. К яркому дневному свету, при котором, напомним, шли представления в публичных театрах, нередко прибавлялись еще и другие его источники; это внушало публике ощущение также колдовского озарения. Мерцание множества свечей, в котором дон Мануэль видит ту, которую считал «иллюзией и призраком»¹¹⁴, – это, как говорит наш герой, «фантастический свет»¹¹⁵. Свет, который в Библии является эманацией Бога, уподобляется небесному лучу, освещающему всё так, что картины мадридской, столь хорошо знакомой столичному зрителю жизни превращаются в волшебные картины.

Музыка и пение также способствуют тому, чтобы актеры и их герои воспринимались как служители в храме любви. Спектакль оказывается своего рода мессой – он исполнен литургической красоты, культ любви сродни религиозному культу.

В комедии «Я с теми, с кем пришел» об этом говорит Октавио, разбирая духовные свойства и утверждая, что любовь это «душа души»¹¹⁶, подводя под чувство прочные нравственные, философские и теологические основания.

Одна из пьес Лопе де Веги называется “El premio del bien hablar” – в русском переводе – «Награда за порядочность». Для Кальдерона подошло бы название “El premio del bien creer” – «Награда за веру», за веру, которую сплошь да рядом необходимо хранить вопреки очевидности. И дело не только в финальном апофеозе, не только в том, что, к примеру, в комедиях «С любовью не шутят» или «В тихом омуте» те, кто не верили в любовь, обретают веру в нее. Дело в том, какую роль играет вера в построении кальдероновских сюжетов в целом. У Лопе де Веги главное содержание комедий – перипетии любовного чувства; у Тирсо де Молины – хитроумная борьба за любовь; у Кальдерона же главный вопрос в том, можно ли верить искренности чувств, признакам любви или призракам измены. Драматург вновь и вновь подчеркивает, как трудно и необходимо сохранить веру в самое заветное. В комедии «Апрельские и майские утра» дон Хуан страдает из-за мнимой неверности доньи Анны, не переставая любить ее; оказывается, что он зря сомневался и не зря любил... Почти каждую кальдероновскую комедию можно назвать так, как названа одна из них, – «Не всегда верь худшему» (“No siempre peor es justo”), завершающаяся словами:

И пусть теперь никто не смеет
Не доверять своей подруге¹¹⁷

Недоверие мешает счастью влюбленных не меньше, чем все каверзы судьбы. Любовь столь прочно сплетена с верой, что, когда вера ослабевает или вовсе пропадает, влюбленные испытывают самые жгучие страдания – и те, кто перестает верить, и те, в кого перестают верить. Гармония может вернуться лишь тогда, когда восстанавливается вера. Шут Арсео в комедии «Апрельские и майские утра» говорит:

Если кавалер и дама
Выяснят, в чем заблуждались,
То тут и придет спектаклю конец¹¹⁸.

Констатацией торжества веры мы и завершим разбор комедий Кальдерона.

-
- ¹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. Madrid, 1956. P. 1121.
 - ² *Ruiz Ramón F.* Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900). Madrid, 1986. P. 256–257.
 - ³ *Rodríguez Cuadros E.* Calderón. Madrid, 2002. P. 71.
 - ⁴ *Lone de Vega.* Дурочка / Пер. М. Донского // Лопе де Вега. Драммы и комедии. М., 1991. С. 636.
 - ⁵ *Кальдерон П.* Пьесы. М., 1961. Т. 2. С. 70–71.
 - ⁶ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. P. 1416.
 - ⁷ Ibid. P. 621.
 - ⁸ Ibid. P. 627.
 - ⁹ Ibid. P. 278.
 - ¹⁰ Ibid. P. 444.
 - ¹¹ Ibid. P. 451.
 - ¹² Ibid. P. 1444.
 - ¹³ Ibid. P. 285.
 - ¹⁴ Ibid. P. 285.
 - ¹⁵ *Кальдерон П.* Дама сердца прежде всего / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Кальдерон П. Пьесы. Т. 2. С. 407.
 - ¹⁶ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. P. 1390.
 - ¹⁷ Ibid. P. 1411.
 - ¹⁸ Ibid. P. 935.
 - ¹⁹ Ibid. P. 1187.
 - ²⁰ Ibid. P. 721.
 - ²¹ Ibid. P. 722.
 - ²² *Deodat-Kesedjian M.-F.* El silencio en el teatro de Calderón de la Barca. Pamplona, 1999. P. 4.
 - ²³ Ibid. P. 61.
 - ²⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. P. 1011.
 - ²⁵ *Carreno A.* La tradición alegórica de “Psalle, et Sile” // Ayer y hoy de Calderón. Madrid, 2002. P. 186.
 - ²⁶ Ibid. P. 191.
 - ²⁷ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. P. 1020.
 - ²⁸ Ibid. P. 1020.
 - ²⁹ Ibid. P. 1020.
 - ³⁰ Ibid. P. 1635.
 - ³¹ Ibid. P. 1545.
 - ³² Ibid. P. 1391.
 - ³³ Ibid. P. 1013.
 - ³⁴ Ibid. P. 1014.

- 35 Ibid. P. 1010.
- 36 Ibid. P. 1024.
- 37 Ibid. P. 317.
- 38 Ibid. P. 317.
- 39 Ibid. P. 947.
- 40 *Кальдерон П.* Не всегда верь худшему / Пер. М. Казмичева // Кальдерон П. Пьесы. Т. 2. С. 563–564.
- 41 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 2. P. 1022.
- 42 Ibid. P. 1439.
- 43 Ibid. P. 1585.
- 44 Ibid. P. 1258–1259.
- 45 *Кальдерон П.* Дама сердца прежде всего. С. 446–447.
- 46 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 2. P. 909.
- 47 *Кальдерон П.* Молчание – золото / Пер. Н. Ванхонен // Современная драматургия. 2001. № 4. С. 194.
- 48 *Wardropper B.W.* Lances y trances en “Antes que todo es mi dama” // Cuadernos de Teatro Clásico. La comedia de capa y espada. Madrid, 1989. W. 1. P. 155.
- 49 *Кальдерон П.* Дама сердца прежде всего. С. 423.
- 50 Там же. С. 407.
- 51 Там же. С. 339.
- 52 Поэзия испанского Возрождения. М., 1990. С. 99. Перевод В. Резниченко.
- 53 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 2. P. 874.
- 54 Ibid. P. 1455.
- 55 Ibid. P. 1431.
- 56 *Кальдерон П.* Пьесы. Т. 2. С. 67.
- 57 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 2. P. 476.
- 58 Ibid. P. 1382.
- 59 Ibid. P. 1127.
- 60 Ibid. P. 1415.
- 61 *Кальдерон П.* Пьесы. Т. 2. С. 67–68.
- 62 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 2. P. 1139.
- 63 Ibid. P. 1140.
- 64 *Кальдерон П.* Не всегда верь худшему. С. 569.
- 65 Там же. С. 640.
- 66 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 2. P. 1298.
- 67 *Rodríguez Cuadros E.* Del histrión medieval al actor barroco. La rehabilitación del gesto // Del actor medieval a nuestros días. Elx, 2001. P. 18.
- 68 Ibid. P. 21.

- 69 См.: Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004. С. 207.
- 70 *Rodríguez Cuadros E.* Op. cit. P. 45.
- 71 Ibid. P. 43.
- 72 *Robledo Estaire L.* El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel // *Criticon.* 2002. № 84–85. P. 145.
- 73 Ibid. P. 148.
- 74 Ibid. P. 149.
- 75 Ibid. P. 155.
- 76 *Кальдерон П.* Дама-невидимка / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Кальдерон П. Пьесы. Т. 2. С. 9. (В переводе все примеры гибельного опоздания опущены.)
- 77 См.: *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М., 1994. С. 326.
- 78 Там же. С. 331.
- 79 Там же. С. 366.
- 80 Там же. С. 367.
- 81 *Bonza Álvarez F.J.* La cosmovisión del Siglo de Oro. Ideas y supersticiones // La vida cotidiana en la España de Velázquez / Ed. J.W. Alcalá-Zamora. Madrid, 1989. P. 220.
- 82 Ibid. P. 218.
- 83 *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 338.
- 84 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. P. 1599.
- 85 *Granja A. de la.* Ronda y galanteo en la España del Siglo de Oro // *Studia Aurea* / Ed. J. Arellano etc. T. 2. Toulous, 1996.
- 86 Ibid. P. 183.
- 87 Ibid. P. 797.
- 88 Ibid. P. 64.
- 89 Ibid. P. 64.
- 90 Ibid. P. 1794.
- 91 Ibid. P. 1432–1433.
- 92 *Arellano J.* La comicidad escénica en Calderón // Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. Madrid, 1999. P. 264–310.
- 93 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. P. 585.
- 94 Ibid. P. 1105.
- 95 Ibid. P. 1187.
- 96 Ibid. P. 304.
- 97 Ibid. T. 1. P. 487.
- 98 Ibid. T. 2. P. 1098.
- 99 Ibid. P. 1079.

100 Ibid. P. 512.

101 Ibid. P. 1793.

102 Ibid. P. 1067.

103 Ibid. P. 961.

104 Ibid. P. 615.

105 Ibid. P. 627.

106 Ibid. P. 913.

107 Ibid. P. 1198.

108 *Кальдерон де ла Барка П. Дама-невидимка / Пер. К. Бальмонта //*

Кальдерон де ла Барка П. Драммы. Кн. 1. М., 1998. С. 106–107.

109 *Кальдерон П. Дама-невидимка / Пер. Т. Щепкиной-Куперник. С. 74.*

110 Там же. С. 75–76.

111 *Calderón de la Barca P. Obras completas. T. 2. P. 261.*

112 *Кальдерон П. Пьесы. Т. 2. С. 84.*

113 *Calderón de la Barca P. Obras completas. T. 2. P. 261–262.*

114 Ibid. P. 260.

115 Ibid. P. 260.

116 Ibid. P. 1138.

117 *Кальдерон П. Не всегда верь худшему. С. 672.*

118 *Calderón de la Barca P. Obras completas. T. 2. P. 588.*

«Жизнь есть сон»: драма и спектакль

Бытие

Среди множества слов одно из самых загадочных – слово «реальность». Казалось бы, оно призвано обозначать нечто истинное, очевидное. В настольной книге творцов XVII в. – назовем среди них Вермера Делфтского, Веласкеса, Бернини, Пуссена и, конечно же, Кальдерона – в «Иконологии» Чезаре Рипы (первое итальянское издание в 1593 г., за которым последовали переиздания 1602, 1603, 1611, 1613, 1618, 1620, 1624–1625, 1630 и последующих годов) – своде образов, аллегорий, символов, эмблем от «а» до «я» или, точнее, от A (Abstinencia) до V (Voracidad) «реальность» – это «женщина, которая раскрывает грудь, показывая сердце. Мы говорим, что люди искренни и правдивы, если на деле являют то, о чем говорят...»¹ Главным в реальности, в бытии оказывается открытость, необманность и т. п.

Между тем нередко бытие становится туманным, смутным, спорным. Так происходит в эпоху барокко. Трактовка реальности Рипой – возрожденческая трактовка, с которой барокко не склонно считаться. В эпоху Ренессанса реальность означала невиданную полноту и насыщенность земного опыта, открывающего новые горизонты, богатство мыслей и чувств, неисчерпаемость возможностей, свободу дерзкой творческой инициативы в постижении мира и овладении им. Это была реальность плодотворно деятельной жизни; реальность, пронизанная верой в могущество человека, в возможность достижения идеала. Идеал сближался с реальностью или в прекрасных художественных произведениях с ним отождествлялся. Барокко обнаруживает между реальностью и идеалом разрыв, если не пропасть; к реальности обращаются как к чему-то от идеала далекому или идеалу враждебному. Возникает то, что порой называют «реализмом» барокко: лукавый по отношению к этой эпохе термин, хотя и впрямь происходит проникновение «сырой», перво-

зданной, грубой материи как она есть в художественное творчество. Творчество, которое в эпоху Возрождения приближало к совершенству, теперь сталкивается с чем-то не облагороженным, с кошмарами, с кровоточащей плотью. На полотне Риберы с живого человека сдирают кожу, в театре показывают брутальность пыток и убийств: пронзенный несколько раз клинком, Лисардо в «Поклонении кресту» Кальдерона «падает на землю, пытается подняться и снова падает»²; нас знакомят со сценами изнасилований и надругательств.

Не будем, однако, сосредотачиваться на тяготении художников к вопиющим эксцессам. Обратим внимание на другое: в случаях более обыденных в искусстве барокко дает о себе знать негуманная или, как сказали бы в XVII в., не осененная Божьей благодатью реальность. В людской мир вторгается бесчеловечное, в мир Божий – безбожное, в социум – асоциальное, в существующий порядок – беспорядочное. Барокко понимает, что под культурным слоем таится магма бескультурия, способная разнести в клочья этот слой: барочный театр часто показывает бури, землетрясения, извержения вулканов.

В мире существует нечто неприглядное, неукротенное, неукротимое. Барочный человек должен считаться с существованием нежеланного, принять неприемлемое как данность. Реальность часто мыслится как нечто отвратительное (в таком качестве она предстанет в барочном «плутовском романе», вытесняющем прекраснотушный рыцарский роман) или ужасное. Если такая реальность не отрицает идеал, то знать о нем ничего не знает: составные части такой реальности – зло, порок, безобразия.

Реальность оборачивается пыткой не только в драмах о святых, добровольно выбирающих мученическую долю. Такова она в «Дочери воздуха» Кальдерона и для невольного страдальца Менона, появляющегося на подмостках с вырванными глазами. Однако для христианских подвижников временная пытка – преддверие вечного блаженства. Бытие такого героя – это «бытие к смерти», но оно может быть окрашено вовсе не в мрачные, а в светлые тона. Как и для Средневековья, время для барокко не обладает всей реальностью, не всё охватывает. Время становится словно бы прозрачным и призрачным – сквозь него просвечивает, проступает вечность. Если проступает!.. Если время не застилает глаза, если преходящая, тающая, как фантом, реальность не морочит сознание, как пустая видимость или обманчивая «кажимость».

Итак, перед нами возникает реальность во всей ее подробной, подчас предельно детальной, конкретности – узнаваемая, неопровержимая. Но с другой стороны, это реальность туманная, улетающая. Все точные черты и черточки быта в «плутовском романе» или в речах театральных шутов-грасьосо и в сценических интермедиях могут быть осмыслены как нечто, лишнее какого бы то ни было значения и смысла, как нонсенс, как Ничто, которое не открывает, а закрывает собой Нечто – незримую суть, истинную субстанцию.

Быт часто лишен свойств подлинного бытия.

Человек эпохи барокко теряет уверенность в том, сталкивается ли он с неподдельной или с мнимой реальностью. Бытие ускользает, как и истина. То, что ощущалось Возрождением как доподлинное, оборачивается призраком. Все подвергается сомнению, становится проблематичным. Люди уподобляются привидениям, окруженным сонмом «дам-невидимок», «кавалеров-призраков» – героинь и героев комедий Кальдерона. Название же одной из его драм гласит: «В этом мире всё правда и всё ложь», и подчас непонятно, как отличить одно от другого.

Маньеризм приучил к тому, что жизнь – сплошной обман, что мир полнится несуществующими существами, такими как дон Хиль зеленые штаны, герой одноименной комедии Тирсо де Молины. Дон Хиль, как замечает слуга Караманчель, не мужчина и не женщина – нечто бесполое, бесплотное, эфемерное, «эфирное», не человек вовсе, а одно только имя, звук, тающий в воздухе. Но маньериста Тирсо радовало торжество фантазии и то, что выдумка берет власть над реальностью; в искусстве барокко плоды воображения нередко оказываются хоть и прельстительными, но горькими и ядовитыми. Ими предпочитает питаться безумец Дон Кихот, имеющий дело не с тем, что есть, а с выдумкой. Мир – это его представление, и сам он – образ своей фантазии.

Можно сказать, что Алонсо Кихано снится, что он Дон Кихот, и он с головой уходит в царство сна. Порог, за которым кончается это царство, – порог смерти. В такой духовной атмосфере в начале 30-х гг. XVII в. появляется шедевр Кальдерона – драма «Жизнь есть сон».

Публика, пришедшая смотреть драму, знала только одно – ее название. Пьесы печатались – если вообще печатались – спустя несколько лет после премьеры, афиш со списком действующих лиц и театральных программ не было в помине. Название могло насторожить – неужели театр собирается лишиться уверенности хоть в чем бы то ни было, заставить барахтаться в трясине сна? Конечно, испанские зрители – люди не робкого десятка, да и пугать их размышлениями о погружении всех в бесконечный сон начнут только в конце II акта. Тем не менее аудитория сразу же сталкивается с чем-то пугающим, с неведомыми героями. Неведомые они еще и потому, что безымянны. Это сейчас, читая драму, мы понимаем, что на подмостки выходят Росаура, ее слуга Кларин, затем Сехисмундо, – тогдашние зрители этого не знали и знать не могли. Что же видели и слышали они в театре? Прежде всего видели они, как со стоящей сбоку сцены «горы» спускается, спотыкаясь, странное существо в мужском одеянии, разговаривающее женским голосом, настолько лишенное определенности, что это скорее Никто, а не некто. Оно сообщает, что сброшено с круч гиппогрифом – фантастической смесью орла, коня и льва – и, быть может, само столь же фантастично. Следует появление еще одного подобного призраку создания. Под мрачными сводами освещенный слабым, колеблющимся светом свечи смутно угадывается то ли животное, то ли человек в шкурах.

Позднее станет известно, что это – наследник польского престола, пока же он не более чем закованный в кандалы узник. Положение же любого заключенного осмысливалось современниками Кальдерона крайне любопытным для нас образом. Так, Карлос Гарсия писал в опубликованной в 1619 г. книге «Беспорядочная жажда чужих благ», что помещенного в тюрьму человека «лишают его разумного существа и сводят к дикому зверю, да еще к наиболее низменному и ничтожному из зверей; и он, вздыхая по свободе, завидует птице». Но вольному полету птицы завидует и Сехисмундо. Такого человека, продолжает Гарсия, «превращают в ничто, жалеющее, что он на свет родился. Отсюда ясно проистекает, что лишение человека свободы производит такую печальную перемену, что сбрасывает его с высочайших вершин и совершенства его склонностей и желаний к самому низкому и ничтожному состоянию, и превращает из образа и подобия Божия в ничто...»³ В начале спектакля это

ничто может оказаться кем угодно. Узник предается то глубочайшим размышлениям, то животной ярости; он то пытается задушить незнакомку, то бросается спасать ее, готовый пожертвовать жизнью. Впрочем, когда мы говорим «ее», мы сообщаем нечто ему не известное: он, как и зрители, не знает, с кем имеет дело. Незнакомка для него – существо без определенных качеств. Его же собственные качества исключают друг друга, что делает его не только неопределенным, но и опасным.

Драма, начинающаяся в глухом пустынном высокогорье, говорит о растерянности и затерянности героев. Путешественница, придя из Московии, потеряла дорогу, заблудилась в чужом краю, конь сбросил ее в пропасть. Ею владеет ощущение безысходности, жизнь ее зашла в тупик – она невольница угрюмых склонов. Узник лишен общения с неведомыми родителями, с обществом, в котором живут остальные люди, – она, соблазненная и покинутая, брошена кавалером, позарившимся на польский трон, лишена чести. Росаура – человек без чести, человек, себя потерявший; Сехисмундо, не знающий, кто он, – человек, себя не нашедший. Так одной из важнейших тем драмы оказывается тема самоопределения.

Не менее важно и то, что сознание героев сталкивается с реальностью как с глухой стеной. Немудрено, что они мечтают вырваться из тисков такой реальности. Первый знаменитый монолог Сехисмундо – «Быть или не быть» испанской сцены – о роковой несвободе человека: человек менее свободен, чем зверь, ручей, рыба и птица... Он готов постоять за свободу – заступиться за Росауру, но ее хватают и уводят, а его швыряют в темницу. Все, что с ним творят, и все, что творят в его присутствии, толкает его к яростному восстанию – и оно неминуемо случится. Но случится при неожиданных обстоятельствах, когда бесправный невольник получит такую свободу, которой даже и не чаял.

Человек и судьба

Действие переносится из гор во дворец польского короля Басилио. Кажется, что предыдущий эпизод никак со следующим не связан, но вскоре выясняется, что тех, кто живет в диком краю, одетых, как подобает его обитателям, с теми, кто щеголяет в роскошных нарядах в королевских покоях, объединяет общая судьба. Басилио

собирает приближенных, чтобы рассказать о том, как и почему он задумал перехитрить судьбу. Занимаясь среди прочих наук астрологией, он по расположению звезд понял, что у него родится наследник, который убьет мать, повергнет к своим стопам отца и будет править Польшей как чудовищный деспот. Когда королева Клорилена скончалась при родах и появление младенца сопровождалось страшными знаменами, Басилио решил принять меры, чтобы избежать уготованного судьбою, велел сообщить, что новорожденный скончался, и поместил сына в тюрьму в заповедных местах, к которым запретил приближаться под страхом смертной казни. Теперь он намерен проверить, так ли всемогуща, как ему казалось, судьба, не напрасно ли он держит единственного сына в темнице, и хочет устроить ему экзамен.

Усыпленный Сехисмундо, придя в себя во дворце, видит, что его одевают в царские одежды, слышит, что он наследник престола, наделенный огромной властью. Многие годы бесправный, он решает, что теперь имеет право на всё, в том числе и на то, чтобы поквитаться с теми, кто его, безвинного, держал в заточении. Публика видит, как на ее глазах принц превращается в преступника, насильника и убийцу: он убивает посмеявшегося ему перчить слугу, хочет овладеть Росаурой, представшей во всей красе в дамском платье, намерен расправиться с Клотальдо и с собственным отцом. Все это он делает для того, чтобы насладиться вкусом свободы. Трагическая же ирония заключается в том, что тем самым он исполняет то, что было судьбой намечено. Его своеволие – покорное следование воле рока, и значит, подобная свобода – все одно, что тюремное рабство.

Сехисмундо вновь усыпляют и помещают в темницу. Поляки, не желая, чтобы трон достался русскому царевичу Астольфо, готовому жениться ради трона на племяннице Басилио Эстрелье, поднимают мятеж, освобождают узника и разбивают сторонников государя. Увидев мертвого слугу грасьосо Кларина, который, пытаясь обмануть судьбу, спрятался за валун от бушующего вокруг сражения и стал, настигнутый шальной пулей, его жертвой, король убеждается, что с волей небес спорить бесполезно, и покорно дожидается наихудшей участи. Так Басилио отождествляет Божий промысел и гнет судьбы. Делает он это, правда, в лихорадочном состоянии, поняв, что все его старания пошли прахом. Всё, что он предпринимал, чтобы избежать судьбы, способствовало тому, чтобы она свершилась. Долгое время он считал, что может управлять судьбой,

называя сам себя «ученым» и «великим Басилио» (v. 606, 611)⁴, тешась тем, что его чтут как мудреца. Теперь отчаяние и самоуничтожение оказываются изнанкой прежнего греховного чувства – гордыни.

Однако и в исследованиях, посвященных драме «Жизнь есть сон», не обозначено различие между судьбой и промыслом Божиим. Совершенно упускается из виду то, о чем писали многие близкие по духу Кальдерону мыслители, например Антонио де Торквемада: «Общеизвестно, что звезды оказывают влияние; но не такое, как обычно думает чернь... Следует понять, что они не имеют власти и силы влиять на души, и влияют только на тела, и происходит это потому, что души более благородны и совершенны, чем звезды [...] Но хотя по этой причине души остаются свободными, не остаются таковыми тела, которые являются более низменными и менее благородными, чем солнце, луна, планеты и прочие звезды»⁵. Говоря о том, что Фортуна изображают слепой, потому что она так же «воздаёт величайшие почести любому преступнику, который был достоин казни, как и заставляет заслуженных людей пасть и терпеть самые ужасные бедствия и несчастья», Чезаре Рипа подчеркивает, что подобные представления и вера в неодолимое воздействие звезд присущи язычникам, «не способным понимать, что некие вещи с ними могут произойти без того, чтобы кто-либо имел причину или намерение, чтобы они случились». Неспособна понимать, как можно не верить Фортуне, и чернь, между тем как «всё определяется в этом мире согласно божественному Провидению» Господином над Фортуной⁶.

Представление просвещеннейшего Басилио о судьбе и влиянии звезд оказывается идентичным тому, что Торквемада и Рипа считали мнением черни и языческой, а не христианской точкой зрения. На это не преминет указать своему владыке и Клотальдо:

Хоть все дороги знает рок,
Хоть он, сеньор, того находит,
Кого в горах сокрытых ищет,
Не христианское решение
Сказать, что нет для нас пути
Его безжалостность исправить.
Есть путь; и мудрый над судьбою
Способен одержать победу...⁷

И все же в мироощущении XVII в. и в мироощущении Кальдерона, прошедшего школу иезуитов, особенно подчеркивающих

в пику протестантам значение свободной воли, судьба обладает огромным влиянием на людскую жизнь. Воскресала ли она, как грандиозное сплетение миллионов человеческих воль, для отдельного человека непостижимых, как воздействие мира, далеко не всегда и не во всем следующего Божьим заповедям, или по каким-то другим причинам, она продолжала тревожить и пугать людей. В финале драмы, в заключительном обращении Сехисмундо к королю и войску – по сути ко всей стране, когда, казалось, сам автор говорит его устами, желая расставить все точки над “i”, полной ясности в отношениях челсвека и судьбы не наступает. И все же драма приближает нас к истине, не обещая, что мы навсегда обретем ее. С одной стороны, принц говорит о том, что все случившееся «было приговором небес» (v. 3236). Но было бы ересью, если бы он сказал, что Господь приговорил его быть злым, и пафос итоговой речи Сехисмундо заключается в том, что «Фортуны не победить / несправедливостью» (v. 3214–3215), но победить ее все же можно, однако только «мудростью и сдержанностью» (v. 3220).

Что крайне существенно в этих словах? То, что способность сразиться с судьбой зависит от того, каковы мы, те, кто с судьбой сражаются. Басилио не смог противостоять судьбе и, борясь с ней, только ухудшал свое положение. Пешкой в руках судьбы был и Сехисмундо, когда, оказавшись во дворце, тешил себя иллюзией, что стал полностью свободен. Но публике предстояло увидеть, что его отношения с судьбой в конечном итоге сложатся совсем по-другому, чем у его отца.

Произойдет это потому, что он начинает по-другому, нежели Басилио, осознавать эти отношения. В драме Кальдерона проявляет себя огромная сила – сила сознания.

Жизнь есть сон?

Очередной барочный парадокс: пробуждение нового сознания Сехисмундо начинается с того, что он все принимает за сон. Когда он приходит в себя в тюрьме, Клотальдо внушает ему, что пребывание во дворце ему приснилось. А вдруг, думает узник, я могущественный принц, которому лишь снится, что он – жалкий заключенный, а если нельзя быть ни в чем уверенным, то, похоже, все является сном.

Предаваясь подобным размышлениям, Сехисмундо приходит к парадоксальному утверждению, по сути, отрицающему все на свете:

И каждый видит сон о жизни
И о своем текущем дне,
Хотя никто не понимает,
Что существует он во сне.
И снится мне, что здесь цепями
В темнице я обременен,
Как снилось, будто в лучшем месте
Я, вольный, видел лучший сон.
Что жизнь? Безумие, ошибка.
Что жизнь? Обманность пелены.
И лучший миг есть заблужденье,
Раз жизнь есть только сновиденье,
А сновиденье – только сны⁸.

Выясняется, однако, что в сплошном отрицании содержится немало положительного, включая отрицание всего отрицательного. Недавно еще Сехисмундо упивался тем, что было в нем дурного. Без кандалов и звериных шкур он всё одно был подобен зверю, бешено стремясь тут же осуществить, реализовать любое свое желание. Когда же реальность оборачивается сном, то все словно бы «дематериализуется» – и чувственный соблазн материи, и угар собственных чувств. Все это оценивается уже лишь как квазиреальность, как лжебытие, как то, чем нелепо и постыдно увлекаться.

Отныне Сехисмундо, жгуче желая поддаться бесконтрольному или беспощадному порыву, будет учиться осаждать себя, внушая себе, что это не более чем сон, что не следует гнаться за чем-то призрачным. Мысль о том, что жизнь – сон, превращается в спасительное предостережение и в нравственную узду.

Вместе с тем она оказывается двойственной мыслью: и спасает от искушений, и сама является искушением. Молодой герой хватается за нее, чтобы дурманом сна смягчить горечь переживаний. По приказу короля его дважды напоили опиумом – теперь он сам хочет погрузиться в наркотическое состояние, заменить сном нестерпимую, ранящую действительность или по крайней мере набросить на нее пелену сна. Похоже, он желает замкнуться во сне, как в коконе. Но ему предстоит разорвать его.

Не зря Сехисмундо настойчиво говорил, что является и человеком-зверем и живым трупом, – последнее означает, что узнику была недоступна вся полнота жизни. Задолго до того, как осознать, что жизнь подобна сну, он уже ощущал это, полагая себя схожим с покойником, поскольку сон схож со смертью. Многие авторы напоминали, что, согласно древним, у Сна черные крылья, что Сон, «поднимаясь в голову, и овладевая ею, меняет сознание и разлагает его благодаря своей власти и влиянию»⁹, что он связан с водами Стикса – реки мертвых – и что – а это уже напрямую отсылает нас к сценическому языку драмы «Жизнь есть сон» – его изображают в виде человека в звериных шкурах, рядом с которым находится пещера!.. Живущий в башне-пещере Сехисмундо осознает, что ему нужно освободиться и от своей звериной половины и от того, что сближает его с мертвецом. Подчеркнем это: очеловечиться ему предстоит одновременно с выходом из летаргического, уподобляющего живому трупу состояния. Для него все одно: выйти из плена пещеры и плена сна, из оков неволи и оков смерти.

Сон, пробуждавший сознание, грозит его убаюкать, но Сехисмундо все упорнее пытается различить, что есть сон и что есть явь. Герой не хочет себя полностью подчинять сновидческим картинам мира, и в мареве сна появляются проблески. Нечто важное он уже не соглашается принимать за беспробудную и улетучивающуюся видимость. Он признает нелживой любовь к прекрасной женщине и справедливость слов Клотальдо о том, что добро живет вовеки, даже если ты свершил его во сне.

Приверженность к красоте и к добру, как к непреходящим ценностям, явится основой становления будущего Сехисмундо. Подобно тому как в настоящем коконе червь превращается в бабочку, в коконе сна начинается становление нового человека.

Но, преодолевая гипноз сна, Сехисмундо продолжает извлекать из размышлений о сне пользу. В финале драмы он скажет, что его учителем был сон. Был и, похоже, останется. Он не забудет, благодаря чему приобрел дар сомнения, постиг науку сомневаться и понимать, где пролегает еле заметная или вовсе незаметная черта между кажущимся и действительным, дозволенным и недозволенным, дурным и хорошим.

Сехисмундо живет как на лезвии ножа; он может в любое мгновение сорваться в водоворот сна, в бездну зла, в ловушку лжи. Все, согласно Кальдерону, всегда приходится брать на пробу. Ко всему

следует относиться с немалой долей недоверия, спрашивать себя, не сон ли это. У Кальдерона есть комедии недоверия, драмы недоверия и трагедии недоверия – такие как «Врач своей чести». В произведении, названном «Врач», недоверие губительно и врач – это убийца; в драме «Жизнь есть сон» недоверие целительно. Целительно потому, что сопряжено с верой в возможность противостояния миру жу и обману.

Культура барокко – смесь пламенной веры и все разъедающего скепсиса, она располагается между двумя крайностями: фанатизмом и нигилизмом. Она чурается этих крайностей и в какой-то мере их совмещает. Да, герои барокко живут противоречиями, но это не значит, что они эти противоречия обожествляют; противоположные полюса в них не только сталкиваются, они от них отталкиваются, как от смертельно опасных Сциллы и Харибды.

Сервантес дал для барокко очень многое потому, что в «Дон Кихоте» не только раскрыл конфликт между мечтой и действительностью, но и показал, что и у мечты, и у действительности – своя двойственность. Романтики будут превозносить барокко, поставят Кальдерона выше Шекспира. Но Кальдерон не романтик, он всячески предостерегает против того, чтобы с головой уйти в воображаемое. Плен иллюзии и мечты для него так же страшен, как любой плен. Тем паче что подобный плен – вечная угроза. Человек живет в пограничной ситуации между сном и явью, свободой и неволей. Он существует на рубеже, где сходятся несходное, несовместимое, друг друга исключают, и сам он – невозможное, но несомненное схождение несходного.

Барочная реальность – тотальная реальность, вмещающая не-реальное. Можно сказать и по-другому: реальность хороша тогда, когда тяготеет к идеальному и тяготится нереальным.

Сехисмундо не сразу понимает это.

Из царства сна его пробуждают и побуждают к размышлениям о реальности другие: бунтовщики, Клотальдо, Росаура. Если раньше он ценил свободу как право ни с кем не считаться, то теперь сознает, что она возможна только среди других людей, должна с ними согласовываться; другие – неперемное условие существования нашего «я».

Завязка драмы тем самым оказывается подлинно барочной: человеку надлежит обрести себя и свое место среди людей.

Общеизвестно, что барокко, как и Средние века, пронизано религиозным пафосом. Но это во многом другая культура. В Средние

века отшельничество – благо; у Кальдерона оно часто становится проклятием. В «Маре-чудодее» Киприан-отшельник общается не с Богом – с дьяволом и приобщается к демонической магии. В драме «Жизнь есть сон» герой и героиня изначально отверженные. Как им найти дорогу к людям?

Человек и люди

Находясь в заточении, Сехисмундо разговаривал только со своим тюремщиком Клотальдо. Стражники, окружавшие его, были в черных повязках-масках – безмолвные, обезличенные, дегуманизированные. Обществом заключенного были звери и птицы, иначе говоря, человеческого общества он был лишен. Эта нелюдимость страстного, отличающегося юношеским пылом героя сделала его позвериному настроенным по отношению к людям. Первая же встреча с незнакомым человеком – с Росаурой – возбуждает его brutальные инстинкты: он поступает, как животное, рассвирепевшее от того, что кто-то покусился на его территорию.

С самого начала драма развивает одну из фундаментальных барочных идей: человек не существует сам по себе. Один из величайших живописцев барокко Веласкес запечатлел в своих картинах многогранную, многоуровневую соотношенность людей друг с другом. Ренессансная перспектива у него выстраивается уже не как перспектива ландшафта или архитектуры, а как человеческая перспектива. Человек рассматривается непременно в перспективе других людей, соотношен с глубиной общечеловеческого существования: людское море приоткрывает у Веласкеса свою бездну. В «Пряхах» изображены простые работницы, которые сейчас, на наших глазах, ткнут полотно, а также светские дамы и античные фигуры – всё от современности до мифической древности включено в неразрывную общечеловеческую историю, где ничто не может быть полностью обособлено. В «Менинах» еще очевиднее предстает строение целого общества, от самых жалких до самых могущественных его представителей: карлики и карлицы, фрейлины, королевская чета и сам художник, вошедший в свое полотно и уже не могущий его покинуть, составляют всеобщую структуру.

Структуру воистину всеобъемлющую, вбирающую и нас, зрителей, встречающихся с взглядами тех, кто запечатлен на этом шедевре.

И как удивительна эта встреча на подвижном перекрестке взглядов! Мы вступаем в тесный контакт с не размыкающими уста, но говорящими глазами собеседниками, с теми, кто легко преодолевает рамку «Менин», как и с карликами и шутами, изображенными на веласковских портретах. Давным-давно изображенными и все же и ныне явно с нами сосуществующими. Мы их общество, и они – наше общество, эти лица на общающихся с нами картинах. Это общение не оставляет мало-мальски чуткого зрителя безответным. Карлики и шуты не просто глядят на нас – делятся с нами своей тоской и болью, приглашают нас к соучастию в их участи. Сила Веласкеса не только в том, что он открывает в недомерках и уродках, вроде бы лишенных многого, что присуще человеку, нечто безмерное человеческое, но и в том, что, благодаря соприкосновению с ними, делает более человечными нас.

Но у Кальдерона отнюдь не всегда, общаясь с людьми, человек приобщается к человечности. Первая встреча Сехисмундо с обществом не просто драматичная – страшная встреча. Но еще до того, как он превратится в преступника, героя, дерзко общающегося с небом, посещает мысль:

Но раз родился, понимаю,
В чем преступление мое:
Твой гнев моим грехом оправдан,
Грех величайший – бытие.
Тягчайшее из преступлений –
Родиться в мире¹⁰.

(В оригинале буквально: «...Ибо величайшее преступление / Человека – его рождение» [v. 111–112]).

Подразумевает ли Кальдерон, что рождение – это вторжение в людскую среду; явившись на свет, ты для многих оказываешься непрошеным гостем?.. Рождение – это угроза для тех, кто родился раньше. Так осмысливается рождение во многих мифах: Крон – угроза для Урана, Зевс – для Крона, Эдип – для Лая. И нешуточная угроза – в любом из этих случаев сын убивает или свергает своего отца. Такой же угрозой Сехисмундо является для Басилио. Но не только для него одного – для целого царства. Но кто больше виноват – человек перед обществом или общество перед человеком?

Человек может быть человеком только среди людей; без них он не может жить человеческой жизнью; не природа, а общество – среда

его обитания. Между тем Сехисмундо столь необходимой среды был лишен, среды, в которой он только и мог формироваться так, как ему подобает.

Актер и человек

Не только в ауто, названном «Великий Театр Мира», но и во многих своих произведениях Кальдерон говорит о том, что каждому в обществе отведена своя роль. Сехисмундо уготована роль грядущего властелина Польши. Как готовили его к этой роли? Да из рук вон плохо. Правда, Клотальдо кое-чему обучал его в темнице, но не следует преувеличивать пользу от этих занятий.

Для того чтобы хорошо сыграть роль, необходимы репетиции, хорошая игра предполагает сыгранность с другими. Сехисмундо же ни разу роль принца не репетировал – репетировать было не с кем, да и в кандалах и в звериных шкурах ее репетировать было не с руки.

Театральность барокко, подчеркнем еще раз, – ипостась сознательной согласованности; принять участие в спектакле – значит согласовать свою роль с другими, отринуть то, что мешает общему замыслу. Замысел человеческого бытия принадлежит Высшему Творцу, но насколько люди способны постичь его? Роли пишутся не актерами, а автором. В священном ауто Кальдерона «Великий Театр Мира» вся земная, как и посмертная, жизнь разыгрывается перед тем и для того, кого называют *Autor*, что означает и Творца, и автора-сочинителя, и руководителя труппы. Главный его наказ актерам, из которых состоит человечество: «Твори добро, ибо есть Бог», схожий с заповедью, настойчиво звучащей в драме, о которой мы ведем речь:

И знай, добро живет вовеки,
Коль ты во сне его свершил¹¹.

Творец распределяет роли, и мы оказываемся в мире барочной культуры. Маньеризм с упоением изображал произвольную смену ролей, барокко защищает свободу воли, но не допускает никакого своеволия. Воля нужна для того, чтобы принять роль, свыше предназначенную.

От тебя не зависит, какая роль тебе выпадет, от тебя зависит, как ты ее сыграешь. Но это *как* безразлично по отношению к *что*, свойства игры отзываются в ее содержании. Актер влияет на смысл

спектакля – он творит этот смысл, его меняет или его разрушает. Так сохраняется свобода выбора, которая, казалось бы, упразднилась подчинением роли. В Великом Театре Мира актер выбирает, как вести себя; и оказывается, что выбор решения, как поступать с другими, – это и выбор самого себя.

Принимая решения, Сехисмундо вольно или невольно строит себя, как строят роль.

Первое появление Сехисмундо во дворце было «театром в театре»: зрители наблюдали за королем и придворными, которые, в свою очередь, наблюдали за молодым героем, чтобы понять, как он дебютирует в образе принца. Предаваясь то негодованию, то вожделению, удивляясь и негодуя, угрожая и беснуясь, упоенный вседозволенностью, наш герой не подозревал, что является лишь чем-то вроде подопытного кролика, что над ним ставят эксперимент, следя за его реакциями. Иначе говоря, он был бессознательным комедиантом, проваливающим роль с треском. В сущности, он не ошибался, когда то, что тогда случилось, уподобил сну: ни его совесть, ни сознание еще как следует не проснулись. Пробуждение происходит по мере того, как Сехисмундо начинает постигать требования роли. Следующие после возвращения в тюрьму эпизоды с Клотальдо и Росаурой и есть своего рода репетиции, во время которых герой с трудом, но заставляет вести себя как подобает образцовому принцу (в барокко подлинный и лучший образ – это образец). Эпизоды эти зеркально повторяют те, что имели место во дворце. Только тогда Сехисмундо не владел собой, а теперь волевым усилием собой овладевает – подчиняется роли по мере того, как роль его себе подчиняет. Тогда он хотел убить Клотальдо и убил бы, если бы ему не помешали, теперь он укрощает свою свирепость, как укрощает и вожделение, которое не смог преодолеть, увидев во дворце Росауру.

Осталось победить мстительность по отношению к отцу, понапрасну сызмальства терзавшему его в заточении. Понапрасну, потому что Сехисмундо все равно получит польский трон, а главное – потому что будет править не как изверг, чего боялся Базилио, а как справедливый властелин.

Итак, Сехисмундо подавляет дурные влечения благодаря тому, что увлекается ролью. Зов роли берет верх над всеми остальными призывами – это зов оказаться на высоте своего призвания. Сехисмундо все больше хочется казаться таким, каким он должен быть. Но значит ли это, что бывший раб страстей превратился в раба долга?

Чтобы ответить на этот вопрос необходимо подробнее остановиться на том, как в этой драме соотносится в актере-человеке игра и правда.

— *Игра и правда, «внешний человек» и «человек внутренний»* —

Барочная театральность в драме «Жизнь есть сон» – особая театральность. Какой бы красочной и экспрессивной она ни была, самодовлеющей она не является. Театральности самой по себе как универсальной панацее, преклонялся испанский маньеризм, и в особенности Тирсо де Молина. Художник барокко, Кальдерон между тем постоянно вопрошает, правдива или лжива игра, а если она правдива, то какую правду она заключает.

Сошлемся хотя бы на двух будущих правителей, вырастающих в заточении: Сехисмундо в драме «Жизнь есть сон» и Семирамиду в кальдероновской же дилогии «Дочь воздуха». Оба страстно жаждут свободы, получают ее и прокладывают путь к власти. Но схожие до определенного момента, какую разную игру они затем поведут! Как по-разному будет раскрываться и оцениваться в этих драмах театральность!

Театральность у Кальдерона, подчеркнем еще раз, – это жизнь на виду, перед взорами многих, жизнь напоказ. Каждый человек – актер, поскольку он выступает перед людьми, принимает участие во всеобщем действе, себя в нем являет. Он привыкает говорить то, что пристало говорить партнерам, вести себя по отношению к ним так, как полагается. Он – человек для людей, и если каждый человек бережно считается с людьми, то, значит, в обществе наступает полное согласие и идеальные исполнители разыгрывают совершенный спектакль. Но художник барокко, Кальдерон изображает не безмятежную идиллию, а драматическую картину мира. Мира, в котором несовершенные люди живут в несовершенном обществе, в обществе, которое может быть безжалостным и лживым.

Лишь с первого взгляда общество во дворце Базилио кажется изумительным. Этому способствует контраст в I акте между эпизодом в диком краю и эпизодом в королевских покоях. Если раньше публика видела мрачные фигуры, слышала громыхание железных цепей и вопли, то затем перед зрителями предстают роскошные придворные, отличающиеся элегантностью манер и речей. Московский

принц Астольфо и польская принцесса Эстрелья рассыпаются друг другу в комплиментах, изображая влюбленных, и настороженно глядят друг на друга, как на опасных соперников в борьбе за трон. Блистательные представители высшего света, они, казалось бы, во всем должны быть противоположны человеку-зверю Сехисмундо, но их собственная игра, как сказано в драме, «подобает лишь зверям», привыкшим

Медоточивым ртом ласкать
И замыслом одновременно
Изменнически убивать¹².

Астольфо и Эстрелье незачем произносить тексты, которые они знают наизусть и которые будут от зубов отскакивать так, что невозможно догадаться, насколько слова соответствуют тому, что они думают и чувствуют. Росаура в этой среде тоже вынуждена скрывать свое истинное «я», уверяя, что она вовсе не Росаура, а Астрея. В изысканной придворной игре мы видим подчас не лица, а обманчивые личины. «Первозданный человек» Сехисмундо, не считающийся ни с какими правилами и табу цивилизации, делающий только то, что ему по нраву, сталкивается с в высшей мере цивилизованными и церемониальными людьми, прекрасно вышколенными, вымуштрованными, усвоившими правила поведения вплоть до полного автоматизма. Закрадывается, однако, подозрение, что выверенный и четкий автоматизм может быть таким же бездушным, как и невоздержанная, необузданная стихийность.

Да, в нашем герое таятся дикие, антиобщественные инстинкты. Но в «драмах о святых» Кальдерон неоднократно изображает общества, зверски истребляющие всех тех, кто не желает им рабски повиноваться. Правда, то были языческие общества, но в драме «Жизнь есть сон» он показывает, как в христианском обществе король, посчитав, что в его сыне может дремать насильник, первый применяет насилие по отношению к нему.

Басилио приносит сына в жертву государству, а Кальдерона настораживает превращение человека в жертву, в средство или в деталь государственной машины. Барокко подчеркивало, что человек живет ради людей, не только для себя. Не только для себя, но и не только для мира (не случайно во многих священных ауто Кальдерона Мир является отрицательным персонажем). Человек не только утверждает общие ценности, он сам по себе ценен.

Басилио, можно сказать, набросил глухую завесу на существование сына; драма сбрасывает не только эту завесу, но и покровы с души короля. Басилио верил только во всеобщие закономерности мировых судеб. Кальдерон собирается выявить закономерности жизни внутренней. И эту жизнь, не показную, а сокровенную, он хочет передать наиболее выпукло и зримо, стремясь подчеркнуть огромную значимость того, что, казалось бы, совершенно неуловимо и эфемерно.

В эфемерном, согласно Кальдерону, сказывается вечное.

Происходит публичное обнажение сердца и мозга, подчас пугающее, словно мы держим их на ладони. Сехисмундо чуть не душил Росауру потому, что почувствовал себя душевно нагим: она подслушала, о чем он размышляет наедине с собой.

Нагая душа, мучающаяся или окрыленная надеждой, содрогающаяся от негодования или сочувствия, растерянная или разъяренная, – предмет рассмотрения в задуманном Кальдероном спектакле.

В нем парадоксально сочетаются обычная манера поведения действующих лиц, когда все таятся друг перед другом, и исповеднические ноты. Первый монолог Сехисмундо, когда он, обращаясь к себе, одновременно обращается к небу, подобен исповеди. С трудом преодолевая стыдливость, Росаура отваживается на откровенность с Клотальдо, а затем и с Сехисмундо, рассказывая о своей поруганной чести...

В барокко не только богослужение сближалось с театром – театр сближался с богослужением, герои открывали перед публикой тайны, которые, казалось бы, можно открыть только перед Богом. Все более грандиозный постановочный масштаб спектакля сочетался со все более интимным контактом актеров и зрителей.

Так или иначе, в барочном шедевре «Жизнь есть сон» мы постоянно наблюдаем смену сценической оптики – переход от впечатляющих монофигурных композиций к изображенным крупным планом тончайшим душевным движениям, видим причудливую светотень картин сознания. Светотень резкую – озарения истины и мрак заблуждений зачастую сходятся воедино. Светотень зыбкую, неустойчивую, переменчивую. Так обнаруживается «сокровенный человек», или «внутренний человек», – нечто очень важное для кальдероновского театра. Новозаветный образ «внутреннего человека», о котором вслед за апостолом Павлом писали Августин Блаженный и Эразм Роттердамский, считавшие, что «внешний человек» должен

служить «человеку внутреннему»¹³, по-своему разрабатывается Кальдероном.

Мы помним, что барочный человек – человек на виду, человек, явленный людям. Но Кальдерон угадывает, что оборотная сторона прилюдного бытия «внешнего человека» – человек наедине с самим собой, что-то существенное содержащий в глубинах своего «я». Человеку с самим собой, а не только с другими постоянно приходится строить отношения. И первое, может статься, важнее второго – в общении с людьми человек может дать только то, чем он внутренне богат, что он сделал достоянием своей души.

В Великом Театре Мира Кальдерона работа актера над собой – работа над своей человеческой сущностью.

Крайне важно понять, какие в этой работе происходят обретения и потери. Тем паче что у Кальдерона часто не только чужая, но и собственная душа – потемки. В конце I акта драмы «Жизнь есть сон» Клотальдо, не зная, к какому решению склониться – имеет ли он право мстить за бесчестье дочери тому, чьим вассалом является, – ощущает, что находится в «непроглядной пропасти» (v. 983), в «запутанном лабиринте» (v. 975), не понимая, как разум может найти в нем путь (v. 976–977).

Чтобы разобраться с другими, необходимо разобраться в самом себе – таков, по Кальдерону, «разбор роли». Драматический разбор! И это не только анализ своих желаний и обязанностей, мотивов и побуждений – это энергичный поиск той самой путеводной нити, спасающей из лабиринта, о котором говорил смятенный Клотальдо. Это необходимость не только самопостижения, но взаимодействия с собой, более того, воздействия на себя.

Инструментом такого воздействия становится слово. Речь героев Кальдерона чаще, чем у других испанских драматургов, становится зеркалом их собственного сознания – зеркалом, с которым они, как сейчас бы сказали, интерактивно общаются. Кажется, что герои не только вслушиваются, но и всматриваются в свои слова: они настоятельно желают увидеть свой потаенный облик. И не просто увидеть, но и, как это опять-таки бывает с актерами, изменить в своем образе те или иные штрихи или даже черты. Собственный образ объективируется, отстраняется перед умственным взором, позволяя его осмыслить, более того – преобразить.

Представив себя и как человека, и как зверя, Сехисмундо получает возможность склониться к человеческому или звериному,

выбирать, в каком направлении сделает следующие шаги. Разговаривая с самим собой, кальдероновский герой (а он, даже выступая прилюдно, нередко сам к себе обращается, сам с собой общается) решает, *как* ему быть и *каким* ему быть, – слово стремится стать решающим словом, но сталкивается с другим словом, настаивающим на другом решении.

В распре слов, в столкновении с самим собой распаивается бесконечно многогранная, неисчерпаемая и доподлинная внутренняя реальность. Барочный театр Кальдерона, являя аутентичность поэтаенного душевного бытия, рассчитывает на сопричастность зрителя. Как и при созерцании картин Веласкеса, возникает содружество героев и зрителей. Возникнув, оно может распасться, вновь возникнуть или крепнуть – герои то отдаляются от себя, то сближаются с собой, и зрители то сближаются, то отстраняются от героев. Публика получает возможность видеть героев и извне и изнутри, оценивая, как соотносится внешнее и внутреннее, как на поверхности дает о себе знать то, что вызревает в глубине.

В человеке-актере все яснее сказывается «внутренний человек». «Внутренний человек» начинает все продуманнее вести свою игру. Игру, которая не уводила бы от себя, но помогала бы обрести себя, быть верным своему «я», укрепить лучшее в себе. «Внутренний человек» поднимается на подмостки, и все дело в том, с какими духовными плодами, вызревшими в глубине или в бездне, он является: «по плодам их мы узнаем их»...

Очередной барочный парадокс, выходящий за рамки формально-логического понимания: погружаясь в себя, «сокровенный человек» в себе не замыкается, он вступает в бескрайние духовные владения, в которых его ждет встреча с Абсолютным Духом.

Так Сехисмундо встречается с Богом, решив: «прибегнем к вечному» (v. 2982). Кальдерон подтверждает христианский постулат об исключительной ценности души. Традиционное для Ренессанса сравнение макрокосма мира и микрокосма человека барочный художник понимает по-своему: душа больше мира, обладает вселенским масштабом и не только объемлет весь мир, но и выходит за его пределы. Движения светил влиятельны и грозны, но тончайшие движения души могут оказаться более могущественными, чем движения планет.

Все больше воодушевляясь, Сехисмундо одухотворяется и из марионетки судьбы превращается в творца судьбы.

Обратим внимание на главнейшую особенность композиционного построения драмы: решающие эпизоды разыгрываются тогда, когда душа героя окрепла настолько, что может вмешаться в ход всеобщих событий. Кульминация наступает в тот момент, когда публика ощущает, что Душа и Судьба равновелики, и остается узнать, кто победит.

Конец – делу венец

Следующие страницы – не что иное, как комментарии к одной-единственной мизансцене, которой заканчивается «Жизнь есть сон». На наш взгляд, в этой мизансцене не просто разрешается яростный конфликт идей – он разрешается при помощи сугубо театральных средств. Смысл кальдероновского шедевра раскрывается не только в слове, но и в сценических композициях: чтобы проникнуть в суть текста, совершенно необходимо понять, что видели зрители в то время, когда этот текст произносился. Мизансцена, к которой мы обращаемся, показывает, что произведение Кальдерона, озаглавленное «Жизнь есть сон», – это спектакль, немислимый для автора как всего-навсего литературное сочинение. Сосредотачиваясь на одном, но крайне выразительном примере, мы намерены выявить нечто основополагающее в сценическом творчестве испанского Золотого века, показать, как Кальдерон примыкает к определенной традиции и развивает ее.

Подчеркнем еще раз: мы имеем в виду именно сценическое творчество, и «Жизнь есть сон» для нас – сценический шедевр, придуманный Кальдероном, им в процессе его создания увиденный. Текст драмы – зафиксированное на бумаге видение постановки.

Всякий драматический театр – это аудиовизуальное искусство: он соединяет вербальное послание с визуальным рядом, придает слову зримый облик; но с таким же успехом можно сказать, что он делает говорящими зримые формы. При этом сценический образ не иллюстрация, не перевод словесного текста в нечто, явленное глазу. Театр одновременно изъясняется словами, мизансценами, светом, цветом, интонациями, ритмами, жестами и т. п. В подлинном сценическом искусстве ничто не вторично – все первично, все существует в органичном взаимодействии, так же как в нерасторжимом взаимодействии зачинаются и существуют мозг, легкие и сердце. И подобно

тому, как человека нелепо называть синтезом его органов, поскольку синтез предполагает сплав того, что бытовало в отдельности, театр не синтез искусств, а рождение живой, нерасчленимой сценической жизни, которая движется, звучит, обретает пластический облик, дышит в том или ином ритме, а не синтезирует звук, движение, пластику и прочая...

В современном театре замысел спектакля и его целостное воплощение на подмостках – дело режиссера. В испанском театре XVII в., как и в театрах многих других стран в разные эпохи, роль режиссеров дорежиссерской эры брали на себя драматурги. Отличались же они от современных режиссеров тем, что замысел спектакля осуществляли не на сцене, а на бумаге. Но они и думать не думали, что пишут для читателей, – писали для актеров и зрителей. Лопе де Вега впервые издаст небольшой сборник своих комедий в 1603 г., когда ему пойдет пятый десяток и он успеет создать для театра четыреста с лишним произведений, перечень которых приведет в 1604 г. в книге «Странник в своем отечестве». Как следует из вступления к этой книге, удивляться нужно не тому, что драматург так поздно начал печатать, а тому, что он их вообще стал печатать. Товарищ Лопе де Веги Монтальбан объяснял решение великого друга предать часть комедий печатному станку тем, что их не всегда представляли так, как хотелось: «какой-нибудь жест актрисы, играющей героиню, игра героя, тембр голосов»¹⁴ и прочее расходились с его желанием.

Примечательные слова! Они говорят о том, что Лопе де Вегой двигала не столько забота о репутации писателя, сколько жажда хранить достойный облик театрального творца! В комедии «Есть истина в любви» (“*Ay verdades que en amor*”) он изображает публику, хвалящую спектакль :

– Как изъясняется Амарилис!
– Как она одета и причесана!
– Ничего лучшего не видел,
Чем стихи, которые Ариас
Произнес с таким чувством¹⁵.

Забавный эпизод – у театрального разезда обсуждают представление, которым только что наслаждались. Амарилис была женой антрепренера Андреса де ла Веги, в труппе которого выступал и Дамиан Ариас, и, согласно «Биографическому словарю актеров

испанского классического театра», 31 марта 1627 г. сыграла комедию «Есть истина в любви!».

Заметим, что в приведенном выше пассаже расходящиеся домой зрители восторгаются не самой комедией, а ее сценической привлекательностью, вспоминают, что *видели*, как знаменитый актер Дамиан Ариас, который среди прочего исполнит роль маркиза Федерико в позднем шедевре Лопе де Веги «Наказание – не мщение», «произносил стихи», т. е. как он играл. Лопе хвалит свою комедию за то, что в ней прекрасно выступают отличные актеры, в том числе Ариас, которого современники ценили за «самую большую правдивость»¹⁶, подчеркивая, что часто «наибольшее восхищение [...] вызывали не его речи, а его действия»¹⁷.

Сейчас бы мы сказали, что Лопе де Вега ценит себя скорее как режиссера, а не как драматурга не за сам текст, а за его интерпретацию.

Как это ни странно может сейчас показаться, и величайший драматург барокко Кальдерон меньше всего ощущал себя драматургом. В испанском языке той поры даже не было соответствующего слова. Драматурги называли себя поэтами или авторами, как и прочие сочинители стихов. Этим термином их обозначали и в документах, касающихся театра, и в изданиях пьес. Бдительная цензура одобряла или не одобряла не произведение литератора, а присланную руководителем труппы и ставшую полной ее собственностью литературную канву спектакля, который актеры собирались представить на сцене при большом скоплении народа. Литературную канву, содержащую и своего рода режиссерскую экспликацию.

В ауто «Есть сны, что правдой оборачиваются» (“Sueños hay que verdades son”) Кальдерон писал о том, что мысли на подмостках становятся «живыми портретами» (“...Ideas que [...] representáis como retratos vivos”)¹⁸. Во второй редакции ауто «Жизнь есть сон» один из героев определяет театр как место, в котором все «представляется глазу» (“teatro que a la vista representa”)¹⁹. Короче говоря, «представляемое» превращается в синоним «видимого»²⁰... О том, что Кальдерон предельно зримо представлял спектакли на подмостках и добивался, чтобы они были как можно более живописными, говорит нам принципиально важное и до сих пор, как нам кажется, недостаточно оцененное его сочинение – написанная в 1677 г. «Декларация в пользу искусства живописи» (“Deposición a favor [...] de la pintura”). Призвавшись в «естественной склонности, которую всегда имел

к живописи», он объявляет ее «господствующим искусством» и прибавляет: «Я нахожу, что Живопись – это чуть ли не подражание творений Божьих и соперничество с Природой, потому что не создала божественная власть ни одной такой вещи, которую живопись не смогла бы скопировать, и не породило Провидение вещи, которую она не могла бы изобразить [...] Она не удовлетворяется тем, что схоже являет зримую поверхность вселенной [...] и ее мастерство достигло такого уровня, что она может копировать душу...»²¹

В ауто (не путать с одноименной драмой!) «Живописец своего бесчестия» звучит смелый перифраз знаменитой первой строчки «Евангелия от Иоанна» – «В начале было Слово»: «В начале был Холст» (“En el principio era el Lienzo”)²², и на нем Небесный Живописец нарисовал целый мир и людей по своему образу и подобию... Прибавим, что в упомянутом выше похвальном слове живописи Кальдерон сравнивает Бога с мальчишкой, рисующим на песке, – и в том и в другом случае из ничего возникает нечто. Драматург в какой-то мере уподобляет себя Небесному Творцу, он на пустых подмостках публичного театра воздвигает свои миры. Тем паче что в эпоху барокко спектакль воспринимали не как зеркально точное подобие действительности, а как ее образ. Хосе Алькасар, выражая распространенное мнение, отмечал в «Кастильской орфографии», что в театре «сходство отличается от тождества. Вещи, как их представляют (на сцене. – В. С.) и как они сами представляются, должны быть похожими и различными»²³.

Кальдероновский спектакль становился вереницей его видений. В начале драмы «Судьба и девиз Леонида и Марфизы» писатель отмечает, что подмостки представляют собой «лес, местами густой и тенистый, местами же залитый светом, как это бывает на самом деле. Сквозь деревья то там, то сям проглядывает море, и жемчужные гребни волн поблескивают в изумрудной зелени.

[...] С боку высится скала, и не нарисованная на кулисе, а трехмерная, гордо возвышающаяся, а когда прозвучат трубы, появится на ее вершине Леонид в полном вооружении на коне, чьи движения должны вызывать опасение, что всадник вместе с ним сорвется с кручи...»²⁴ Конь, согласно следующей ремарке, сбрасывает седока и скачет прочь, появляются преследователи героя; распахивается морская ширь с бегущими по ней волнами, в нее втекает река, по которой «гребут против течения Леонид и Полидор, рассекая воду веслами и разбрызгивая ее...»²⁵

Не менее тщательно режиссирует Кальдерон постановки своих ауто – одноактных религиозно-философских драм-притч, разыгрываемых на празднике Тела Господня (Корпус Кристи) на площадях, на большом помосте, к которому примыкали две, а с середины 40-х гг. XVII в. четыре передвигающиеся на колесах платформы-башни, живописно разукрашенные и таящие множество театральных чудес. В очередном мемориале (“memoria”), объясняющем, как должны выглядеть исполняемые в 1671 г. две части ауто «Святой король дон Фернандо», снабженные целыми восемью повозками, наш автор дает ряд четких указаний: «первая повозка должна представлять собой самый роскошный сад, посередине которого высится башня»; другая повозка должна казаться «прекрасным и богатым дворцом», еще одна – «кораблем с парусами и вымпелами и со знаменем Кастилии и Леона...»²⁶ и т. д. Прилагается перечень необходимого реквизита, среди прочего – «гирлянда цветов, которую будет держать Религия», «две золоченых короны для Девы и Младенца» и т. п.²⁷ Ремарки в тексте ауто многое предопределяют в ходе спектакля и в игре актеров: он должен начаться с того, что трое действующих лиц рыхлят мотыгами землю, затем «входит встревоженный Иудаизм, держа в руках книгу с десятью заповедями»²⁸, и «как можно больше мужчин и женщин в иудейских одеждах»²⁹. Они бросают оливковые ветви, образуя коридор, по которому проходят Милосердие и Король, «поют и играют на барабанах, трубах и шалмеях»³⁰, во второй части ауто из замка с зубчатыми стенами выходит султан «с подносом с золотыми ключами и, пересекая основную сцену, подходит к повозке с походной палаткой, в которой находится Король в императорской мантии, в короне и со скипетром в обществе двух прелатов и Принца»³¹, и вручает испанскому монарху символические ключи от Севильи...

Драматург-проторежиссер использовал возможность создавать впечатляющие композиции в постановках ауто, щедро финансируемых городами, и в придворных постановках, на которые не жалел денег король. Но и тогда, когда его драмы ставились в публичных театрах труппами, не только не получающими никаких дотаций, но и отчисляющими немалую часть сборов на благотворительные нужды, Кальдерон добивался яркой экспрессии сценического языка. Сошлемся хотя бы на последнюю развернутую ремарку в драме «Ересь в Англии»: «Под звуки шалмеев и кларнетов выходят, чтобы присягнуть, все, кто может, и Король с Инфантой, садящийся на

трон, в ногах которого вместо подушки лежит труп Анны Болейн, завернутый в тафту, и, когда все усаживаются, его открывают...»³²

Однако разные драматурги не только изобретали ярчайшие композиции, но и, на первый взгляд неожиданно, зачастую соотносили сценические образы, которые должны были появиться в их спектаклях, с образами давно и хорошо известными. Тирсо де Молина в «Жизни и смерти Ирода» настаивал на том, чтобы во внутренней сцене открылся хлев «с сеном, розмарином и соломой, усыпанный снегом, и посередине его поклоняющиеся [Младенцу] Цари-Волхвы, такие, какими их рисуют на картинах»; у Гильена де Кастро в «Лучшем супруге, Святом Иосифе» «появляется Мария, такая, какой ее рисуют на картинах, изображающих Благовещение»³³. Кальдерон указывает в ауто «Первый и второй Исаак», что надобно показать гору, а на ней «Исаака с повязкой на глазах и со связанными руками», «Авраама, поднимающего руку с ножом», а также прилетающего по воздуху Ангела, который не дает нанести смертельный удар, и все должно выглядеть «как обычно рисуют на картинах»³⁴. В I акте драмы «Зверь, молния и камень» «открывается пещера и видны в глубине три Парки, как их рисуют...»³⁵. Во II части ауто Кальдерона «Святой король дон Фернандо» «выходит Гарси-Перес де Варгас с белым штандартом с ликом Богоматери с Младенцем на руках в одежде, усеянной золотыми цветами, как принято рисовать на старинный манер...»³⁶. «Звучат шалмеи, открывается повозка и видна на троне Дева, одетая так, как одет Образ в Святом Соборе Севильи»³⁷.

Откуда у наделенных богатой фантазией творцов такое настойчивое стремление дублировать на подмостках нечто давно известное? Дело в том, что драматурги прекрасно понимали, что публика – важное действующее лицо в театре, и брали в расчет ее предпочтения и вкусы. Они знали, что до того как впервые оказаться в коррале, испанцы неоднократно встречались с живописью. Но с какой? С храмовой. Живопись была преимущественно религиозной, и подавляющее большинство посетителей публичных театров другой живописи не знали.

Это определяло и восприятие сценических картин. Конечно же, как на нечто сакральное смотрели зрители на появление в «Стойком принце» воскресшего из мертвых дона Фернандо, выходящего на подмостки «в торжественном одеянии рыцарского ордена с зажженным факелом в руках»³⁸, или на финал «Вознесения Креста», когда,

согласно указанию автора, «Иракий в царской мантии и императорской короне несет Крест, когда же все поднимаются на подмости, на них раскрывается гора и становится видным город Иерусалим, посередине которого на алтаре горят свечи и стоят изваяния Елены и Константина...»³⁹. В драме «Заря Копакабаны» под звуки шалмеев во внутренней сцене открывается алтарь с уставленными на нем цветами и свечами, с неба спускаются два ангела и, распевая песни, просят статую Девы Марии, чтобы она явилась «такой прекрасной, как только возможно»⁴⁰.

Так разукрашенными были статуи Пречистой Девы на огромных помостах, которые носили во время церковных празднеств в городах и поселках во всей Испании, именно такие нарядные изваяния Богоматери стояли в нишах храмов и красовались на полотнах; словом, сценические образы отсылали к культовым образцам.

* * *

Читатель мог заметить, что особенно выразительными оказывались финалы постановок. Подобного финала ожидала и публика, собравшаяся посмотреть «Жизнь есть сон», надеясь, что в конце концов постигнет не просто важный – священный смысл происходящего на подмостках. Что же, Кальдерон делает все, чтобы зритель, затаив дыхание, ожидал, как же разрешатся достигшие предельного напряжения коллизии драмы. Постараемся посмотреть на финал спектакля, о котором мы уже вели речь, глазами зрителя XVII в.

Сехисмундо – несчастный узник, занимает то место, которое ему полагается по праву. Первый раз, ощутив себя правителем, он повел себя как чудовище. Невозможно предугадать, как он поведет себя теперь, а поведение его тем более важно, что в отличие от того, что было когда-то во дворце, никто уже не в силах лишить его безграничной власти. Не в силах и не вправе: быть наследником трона ему предназначило само Небо. Как он справится со своей миссией?

«В драмах, разыгрываемых людьми, роли распределяет автор; но актеры наделяют роли своими качествами и недостатками, и им предстоит сделать многое после того, как они получают от автора текст. В подлинной драме [...] актер – это душа; она получает свою роль от сочинителя вселенной; подобно тому, как наши актеры получают свои маски и одежды, золотую тунику или лохмотья», – писал Плотин (ок. 204/205–269/270) в «Энеадах» (III, 2, 17)⁴¹. Кальдерон занимался в Университете Алькала де Энарес и в Саламанкском

университете, где студенты читали греческого философа; по крайней мере он имел возможность познакомиться с подробным изложением его идей в трактате “De Arte Voluntatis” отца-иезуита Хуана Эусебио Ниеремберга или в Имперской Коллегии, в которой они вместе занимались⁴². В любом случае постулаты мудреца из Александрии прочно вошли в круг барочных идей, и Кальдерон многие произведения строит так, чтобы публика с волнением ждала, как войдет тот или иной герой в роль и как себя в ней проявит. Тем более если речь идет о таком герое, как Сехисмундо, все откровеннее занимающем доминирующее положение в спектакле: в тексте драмы 3319 строк, он произносит 850 строк, в то время как король 488 – почти в два раза меньше. Еще показательнее, что если в эпизоде во дворце во II акте Басилио принадлежат 423 строки, а Сехисмундо всего 268, то в финальном эпизоде в открытом поле, на котором сталкиваются мятежные полки и сторонники монарха, принцу отдано 340 строк, а его отцу принадлежит лишь 71 строка.

Кальдерон не просто постоянно приковывает внимание к Сехисмундо, он добивается того, что волнение напряженно и почти непрерывно следящей за ним публики достигает апогея. И до этого в постановке было много красочных эпизодов: все видели скатывающегося с горного склона всадника, оказывающегося у темной пещеры, в зеве которой в свете свечи угадывался не то человек, не то зверь, наблюдали за роскошным ритуалом придворной жизни, нарушаемом впаавшем в ярость, готовым все сокрушить на своем пути героем, глядели, как маршируют под барабанную дробь войска и т. п. Наконец наступает черед заключительной мизансцены.

Это потрясающая мизансцена. Мы вполне сознательно пользуемся затертым словом «потрясающая», ибо данная сценическая композиция не могла не потрясти, не удивить, не шокировать зрителей, видящих нечто невиданное, немислимое. На подмостках оказываются король Басилио, принц Сехисмундо, русский царевич Астольфо, польская принцесса Эстрелья, советник короля Клотальдо, придворные и солдаты. Наступает пора венчающего представление триумфа, столь характерного для искусства барокко, ведающего не только гнетущие кошмары, леденящие душу ужасы, вроде тех, что описывает спустившийся живым в ад Лудовико Энио в кальдероновском «Чистилище Святого Патрика», но и ликующие экстазы. Барокко тяготело отнюдь не только к сумрачному трагизму, но и к торжественному апофеозу, рассеивающему сумрак. Апофеоз словно

приподнимал людей над земной юдолью, предоставлял возможность взглянуть на казавшиеся безысходными коллизии с точки зрения воспарившего духа. В архитектуре жажда бесконечного побуждала рисовать небо на куполах так, что купола будто исчезали и храм прямо соединялся с лазурной заоблачной высью. Вознесение, столько раз изображавшееся как в живописи, так и на фресках и на театральных подмостках, переживалось столь страстно, столь желанно, что переставало восприниматься как метафора, превращаясь в чудесную реальность. Когда святой Фелиппе Нери служил мессу, его лицо озарялось золотым сиянием и ноги не касались пола; кардинал Сфондрат и многие другие его современники уверяли, что несколько раз видели, как он поднимается над землей⁴³. Знаменитый святой XVII в. Иосиф из Копертино, по свидетельству папы Урбана VIII, тоже мог парить в воздухе⁴⁴, барочная вера была воистину безудержной и беспредельной.

Герои Кальдерона тоже, конечно же, взмывают к небу, как Кефал и Прокрис в финале драмы «Ревность и дуновением ветра убивает» (“*Celos aun del aire matan*”) или святой Варфоломей в «Цепях дьявола». Испанский театр осознал важнейшую миссию – добиться того, чтобы с каждого спектакля зритель ушел просветленным. Этому служила структура представления – между актами комедий или драм разыгрывались веселые интермедии, а в конце – яркая карнавальная сценка – мохиганга. Но решающее значение, разумеется, имело само драматическое произведение – оно было призвано даровать надежду на лучшее. Между тем в III акте драмы «Жизнь есть сон» публика видела, как полыхает страшная война – гражданская война, как целое государство охватывает кровавая смута, и трагическая участь шута Кларина, похоже, свидетельствует о том, что никому не избежать роковой участи, что жизнь каждого зависит от слепого случая. Исполняются самые ужасные предсказания – Польша вот-вот погрузится в кошмарный хаос. И тут-то и возникает мизансцена, повергающая публику в шок: побежденный Басилио оказывается у ног победителя. Грубо, недозволенно нарушаются неприкосновенные, веками свято чтимые обычаи, правила, законы. Король опускается в прах на землю, старик становится на колени перед юношей, отец унижается перед сыном! Все идет не так, как положено, выворачивается наизнанку сюжет блудного сына, известный зрителю благодаря проповедям и живописным полотнам.

Это, добавим, полная угрозы картина. Ведь согласно предсказанию звезд Сехисмундо должен учинить расправу над королем и над страной. До сих пор все предсказанное сбывалось в точности: рождаясь, принц убил свою мать, при его появлении на свет тьма окутала землю, почва содрогалась и текли реки крови, он восстал на отца, разгромил его полки, стал его нещадно преследовать. Короля травили, как дикого зверя, сторонники принца, которых он погонял, как охваченный жаждой поскорее убить дичь охотник:

Скорее следом
За ним идите по ущельям
И осмотрите каждый ствол,
Под каждой веткой поглядите⁴⁵, –

так сказано в переводе К. Бальмонта, слабо в этих строчках передающего яростное нетерпение Сехисмундо. Его легче ощутить в переводе И. Тыняновой, в целом все же уступающем бальмонтовскому:

Найдите!
Каждое дерево мне
Обыщите с особым тщанием,
Пень за пнем и за веткой ветку⁴⁶, –

в оригинале еще императивнее:

Seguidle!
No quede en sus cumbres planta
que no examine el cuidado,
tronco a tronco y rama a rama.
(v. 3138–3141)

И вот король схвачен и, опять-таки согласно до сих пор подтверждающему свою неумолимую непреложность гороскопу, валяется в ногах у мятежника.

Осталось показать, как самое страшное будет сбываться дальше, явить еще один жуткий перевертыш – инверсию истории Авраама и Исаака: сын поднимет над склоненным родителем нож и нанесет смертельный удар. Все знали, что смотрят не религиозную, а светскую драму, и Ангел не явится, чтобы остановить убийство. Да еще

и панические речи терпящего поражение и впадающего в протрацию Басилио готовили к тому, что его ждет страшная участь – смерть от руки собственного отпрыска, «жестокое, бесчеловечное тирани» (v. 3069–3070). И первые фразы Сехисмундо – не сулящие ничего хорошего тяжкие обвинения отцу, который столько лет держал его взаперти, как зверя в клетке. Новый хозяин Польши говорит о своем гневе и ярости, вызванных страданиями в застенке, словно подготавливая всех к тому, что сейчас совершит возмездие...

Этот заключительный монолог великолепно и безошибочно выстроен писателем как решающее театральное событие. Он сильно подогревает ожидание трагической развязки, когда принц указывает на «этот ужас» (v. 3230) – на поверженного старика, спрашивая:

Что может быть невероятней,
Как после столь различных мер
У ног моих отца увидеть
И побежденного монарха?
То было приговором неба:
И как он ни хотел его
Предотвратить, он был не властен;
Так как же я, и меньше живший,
И меньше знающий, и духом
Не столь испытанный, как он,
Его предотвратить сумел бы?⁴⁷

Перевод Константина Бальмонта хорош, однако переводчик упускает из виду единственную, но, похоже, гениальную мелочь, не обращая внимания на то, что в отличие от всех других фраз длинного (90 строк!) монолога одна заканчивается не в конце строки, а в самом ее начале! В оригинале ведь сказано (v. 3238–3241):

Sentencia del cielo fue;
Por más que quiso estorbarla
Él, no pudo; y podré yo,
que soy menor en las canas,
en el valor y en la ciencia,
vencerla? –

что точнее передано в переводе И. Тыняновой:

Было то волею неба:
Как ни тшился ее победить он,
Не сумел. Так сумею ли я,
Не равный ему в седилах,
В науках и разумыне,
Победить ее?⁴⁸ –

последняя строка у испанского драматурга оборвана на первом же слове, и этот слом строки – все равно что слом хода событий, наделен огромным значением: это, несомненно, сделано для того, чтобы фраза словно бы повисла в воздухе. Режиссируя главный монолог, Кальдерон будто подводит говорящего к краю обрыва, с которого тот, не в силах противостоять судьбе, вот-вот сорвется в пропасть, станет следовать предрешенному, начнет убивать и потопит страну в крови. Но следует пауза – наиважнейшая в спектакле: Сехисмундо останавливается «бездны страшной на краю», наступает момент истины и совершается молниеносный и как молния поражающий выбор. После мгновенного, но отчетливо обозначенного резкой смелой ритма колебания Сехисмундо не просто мирится с королем – он совершает знаменательнейший поступок. Со словами:

Встань, государь, и дай мне руку;
<...>
И вот с повинной головою
Жду твоего я приговора
И падаю к твоим ногам⁴⁹ –

он становится перед отцом на колени.

Новый правитель оказывается мудрым и великодушным: отдает Росауру за Астольфо, чьей возлюбленной она была, и сам предлагает руку Эстрелье, дабы не было никаких династических распрей. Важнее же всего то, что он являет милость к падшим – не только к буквально падшему к его ногам родителю, но и к Росауре, которая согласно суровой этике Испании XVII в. была падшей женщиной, лишенной чести: падение с коня в начале драмы символизировало моральное падение. Грехопадение совершали и ее соблазнитель Астольфо, и ее отец Клотальдо, некогда овладевший ее матерью и бросивший ее в чужом краю. Каждый признает свою вину и искупает ее, падение сменяется возвышением. Все переосмысливается,

даже казавшаяся нечестивой мизансцена, когда сын стоял над отцом, обретает новый смысл: тот, кто победил судьбу, возвышается над тем, кто перед ней капитулировал.

Так наступает настоящий барочный апофеоз, и подмостки оглашают ликующие возгласы, славящие нового правителя.

Развязка спектакля – победа Сехисмундо над судьбой, что является и его победой над самим собой: судьбу можно преодолеть только внутренне. Рок, обозначенный звездами, гнезвился внутри, и, стало быть, ему могла противостоять только душа. Потому исход душевной битвы Сехисмундо – это и исход его судьбы, и исход судеб целой страны. Польша не окажется под игом изверга... Выясняется, что актер на роль короля стал человечески состоятелен для того, чтобы сыграть свою роль. Сыграть не только эстетически прекрасно, как об этом заботились маньеристы, но и нравственно безупречно, сознавая, что, творя свою роль и представляя ее перед людьми, он предстает перед Творцом.

Слияние Сехисмундо с данной Богом ролью становится возможным благодаря способности пробуждать в себе добрые чувства, именно им – чувствам прекрасного образа-образца – поддаваться и претворять их в действия. Великий Театр Мира получит замечательного актера, да еще и на главную роль. Впрочем, любая роль ответственна, в любой роли отклик на партнера – это отклик человека на человека; иначе говоря, любая роль требует человечности. История Сехисмундо – история становления совершенного принца. Но это и универсальная история становления настоящего человека в его соотношении с людьми, Господом и самим собой.

¹ Ripa C. Iconología. T. 1, 2. Madrid, 2002. P. 250–251.

² *Calderón de la Barca P. La devoción de la cruz* / Ed. de M. Delgado. Madrid, 2000. P. 142.

³ Цит. по: *Yndurain D. Estudios sobre Renacimiento y Barroco*. Madrid, 2006. P. 135.

⁴ Нумерация стихов (v. – verso – «строчка») дается по изданию: *Calderón de la Barca P. La vida es sueño* / Ed. de C. Morón. Madrid, 2005.

⁵ Цит. по: *Calderón de la Barca P. El príncipe constante* / Ed. de F. Cantalapiedra y A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid, 1996. P. 171.

⁶ Ripa C. Op. cit. P. 441–442.

- ⁷ *Кальдерон де ла Барка П.* Жизнь есть сон / Пер. К. Бальмонта // Кальдерон де ла Барка П. Драммы. Кн. 2. М., 1989. С. 176.
- ⁸ Там же. С. 90.
- ⁹ *Ripa C.* Op. cit. P. 332.
- ¹⁰ *Кальдерон де ла Барка П.* Жизнь есть сон. С. 10.
- ¹¹ Там же. С. 89.
- ¹² Там же. С. 24.
- ¹³ *Пискунова С.И.* «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. М., 1998. С. 66–69.
- ¹⁴ *Historia del teatro Español / Dir. J. Huerta Calvo.* T. 1. Madrid, 2003. P. 1309.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 800–801.
- ¹⁶ *Dixon V.* Un comediante del Siglo de Oro ante un texto // Actor y técnica de representación del teatro clásico español / Ed. de J.M. Díez Borque. L., 1989. P. 58–59.
- ¹⁷ *Renkert H.A.* Spanish stage in the time of Lope de Vega. N.Y., 1909. P. 267.
- ¹⁸ *Martin V.* El concepto de “representación” en los autos sacramentales de Calderón. Pamplona; Kassel, 2002. P. 27.
- ¹⁹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3 / Ed. de A. Valbuena Prat. Madrid, 1952. P. 1405.
- ²⁰ *Martin V.* Op. cit. P. 56.
- ²¹ Цит. no: *Gallego J.* Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro. Madrid, 1991. P. 234.
- ²² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 831.
- ²³ *Historia del teatro español.* T. 1. P. 740.
- ²⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2 / Ed. de A. Valbuena Briones. Madrid, 1956. P. 2096.
- ²⁵ *Ibid.* P. 2101.
- ²⁶ *Escudero L., Zafra R.* Memorios de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca. Pamplona; Kassel, 2003. P. 119–120.
- ²⁷ *Ibid.* P. 122–123.
- ²⁸ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 127.
- ²⁹ *Ibid.* P. 1280.
- ³⁰ *Ibid.* P. 1281–1285.
- ³¹ *Ibid.* P. 1310.
- ³² *Ibid.* T. 1 / Ed. de A. Valbuena Briones. Madrid, 1966. P. 172.
- ³³ *Ruano de la Haza J.M.* Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro // Actor y técnica de representación del teatro clásico español. P. 85.
- ³⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 804.

- 35 *Calderón de la Barca P.* La fiera, el rayo y la piedra / Ed. de A. Egido. Madrid, 1989. P. 162.
- 36 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 1298.
- 37 *Ibid.* P. 1301.
- 38 *Calderón de la Barca P.* El príncipe constante. P. 194.
- 39 *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1017.
- 40 *Ibid.* P. 1358.
- 41 Цит. по: *Didier H.* ¿Plotino y plotinismo en Calderón de la Barca? // *Calderón.* 2000. V. 1. Kassel, 2002. P. 455.
- 42 *Ibid.* P. 457.
- 43 См.: *Male E.* El arte religioso de la Contrarreforma. Madrid, 2001 (1-a ed. 1932). P. 153.
- 44 *Ibid.* P. 154.
- 45 *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Кн. 2. С. 130.
- 46 *Кальдерон П.* Пьесы. Т. 1. М., 1961. С. 571.
- 47 *Кальдерон де ла Барка П.* Жизнь есть сон. С. 130.
- 48 Там же. Т. 1. С. 573–574.
- 49 Там же. Т. 2. С. 130.

Закат героев?

В XVII в. происходит резкая поляризация двух типов культуры: культуры, созидающей и утверждающей идеалы, и культуры, открывающей нелицеприятную правду о реальности. Если Ренессанс предельно сближает реальность с идеалом, то наступление его кризиса все чаще и резче подчеркивает размежевание или даже противопоставление желаемого и действительного. И дело не только в том, что наряду с прекраснодушным рыцарским эпосом, возвышенной лирикой и идиллической пасторалью появляются обнажающие мерзость и абсурдность жизни плутовские романы, но и в том, какую значимость приобретают произведения, раскрывающие «тьму низких истин», и в том, как мощно прекрасное и безобразное сталкиваются в том числе и в творчестве одного писателя. Гений, прокладывающий путь к барокко, Сервантес и самый великолепный и зрелый представитель стиля Кальдерон в различных своих сочинениях будут трактовать мир исходя то из одной, то из другой кардинально противоположной точки зрения, словно забывая, как только что писали нечто совсем другое. У Сервантеса вместе с позднерыцарским романом «Странствия Персилеса и Сехисмунды» и драмами, в которых полностью царит героический дух, созданы новеллы и интермедии, в которых присутствуют воров, мошенники и проститутки и слышны не патетические речи, а звуки гульбы и скабрзные шуточки; у Кальдерона наряду с драмами на сюжеты рыцарских романов есть сценические произведения, в которых действуют убийцы и гулящие девки. Более того, в «Дон Кихоте» и у Кальдерона в одних и тех же трудах мы видим и благородные побуждения и реальные обстоятельства, и сущее и должное.

Идеалы рыцарства, которые пленили сознание и душу Дон Кихота, в ряде произведений Кальдерона сводятся к идеалу чести. Так нам приходится еще раз возвращаться к проблеме, о которой мы уже говорили в этой книге.

«Да погибнет жизнь и да здравствует честь».

В течение многих веков честь играла особую роль в Испании. Ни одна страна в мире столько не воевала: почти восемь веков – с 788 по 1492 г. – испанцы бились за освобождение родины от иноземного ига, а затем предпринимали грандиозные военные экспедиции, захватив силой оружия почти всю Южную, всю Центральную и большую часть Северной Америки, острова Карибского моря, Нидерланды, часть Италии, северной Африки, Филиппины, Португалию и т. д. Каждый день в течение почти 1000 лет каждый испанский воин мог сказать другому то, что Главк в «Илиаде» говорит перед боем Серпедону: «Вместе вперед – иль на славу кому, иль за славою сами». Честь стала мерой не только воинской доблести, но и человеческого достоинства. Тесня врага с севера на юг, испанцы возделывали новые земли, образно говоря, не выпуская оружия из рук, чтобы в любой момент вновь сразиться с врагом в пограничной стычке. Крестьянин с мечом в руках – не презренный крепостной; он, скорее, «вольный казак», стало быть, человек чести, как и идалго. Испанские драматурги Золотого века прославят земледельцев, готовых расправиться и с чужеземцем, и с аристократом, покусившимися на их достоинство. Вспомним хотя бы воздающие хвалу крестьянской чести «Фуэнте Овехуну» и «Периваньеса и командора Оканьи» Лопе де Веги, «Саламейского алькальда» Кальдерона и то, что некоторые из этих драм были основаны на реальных событиях.

Немудрено, что на испанских щитах и гербах появлялись надписи: «Да погибнет жизнь, и да живет честь», «После Бога только род Киросов» (“Después de Díos, solamente Quirós”), «Мы не происходим от королей, короли происходят от нас». Эти девизы красовались в то время, когда у нас государь Иван Васильевич писал князю Курбскому, что в России честь есть только у одного человека – царя, «все остальные – яко холопы». Понятно, почему восторгался Герцен, прочитав кальдероновского «Саламейского алькальда», в котором мужик, ни чуточки не тушуясь перед грозным вельможей полководцем доном Лопе де Альмейда, говорит ему:

Должны отдать мы королю
Жизнь и имень, но не честь:
Она наследие души,
В душе ж отчет даем мы Богу¹.

Немецкие романтики воспевали самоотверженную защиту чести в испанских драмах. Согласно Августу Вильгельму Шлегелю, у Кальдерона «честь всегда является идеальной системой, которая основывается на высокой морали, которая освещает определенный принцип, не задумываясь о последствиях. [...] Я бы затруднился найти более прекрасный образ для той тонкости, с которой Кальдерон выражает чувство чести, чем сказочная история горноста, который так ценит белизну своей шкуры, что предпочитает убить себя, чем загрязнить ее, когда видит, что его преследуют охотники»². Но романтики не замечали тех трагических противоречий, которые Кальдерон раскроет в культе чести. Сперва казалось, что это однозначно прекрасный культ и что в его основе лежит гармоничная связь между действительностью и искусством. Так, можно смело утверждать, что прежде чем испанцы сочинили романы об исповедующих культ чести героях, они увидели подлинных странствующих рыцарей. Первый самостоятельный значительный испанский рыцарский роман валенсианца Жуанота Мартуреля (ок. 1410/1414–1468) «Тирант Белый» (“Tirant lo blanc”, 1490 г.) появился на свет после того, как прославились многие храбрые искатели приключений: Жак де Лалэн принял участие в турнире в нескольких испанских городах и в 1448 г. вступил в схватку с Диего де Гусманом; валенсианец Фелиппе Бойл поехал в Лондон вызвать на дуэль всех, кто дерзнет с ним бороться, в то время как Педро Веласкес огласил подобный вызов во Франции. В этой стране прославился подвигами и Диего де Валера (1412–1488) – известный писатель, про которого можно сказать, что он отражал в своих произведениях собственную жизнь.

Однако издавшая «Тиранта Белого» на русском языке М. Абрамова, процитировав выдержку из «Хроники» Рамона Мунтанера (1265–1336), среди прочего описавшего турнир в честь короля и королевы Кастильских, на которых сошлись участники «с учтивыми манерами, не рыцари, а гром и молния, ибо никто никогда не сражался лучше и благороднее», заключает, что тут описан «процесс, связанный, с “эстетизацией” действительности, особенно характерной для Европы той поры, когда определенными людьми реальность творилась по литературным законам, которые полагались высшими (более конкретно – по законам рыцарских романов)»³. Исследовательница, видимо, исходит из предположения, что законы рыцарства – это литературные законы, и, напоминая о многочисленных

письмах с вызовами на поединок автора «Тиранта Белого», охарактеризует их как «игру в рыцарство»⁴. Так ли это? Ведь Мартурель неоднократно сочинял не художественные тексты, которые невозможно понимать в буквальном смысле, а по-настоящему звал на смертный бой. И он и некоторые его современники не «играли» в прекрасных рыцарей и не пытались ими казаться в своем воображении или в своих сочинениях, а были ими. Автор «Тиранта Белого» по меньшей мере пять раз стремился сойтись в бескомпромиссных боях с разными противниками – рыцарские правила поведения явились не только книжным, но и жизненным кодексом.

Издаваемые в Испании законы твердо стояли на страже чести. Бесчестье следовало смыть кровью обидчика. В своде кастильских юридических актов, в так называемых «Семи частях» Альфонсо Мудрого (XIII в.), указывалось, что если жена бесчестит мужа, то супруг должен убить соблазнителя, а вступившую в беспутную связь супругу предать публичной порке и заключить в монастырь, из которого по своей доброй воле может выпустить только спустя два года. Другие же, еще более ранние законы – “Codex Euricianus”, или “Código Enrico”, 466–484 гг., “Breviarium Alaric”, или “Código Alarico”, 484–507 гг., – указывали, что муж имеет право убить обоих прелюбодеев, застигнутых на месте⁵. Такая же кара ждала за изнасилование или за связь с девственницей. «Семь частей», в сущности, систематизировали подобные уложения и имели силу до следующего кодекса, составленного по указанию католических королей Фердинанда и Изабеллы в конце XV в. (“Ordenanzas Reales de Castilla”), обновленного в «Новом собрании законов» (“Nueva Recopilación de Leyes”, 1567 г.) Филиппа II, действовавшем в течение XVII в. Этот кодекс определял, что муж вправе убить обоих виновников адюльтера, в противном случае сам должен быть предан смерти. Правда, муж может отдать преступников властям и, если они приговорят их к смертной казни, вправе сам послужить палачом. Были и другие меры наказания: кастрация, отрезание ушей и носа и т. п. Однако если преступники не застигнуты во время прелюбодеяния, муж не имеет права сам их наказывать, а обязан предать суду. Тот, кто похитил или изнасиловал незамужнюю, может быть принужден жениться на ней, потом подвергнут казни, а она восстанавливалась в своем достоинстве как вдова.

Сперва подобные суровые законы не смущали, ибо честь казалась бесспорно величайшей ценностью. Как было указано в «Семи

частях», «честь – это репутация, которую человек приобретает согласно занимаемому им месту в обществе благодаря своим подвигам и тем достоинствам, которые проявляет. [...] Убить человека или запятнать его репутацию – это одно и то же: даже если человек, которому нанесли оскорбление, ни в чем не повинен, но доброе имя и достоинство мертвы в этом мире, то для него лучше умереть, чем продолжать жить» (Кн. II. Гл. XIII. Закон IV)⁶.

Нынешний взгляд готов заподозрить драматическую противоречивость в допущении, что может быть запятнан и ни в чем не повинный, но, согласно «Семи частям», честь, как правило, соответствует подвигам и заслугам. В «Тиранте Белом» высший авторитет в идеальном мире рыцарства легендарный король Артур провозглашает, что «честь есть знак почитания, свидетельствующий о достоинстве того, кто ею обладает. [...] Слава, равно как и известность, – это сияние, и таков закон, что славу порождает честь. Стало быть, слава зависит от чести, от страха перед тем, чего следует убояться, от решимости рисковать жизнью ради незыблемости королевского величия. Поступать так свойственно тем, кто отмечен разнообразными добродетелями, и не ради человеческой славы, а ради блага и благих целей. И в первую очередь люди хотят, чтобы их окружали почестями для того, чтобы явить себя всем мудрыми и доблестными [...] Но знак и свидетельство всего-навсего проявляют что-либо обозначенное (курсив наш. – В. С.). То, что находится внутри, от нас сокрыто, и необходимо сие чем-либо явить, дабы мы о нем узнали. [...] Недостаточно того, чтобы добродетель коренилась в душе, необходимо, дабы она проявила себя вовне. Стало быть, честь – это видимое проявление добра, равно как и почтение сказывается с помощью определенных внешних знаков»⁷.

Перед нами картина совершенного мира. В нем почести воздаются лишь честным, нет размолвок между достоинствами одних и их оценкой другими, между индивидом и обществом, между внутренним и внешним, кажущимся и действительным, объективным и субъективным, значением и знаком! Это сказка наяву, в которой честь – наиболее прекрасное явление чудесной сути.

Честь – верховное божество рисуемого в рыцарском романе земного рая, в котором злодеи появляются только за тем, чтобы доблестные защитники добра могли явить свое полное над ними превосходство. Преклонение перед честью – это твердая приверженность и верное служение всему лучшему, что заключено в человеке.

Лучшему не только в нем и не только для него, но и для всех остальных. Человек и люди спаяны в дружеском союзе: индивид социален, социум благоволит индивиду. Предполагалось, что ренессансный социум не только чтит личность, но и является простором для наиболее полного ее осуществления. Согласно гуманистам, героическое самоутверждение чудесным образом совпадало с утверждением всеобщих ценностей. Как и в гомеровском эпосе «все» и «каждый» едины – и герои «Илиады», и ренессансные герои живут согласно правилу: один за всех, все за одного. Честь сопрягается с ренессансной гармонией между жизнью и идеалом героической личности, той доблести и/или добродетели, которая обозначалась латинским словом *virtus*, итальянским словом *virtù* и испанским словом *virtud*. Но исподволь давало о себе знать разногласие между доблестью и добродетелью, внутренняя противоречивость идеала *virtud* и идеала чести – *honor*, или *honra*.

*О подвигах, о доблести, о славе,
или Приключения Геракла*

В ренессансную пору итальянское *virtù*, латинское *virtus*, испанское *virtud* – это и «добродетель», и «доблесть», но именно второй смысл становился ключевым – «доблестное» занимало почетное место в ряду схожих прилагательных *magno*, *grande*, *alto*, *superbo*, *excelso*, *ilustre* (великий, величавый, возвышенный, исключительный, превосходный, знаменитый) и др., свидетельствующих о превышении обычной меры человеческих сил, устремленности к абсолюту, к чудесному и невозможному. «Героическая доблесть – *virtù erdica* – превозносилась как высшая степень любого свойства, все, что удивляет энергией, мощью, искусностью или необычностью»⁸.

Самые проницательные умы ранее всех увидели расхождение смыслов, заключенных в слове *virtù*. «Доблестный» ренессансный индивидуализм был воспет в трудах Макиавелли, прославляющего «мощного властелина судьбы»⁹, который всем обязан себе, деятельно добиваясь своих целей». Эта «доблесть» однако так далека от «добродетели», что автор «Государя» и восхищается ею, и ее страшится. Он и отличает сопряженную с большой доблестью духа и тела способность сиракузского царя Агафокла возвышаться, истребив всех видных политиков и богатых людей из народа, и, проти-

вореча самому себе, указывает, что «нельзя назвать доблестью убийство сограждан»¹⁰.

В «Иконологии» (1593 г.) Чезаре Рипы – этом своде основных понятий, выработанных Возрождением, но в той или иной мере переосмысленных маньеризмом и ранним барокко, – в определении слова «честь» указано, что ее атрибутами являются рог изобилия – символ богатства, лавровый венок – символ науки, копье – символ оружия, а также пальма – символ победы. Как и в ренессансные времена, Рипа прочно связывает *virtù* и честь («В Храм Чести нельзя войти иначе, чем через Храм *Virtù*»¹¹), а *virtù* – это и добродетель, и доблесть. И все же «героическая доблесть» практически отождествляется с силой; хотя Рипа и пытается истолковать ее как победительницу дракона, «который есть не что иное, как похотливое удовольствие»¹². Если же *virtù* воплощена в образе прекрасной женщины, то эта «очень мужественная» красавица «изображается вооруженной, потому что постоянно сражается с пороком»¹³. И для коварубиаса в его «Сокровище кастильского и испанского языка» (1611 г.) честь (*honra*) – это «почитание, дань, отдаваемая *virtud*»¹⁴, а *virtud*, это и «сила и доблесть»¹⁵. Она враждебна пороку, но преимущественно противопоставляется фортуне. Многие испанские мыслители и художники следовали стоикам и неостоицизму, утверждавшим, что «*virtus, citra fortunam valida*» («Более сильна доблесть, чем фортуна»).

Воплощением доблести является у многих возрожденцев и у Рипы Геракл, который на нескольких ренессансных праздниках, поднявшись на Олимп, свергал Фортуну с трона и занимал ее место. Геракл привлекал с начала XV в. больше внимания ренессансных умов, чем любая другая мифологическая фигура, – «его воспринимали не как одного из античных богов, но как доблестнейшего героя античности»¹⁶. В 1284 г. он не случайно окажется на печати первого ренессансного города Флоренции. В 1406 г. в этом городе, давшем миру Данте и Боккаччо, жители из выпавшего снега слепят фигуру гигантского Геракла, и почти девяносто лет спустя Микеланджело изваяет его огромную статую – надгробие Лоренцо Медичи. Канцлер Флоренции, выдающийся гуманист Колуччьо Салутати скончается, работая над книгой «*De laboris Hèrculis*» («О подвигах Геракла»). Геракл возглавит список знаменитых мужей, составленный Петраркой. Данте сравнивал победу Геракла над Антеем с той, что одержал Давид над Голиафом, и подобное истолкование, похоже,

было не чуждо и Микеланджело, работавшему над своим «Давидом». Но Геракла можно было встретить отнюдь не только во Флоренции, где он красовался на полотнах Антонио Полайоло во дворце Медичи, возвышался в центре фонтана, сооруженного Винченцо де Росси, был изображен и в Палаццо Веккио и в Палаццо Питти, но и повсеместно в Западной Европе: в Венгрии, во Фландрии, в Польше, при дворе баварских князей. В 1532 и последующие годы французского короля Франциска I города приветствовали, уподобляя его Гераклу, изображенному на триумфальных арках. В середине XV в. при дворе Филиппа Доброго, герцога бургундского, Ле Февр создает два тома «Троянских историй», иллюстрированных изображениями деяний Геракла и т. д., и т. п. В Испании в 1417 г. выходит аллегорическое сочинение Энрике де Вильены «Двенадцать подвигов Геракла» и становится популярной легенда, согласно которой Геракл похищал стада Гериона в Иберии и установил на краю Гибралтара Геркулесовы столбы. Эти столбы, опоясанные девизом с надписью PLUS ULTRA («Всё дальше»), станут гербом испанского короля Карла I, знаменуя героическую экспансию державы.

В конце эпохи Возрождения и в эпоху маньеризма и барокко Геракл в Испании встречается в произведениях искусства чаще, чем в любой другой стране мира. Но с ним повсеместно начинают происходить любопытнейшие метаморфозы. Герой – воплощение физической силы – нередко одухотворяется, «гамлетизируется», погружаясь в размышления. Ведущим мотивом в изображении античного богатыря неожиданно становится мотив раздумья и выбора. Его истоки – в рассказанной греческим софистом Продиком истории о том, что перед юным Геркулесом предстали две женщины: благая Virtù и Счастье, именуемое Пороком. Вторая предлагала ему легкую дорогу наслаждений, первая – торную дорогу, ведущую к богатству и славе. Пифагор утверждал, что жизнь всякого человека подобна букве Y: одно ответвление манит радостями, другое – достоинствами. О двух дорогах, на разветвлении которых оказывается Геракл, писали Петрарка, Боккаччо и Салутати. С приближением барокко Счастье (Удовольствие у Цицерона) все чаще отождествляется с Наслаждением, которое изображается как нагая женщина с украшениями, мешочками с деньгами, бурдюками с вином, а Virtù все больше напоминает не Доблесть, а Добродетель¹⁷. Побеждаемый Гераклом Антей идентифицируется с Похотью, да и прочие противники героя истолковываются как пороки (напр., для императора

Рудольфа II Ганс фон Аахен создает полотно, озаглавленное «Геракл, побеждающий Пороки»). Согласно Анибале Каро, победа Геракла над Каком – это победа Христа над злом; схожих взглядов придерживаются и другие подзауренессанские гуманисты – Наталис Конти («Мифология», 1551 г.), Винченцо Картари («Образы...», 1556 г.). Оказавший большое влияние на испанскую культуру Золотого века Перес де Мойя пишет в «Тайной философии» (“*Philosophía secreta*”, 1585 г.): «Иные же считают, что у Геракла была сила не тела, а духа, и благодаря ей он победил все те беспорядочные желания, которые, восставая против разума, как страшнейшие чудовища, постоянно смущают человека [...] Геракл был большим любителем добродетели [...] и дубина в его правой руке указывает на жажду [бороться за] благоразумие и знания»¹⁸. Языческий силач теперь схож с сакральными лицами Ветхого Завета, подлежащими экзетической трактовке. Мало этого, мучительная смерть Геракла от яда гидры и последующая новая жизнь среди богов отождествляются со смертью и воскресением Христовым. Акиле Боки в 1574 г. сочиняет вполне христианский девиз Геракла: «Смерть – лучший проводник в жизни»¹⁹, подразумевая, что она ведет к жизни вечной.

Издавна существовала легенда, повествующая о том, как царица Лидии Омфала поработила Геракла, отняв у него львиную шкуру и палицу и заставив носить женские одежды, но эта легенда находилась на обочине античной мифологии. На первый план она выходит в более поздние времена. В «Генеалогии богов» Боккаччо Омфала названа Иолой – итальянский писатель путает лидийскую государыню с героиней другого мифа, внушавшей роковую ревность жене Геракла Деянире. Но главное смещение акцентов заключается в другом: если в античности считалось, что Геракл должен был подчиняться Омфале, исполняя повинность за совершенное им убийство, то в эпоху позднего Ренессанса и барокко он поклоняется Иоле, плененный любовью. Об этом говорят и Торквато Тассо в «Освобожденном Иерусалиме», и Кальдерон в своей драме «И зверей укрощает любовь» (“*Fieras afemina amor*”), поставленной в 1670 г. в придворном театре в Мадриде.

У Кальдерона Геракл, упоенный своей силой и славой, высокомерно отвергает лидийскую принцессу Иолу, которую ему предлагают в жены, так как не признает власти самого человеческого из чувств – чувства любви. Затем, узнав, что она собирается замуж за другого, и сочтя себя оскорбленным, он приходит в ярость,

убивает жениха Иолы и превращает принцессу в рабыню, но, сам попав в плен ее чар, становится ее рабом. В финале, согласно ре-марке Кальдерона, на сцену выезжает триумфальная колесница, а в ней восседают Венера и Купидон, у ног которых оказывается поверженный Геракл. На украшающих колесницу лентах изображены разные герои, чья сила была побеждена хрупкими женщинами и любовью...

В спектакле, тщательно срежиссированном Кальдероном, славе, добываемой в схватках брутальной жестокостью, противостояли одухотворенность и богатое изобретательностью искусство. Ужасающая дикость природы, которую олицетворял Геракл, давала в мадридской постановке знать о себе не только в его безудержности, но и в извержении вулкана. Согласно четким указаниям драматурга-режиссера дорежиссерской эры, внезапно «становились слышны удары грома и гул землетрясения; земля разверзлась и во всю высоту сцены поднялся вулкан, извергая такой густой дым, что в театре стало темно»²⁰. Но следует неожиданное продолжение: «Это, – констатирует драматург, – не причинило вреда публике, потому что дым был пропитан ароматическими маслами, и то, что могло стать помехой для глаз, превратилось в усладу для обоняния»²¹. Кальдерон строит одну за другой притягательные мизансцены: то возникает гора Парнас, и на ней возле звонко струящегося источника красуются девять муз в дивных нарядах, поющих сладостные песни; то появляется дворец, «чудесно покрытый яшмой и бронзой»²². Все виды искусства, музами олицетворенные, призваны заклясть, укротить стихии, в плену у которых был Геракл, подчинить их духовно-эстетической власти, превращающей жуткое в восхитительное.

Самое важное для нас то, что обуревающая Геракла жажда славы, «чести», «героических подвигов» оказывается схожей со следованием животным инстинктам. Охваченный ею Геракл – не более чем «звериное чудовище в человеческом обличье»²³, охотно носящий львиную шкуру и отождествляющийся с хищником, с которого он ее содрал. Его «честь» в том и состоит, что ему хочется «быть зверем»²⁴, и он гордится тем, что становится звероподобным... Этот, согласно определению, данному в драме, «героический ужас»²⁵, чей вид – «самый звериный и самый кошмарный»²⁶, слышит, как нимфы несколько раз поют хором: «Победа над зверьми – это победа над самим собой»²⁷. Так намечается новый идеал героизма, который заключается не в том, чтобы одолеть других, а в том, чтобы преодо-

леть себя. После тщетных попыток унять жестокость Геракла красавица смягчает его сердце слезами.

Короче говоря, образ могущественнейшего героя трансформируется, и он либо подчиняется духовным ценностям, либо оказывается обесцененным. Уже в полотне Веронезе, озаглавленном «Мудрость и Сила», Геракла, как и лежащие у ног символизирующей Мудрость женщины драгоценности и корону, аттестует надпись: «*Omnia vanitas*» («Все тщета»).

Но дело не только в Геракле – в Испании и в западноевропейской культуре в целом наступает кризис представлений о героизме и героях.

В традиционном герое человеческое достигает божественной высоты; античные герои – полубоги; так они воспринимаются и в эпоху Возрождения. Но в «Горации» Корнеля героическое утверждается ценой бесчеловечности. В первой зрелой трагедии Расина «Андромаха» героизм Пирра порождает не восторг, а ужас (вспомним, что «ужасом» называет Кальдерон Геракла) у любимой им Андромахи. Для нее победа прославленных греков – это кровавая бойня, устроенная разнузданными убийцами:

О, эта ночь резни! О, ужас этой ночи!
Застлал он вечной тьмой моих любимых очи...
Ты помнишь? Пирр идет. Алеет кровь на нем,
Он освещен дворцов пылающих огнем,
Проходит Трою он от края и до края,
Тела моих родных ногами попирая
Под стоны гибнущих, под звон и лязг мечей,
Под крики грабящих жилища палачей, –
И в страхе перед ним склоняются живые...
Таким передо мной явился Пирр впервые²⁸.

Это говорит женщина, которую можно назвать героиней только в новом смысле слова. Ее героизм не в самоутверждении, не в борьбе с другими «героями» и самой судьбой, а в самоустранении. На вопрос «быть или не быть» она отвечает: «не быть», принимая решение покончить с собой, чтобы спасти сына и остаться верной Гектору. Перед нами вызывающий случай «героического небытия», утверждения идеала через самоотречение.

Парадоксальным образом оказывается, что готовая пожертвовать собой и умереть Андромаха остается в живых; ее отказ от борьбы

оборачивается победой. Терпят же крах и гибнут те, кто «героически» сражались, проявляя крайнее неблагоразумие.

От героя к благоразумному

«Герой» (“El Héroe”, 1637 г.) и «Благоразумный» (“El Discreto”, 1646 г.) – два трактата Бальтасара Грасиана (1601–1658), прочеркивающие траекторию крушения привычной концепции героя.

Уже в первой книге крупнейшего испанского барочного мыслителя и выдающегося писателя слово «герой» употребляется в вызывающе неожиданном смысле. XVII век любит парадоксы, провоцирующие способность пронизательного ума постигать противоречия жизни, в которой соединяется то, что казалось несоединимым, и это дает сполна знать о себе у Грасиана. «Герой», как и все остальные сочинения блистательного иезуита, написан с педагогическими целями, учит, как выстоять не в кровавой сече, а в житейской борьбе. Так вот, того, кого Грасиан называет героем, он не побуждает проявлять безоглядное мужество, твердую решимость идти напролом – напротив, советует вести себя как можно более осмотрительно и осторожно, ловко маневрировать, «ибо удачное отступление не хуже, чем удалая атака»²⁹. Книга поощряет не столько храбрость, сколько хитроумие, – слова “entendimiento” и “agudeza” встречаются на ряде страниц, как и “cultura de discreto”³⁰ («умение быть благоразумным»).

«Герой» оказывается псевдонимом «благоразумного». Следующее сочинение Грасиана так и называется: “El Discreto” («Благоразумный»), да и в других трудах этого рупора барочной мысли царит культ здравого смысла. В “El Discreto” прямо говорится, что «благоразумие приносит больше побед, чем доблесть»³¹.

Книга не оставляет сомнений, что благоразумие – это, конечно, не способность идти напролом, а искусство меняться в зависимости от ситуации. «Истинно универсальным героем на все времена» объявлен «благоразумнейший Протей»³².

Протей заменяет Геракла!

Популярнейшее сочинение Грасиана «Карманный оракул», состоящее из афоризмов, подтверждает, что писатель убежден в том, что успех ждет не богатыря, а хитреца, в котором проступает сходство с плутом. Участь человека – участь игрока («Карманный оракул»,

афоризмы 3, 17, 31, 38, 79, 95 и т. д.), и лучше сплутовать, чем играть не таясь: «От игры в открытую – ни корысти, ни радости» (13), «Приветливость, подобно шулеру, играет наверняка» (14).

Герой, понимающий, что лучше предстать не в львиной, а в лисьей шкуре (220-й афоризм), герой, для которого мир подобен гигантскому карточному столу, герой, отличающийся не на полях сражений, а в интригах, герой, не любящий рисковать («идти на риск – добровольная гибель», 271), считающий, что надлежит «не быть слишком приметным» (278), герой, во всем проявляющий осторожность, предпочитающий осмотрительность опрометчивости (264), полагающий, что «искусная увертка весьма помогает» (256), что она желаннее конфронтации («лучше охладить неприязнь, чем разжечь неприязнь» (257) и т. д. и т. п., – что в нем от классического героя, идущего в бой с поднятым забралом, дерзновенно утверждающего свою отвагу и исключительность? Говоря неакадемическим языком, от ренессансной *virtú* остаются козы рожки. Во всяком случае от *virtú*-доблести. Да и *virtú*-добродетели приходится не всегда следовать, пусть и скрепя сердце.

В «Карманном оракуле» встречаются прямо-таки шокирующие советы: «Отводить зло на другого: иметь щиты против недовольства – хитрый прием правителей. И дело тут вовсе не в неспособности самих правителей, как полагает злоречье, а в особом расчете – нужен тот, на кого обрушилась бы критика за неудачи, кто принял бы на себя всеобщий ропот» (149). Как тут не вспомнить подсказку Макиавелли государю, что, завоевав новую область, надо оставить там правителя, чтобы он истребил всех мало-мальски недовольных, а затем казнить его за зверства... Но насколько справедливо было бы обвинение Грасиана в аморальности? Благочестивого иезуита не радовало то, что приходится руководствоваться теми житейскими заповедями, которые он хлестко формулирует: «Не лгать, но и всей правды не говорить» («Карманный оракул», афоризм 181), «Не выказывать духа противоречия» (135), «С голубиной кротостью да сочетается хитрость змеиная» (253), «Соединяя в себе голубя и змею, будь не чудовищем, но чудом» (243). Он был бы счастлив, если бы можно было следовать лишь благородным порывам, но предупреждает: «Разумный знает, что суть благоразумия – сообразоваться с обстоятельствами» (288).

Нет, Грасиан отнюдь не сознательный имморалист, он только подсказывает, как выжить среди нравственно небезупречных людей

с наименьшими моральными потерями. Видя, что жалость к неудачникам, «пожалуй, говорит о благородстве природы, но не о благоразумии» (163), он с горечью констатирует, что приходится жертвовать ради благоразумия благородством. Без подобных потерь не преуспеть в обществе. А творчество Грасиана целиком и полностью посвящено взаимоотношениям личности и общества, вне которого жить не дано.

Его огромный философский роман «Критикон» (1-я часть – 1651 г., 2-я – 1653 г., 3-я – 1657 г.) – история молодого человека Андриено, который рос на необитаемом острове, прежде чем под предводительством мудрого Критило оказался среди людей. Роман можно было бы, перефразируя Канта, назвать монументальной «Критикой общественного сознания». Андриено узнает не только то, что ему суждено находиться в мире, но и то, что этот мир утратил свой прекрасный лик: «чем больше мы знаем, тем лучше видим зло»³³. «Всякий человек не зря в жизнь вступает с плачем... Мир – первый обманщик. Много обещает, да ничего не исполняет [...] Мир обманывает, Жизнь лжет, Фортуна надувает...»³⁴ Культура барокко впервые так отчетливо осознает общественный характер бытия и то, что к человеческому обществу следует относиться с крайней осторожностью: «у людей звери нередко научались жестокости»³⁵; «Каких только не увидишь обманов и плутней, грабежей и убийств, предательств и прелюбодеяний, сколько изведает зависти, фальши, оскорблений, унижений! Всего этого у зверей не встретишь и не услышишь [...] свирепостью человек всех превзошел»³⁶.

Люди хуже зверей – это указывает, что людские пороки порождены не столько природой, сколько обществом! Социальный мир, в отличие от первозданного мира, созданного Божественным Мастером, являет то, «до чего довел его человек»³⁷. Это мир, в котором «дают не тому, у кого нет, а тому, у кого есть», мир, который «поистине можно назвать безголовым»³⁸, в котором «слепые кажут путь»³⁹.

Когда Грасиан говорит в «Критиконе», что каждому суждено пережить «великую трагедию жизни»⁴⁰, он имеет в виду трагедию общественного бытия. Писатель истолковывает ее в контексте барочного мировоззрения. Общество, желая казаться абсолютной ценностью, на деле настолько ничтожно, что грозит превратиться или превращается в ничто. Зловещая Пещера Ничто, описанная в «Критиконе», поглощает «многолюдные города, шумные столицы,

целые королевства!»⁴¹ Правда, некий Пилигрим выражает в романе надежду, что «герои вечны, мужи выдающиеся бессмертны»⁴², что нетленны те, что обрели «жизнь, даруемую честью и славой»⁴³. Но эта надежда тонет в множестве рассуждений писателя о том, что «пока торжествует порок, доблести не одержать победу, а без нее нет величия героического», что «этот век не для людей выдающихся»⁴⁴. Еще раз напомним, что, согласно Грасиану, преуспевает Протей – мастер мимикрии, прямо противоположной героической верности себе, что в отличие от героев, возвышающихся над обстоятельствами, современные люди находятся у обстоятельств в плену, что «каждый вынужден прилаживаться к каждому» (77-й афоризм в «Карманном оракуле»), что мир – арена схватки интересов, на которой все теснят и обманывают друг друга. Чувство крайней стесненности заменяет ощущение вольного ренессансного простора.

Мир оказывается уже не ренессансным, а барочным, – в нем нельзя быть таким, каким хочется, а надо разыгрывать то, что положено.

Человек-актер

XVI–XVII вв. – время открытия множеством людей своей общественной природы, которая особенно ярко обнаруживается в искусстве классицизма и барокко. В XVI столетии она скрадывалась ренессансной верой в то, что человек – сын собственных дел, способный сам по себе достигнуть заветных целей. По мере того как улетучивается радужный оптимизм, все явственнее видна зависимость каждого от окружающих людей. Становление государств с централизованной властью, ломка «местничества», региональных и городских автономий, ослабление замкнутости цеховых и сельских общин решительно, а то и нещадно ввергало всех в то, что так или иначе постигалось как *общество*. Едва ли не каждый догадывался, что он не просто житель деревни или горожанин, а гражданин, приобщенный к некоему целому, как бы его ни называли, что он, более того, поглощен этим целым и вынужден постоянно соотносить себя с ним. «Чистокровный испанец», «правоверный католик» – лишь главные социальные ориентиры, на деле их великое множество и с ними приходится считаться. Человек не только постигал необходимость быть принятым в кругу людей: быть принятым означало

теперь быть приятным, – воспитанность, «вежество» являлись синонимами такой «приятности»... Возвращаясь к рассуждениям, высказанным в связи с творчеством Тирсо, отметим еще раз, что становящийся небывало властным процесс цивилизации сказывался в резко усилившейся роли этикета в самом широком смысле этого слова, т. е. в конечном итоге в утверждении всеобъемлющих нормативов поведения, проникающих во все сферы жизни, противостоящих неконтролируемым импульсам и порывам. Вспомним небольшой фрагмент из драмы «Жизнь есть сон». Выросший в диких местах Сехисмундо, впервые оказавшийся среди придворных, слышит приветствие:

Тысячекратно пусть пребудет
Счастлив тот день, о Принц, когда
Ты к нам являешься, как солнце
Полонии, чтоб навсегда
Своим сияньем осчастливить
Весь этот пышный кругозор:
Блестящим вышел ты, как солнце,
Покинув недра темных гор.
И ежели так поздно лавры
Тебя украсили собой,
Пусть поздно и умрут, сияя
Венцом, –

и бросает в ответ краткое: «Да будет Бог с тобой»⁴⁵, вызывая возмущение воспитанного в куртуазном кругу придворного. В «проходном» вроде бы эпизоде выражено нечто важное для понимания кальдероновского шедевра, более того – для сути культуры барокко. Галантный Астольфо требует, чтобы «дикарь» вел себя как положено, чтобы «естественный человек» поступал как человек цивилизованный.

Понятно, что к тому времени цивилизация насчитывала множество столетий. Но эпизод, упомянутый нами, мог произойти лишь в XVI–XVII вв. – в ту пору, когда люди начали так отчетливо сознавать, что они цивилизованные существа, и это сознание оказывалось доминирующим, регулирующим обиход. Впервые появляются невероятно популярные сочинения, подсказывающие, как надлежит вести себя в обществе, учебники «вежества»: требования хороших манер становятся расхожими и императивными. Крайне показатель-

но, что в названиях вновь и вновь печатаемого “De civilitate morum puerilium” («О вежливых детских нравах», 1530 г.) Эразма или “La Civil Conversazione” («Вежливая беседа», 1574 г.) Стефано Гуаццо используется латинский корень *civil*, который и по-испански и по-итальянски означает и «вежливый, воспитанный», и «гражданский». Этикет осознается как гражданское требование; Монтень прямо называет вежливые нравы «социальной сноровкой»... Следуя подобным педагогическим принципам, Жан Батист де ля Саль в 1703 г. обнародовал «Правила хорошего тона и поведения», пользовавшиеся огромным спросом, выдержавшие по крайней мере 126 изданий. Он также многократно публиковал и долго остававшийся настольной книгой образованных людей трактат Кастильоне «О придворном» (1524 г.), настаивавшего на том, что надлежит иметь не только хорошие манеры, но и уметь петь, танцевать, музицировать... Формировалось искусство общения, повседневная жизнь сопрягалась с художественными ценностями, и человек воспринимал себя как такую ценность. Это благоприятствовало развитию театра: поднимаясь на подмостки, актер усиливал притягательные черты, свойственные человеку. Важно и то, что куртуазность в трактате итальянского гуманиста была формой социальности. Придворный для Кастильоне – всесторонне развитая личность, воспитывающая в себе те качества, которые дают возможность жить в гармонии с окружающими; играть свою роль прекрасно и счастливо или, как подчеркивает автор, легко и непринужденно.

Но этой гармонической поре приходит конец по мере того, как человек начинает сознавать других людей не как благорасположенное к нему содружество, а как грозное и зачастую враждебное общество. Процесс цивилизации стал мыслиться не как процесс самосовершенствования, но как процесс жесткой регламентации. М. Неклюдова справедливо указывает, что «абсолютная сознательность», «подчеркнуто лишенная героических черт, стремящаяся удержаться в рамках умеренности, может легко обернуться конформизмом»⁴⁶. Читая приводимые ею документы, мы ясно видим, что французский идеал *homme honet* – «достойного человека» – очень близок «благо-разумному» Грасиана. «Люди созданы для общества» – именно так начинаются «Образцы разговоров для учтивых людей» (1697 г.) аббата де Бельгарда. Этот, как и Грасиан, ученик иезуитов считает, что величайший секрет общения – «умение подлаживаться под характер» тех, с кем общаешься⁴⁷. Это будет способствовать репутации

общающегося: «Редко кто берется по-настоящему разбираться в его хороших или дурных свойствах, о нем судят по тому впечатлению, какое производит его особа в светском общении»⁴⁸.

Еще откровеннее требует не выделяться Антуан де Куэртен в «Новом трактате о вежестве» (1671 г.): «Неучтиво первым отвечать на вопрос знатной персоны, если он задан в присутствии тех, кто выше нас по званию, даже если речь идет о вещах самых тривиальных. К примеру, если она спрашивает: “Который час?” или “Какой сегодня день?” – следует дать возможность ответить тем, кто это может сделать лучше, если только вопрос не задан прямо нам»⁴⁹. «Следует, – пишет он далее, – показывать, что ты в буквальном и в переносном смысле знаешь свое место, занимая то, которое тебе на официальных мероприятиях укажет церемониймейстер», и т. п. Упоминание о церемониймейстере не случайно – речь идет о фигуре, свидетельствующей не только о все усиливающейся театрализации жизни, но и о том, что в спектакле, в котором все участвуют, приходится действовать по указке. «Светский человек» XVII в. оказывается «запрограммированным», усвоившим подчас до мельчайших подробностей, каковы должны быть его манеры и жесты, как он должен есть и здороваться, а то и запомнившим едва ли не все подобающие движения лица и тела.

Человек, проникнутый духом Возрождения, верил, что не общество определяет его, а он определяет общество, воспринимал себя как актера в том смысле, что считал себя главным действующим лицом на арене истории. С наступлением кризиса Ренессанса ощущение театральности бытия становится не только еще острее, но и куда драматичнее. Вернемся еще раз к Грасиану, который учит поступать так, будто на тебя смотрят (297-й афоризм в «Карманном оракуле») ⁵⁰. Подобных максим у этого автора великое множество: хорош «человек, умеющий себя показать. В этом – блеск достоинства» (277), ибо «все ценится не за суть, а за вид» (130). Видимость важнее сути настолько, что требования блюсти ее доходят до шокирующих пределов. Даже в делах христианской веры глубоко религиозный, уже упоминавшийся нами Куэртен пишет в 1671 г., что важнее слыть благочестивым, чем быть благочестивым: «Если какой-либо несчастный, недостаточно верующий, слабый духом или ленивый забывает преклонить колени перед Господом, ему надлежит это делать по крайней мере ради приличий...»⁵¹ Культ приличий добрый католик ставит выше религиозного культа!

«Театрализация жизни» XVII в., на которую мы едва ли не на каждом шагу снова наталкиваемся, связана с заботой получше взглянуть на общественных подмостках. Становятся на редкость близкими понятия «я» и «актер», «они» и «публика». Бытие – совместная акция, создаваемая в чужом присутствии, зависящая от зрителей, каждый из которых, в свою очередь, тоже является актером.

Наше «я» осуществляется только во взаимодействии с другими или гибнет в противодействии с ними. Социум – это судьба, и рок – это общество.

Трагический Кальдерон: «Врач своей чести»

Трагедия отнюдь не обойдена вниманием и все же по-прежнему включает много сокровенного. В ней дон Гутьерре получает целый ряд кажущихся ему неопровержимыми, но, как это известно зрителю, являющихся ложными доказательств измены страстно любимой юной жены доньи Менсии с принцем. Защищая святыню чести, он принуждает хирурга умертвить ее, вскрыв ей вены. Король, узнав от двух свидетелей о ее невиновности, тем не менее превозносит поступок защитника чести и тут же дает ему новую жену...

До сих пор в исследованиях в основном обсуждалось, виновны или невиновны Менсия и Гутьерре и одобряет ли Кальдерон короля, санкционировавшего убийство. Зачастую речь едва ли не сводится к судебному казусу; рассматривается преимущественно вопрос об юридической вине или говорится о вине моральной. На наш взгляд, однако, речь в сочинении идет не о юридической и моральной, а о трагической вине героев. Чтобы постичь ее, необходимо коснуться глубинных пластов «Врача своей чести». Для этого появились новые возможности: вышло первое подлинно научное, подробно текстологически, филологически и исторически комментированное издание трагедии, осуществленное Анной Армендарис Арамендией⁵², вместе с ее же фундаментальным исследованием, содержащим среди прочего наиболее полный свод важнейших идей, выработанных специалистами разных стран о «Враче...». Выражая признательность автору столь полезного труда, мы намерены предложить свои суждения о трагедии.

Отметим прежде всего, что кальдероновский «Врач своей чести» – произведение о судьбе человека, в полной мере сознающего

свою принадлежность обществу и ему себя целиком подчиняющего, и о судьбе претерпевающего изменения идеала чести.

Этот идеал поворачивается в творчестве драматурга разными гранями. В «Саламейском алькальде» Кальдерон устами мудрого Педро Креспо говорит о том, что честь – достояние души, а душе отчет надлежит давать не королю, а одному лишь Богу. Во «Враче своей чести» все по-другому. О делах чести не перед Богом, а перед королем отчитываются донья Леонора и дон Ариас, принц дон Энрике и дон Гутьерре. Каждый из них по тем или иным причинам вынужден это делать; они чувствуют себя словно под дамокловым мечом общественных законов и живут с постоянной опасливой оглядкой на них. Понимая, что их будут судить по этим суровым законам, герои многих драм Кальдерона всеми силами пытаются избежать страшного приговора и стараются выглядеть как люди, ни в чем закон чести не престапующие.

Человек чести – роль, которую надо играть каждому, кто не желает быть пожизненно осужденным.

В кальдероновском ауто «Великий Театр Мира» все люди играют перед Господом, который проникает в самую суть их дел и помыслов. В «Враче своей чести» они выступают перед обществом, которое, как отмечал Грасиан, ценит не за суть, а за вид; беречь честь – значит хранить видимость, «казаться» важнее, чем «быть». Помня об этом, кальдероновские герои зачастую открывают свои подлинные черты и явить их публике могут только благодаря конфидентам – наперсникам и наперсницам, которыми изобилывала и французская классицистская драма, свидетельствуя о том, что и в ней, как во «Враче...», герои публично демонстрируют друг другу только дозволенный этикетом облик-личину и, чтобы не прибегать к ней, нуждаются в одиночестве или в тех немногих, с кем можно разговаривать как с самим собой.

Но еще чаще Кальдерон прибегает к другому приему – к вопиюще резко выпадающим из жестко регламентируемой социальной практики моментам, когда герои или зрители застают на подмостках кого-то врасплох, в душевно «непристойном» виде, когда они не успели «надеть лицо», т. е. скрыться за личинами.

Прелестная юная женственность героини неоднократно раскрывается в трагедии тогда, когда, ошеломленная неожиданной встречей, она молит принца дона Энрике не подвергать себя смертельной опасности, прежде чем он успевает прийти в себя после страшного

падения с коня, не покидать ее дом и пытается доказать, сколь несправедливо его негодование и громкие жалобы на ее замужество. Прекрасно сознавая свои чары и свое достоинство, она говорит о том, что их любовь была обречена с самого начала. Теперь эта невозможная страсть стала совсем недозволенной, и Менсия с гордостью и горечью признается служанке:

...Tuve amor y tengo honor:
esto es cuanto sé de mí (v. 573–74)
...Была любовь и осталась честь;
Это все, что я знаю о себе.

Быть может, былая любовь, говоря словами другого поэта, в ее душе угасла не совсем, но она гонит от себя это чувство, и «не существует ни малейших указаний на то, что Менсия уступает или намерена уступить дону Энрике»⁵³. Нельзя навязать Менсии моральную вину, не становясь на морально шаткие основания. Если же искать в ней трагическую вину, то, возможно, она заключается в том, что донья Менсия, как и дон Гутьерре, одержима честью и ролью безупречной супруги. Социальное амплуа кладет печать на уста: дабы дон Энрике не заподозрил, что она вышла за рамки честнейшей жены, донья Менсия умалчивает о приходе принца, но, чувствуя, что она что-то таит, дон Гутьерре начинает все больше подозревать ее, стараясь тщательно скрыть подозрения. Оба они пойманы ролями, будто в них заживо похоронены. Жесткие нормы общения – общества – приводят и к тому, что общаются не люди, а лицедеи. Они вынуждены лицемерить: лицемерие не что иное, как подчинение лица общей мерке.

Честь все неотвязнее сопрягается с ложью: дон Гутьерре обманывает супругу, тая свои чувства и намерения, а затем и короля, хотя недавно хвалился прямоотой и правдивостью и тем, что не может лукавить перед монархом:

Кто благороден,
Тот не станет никогда,
Отвечая королю,
Ложью осквернять уста⁵⁴.

Венец притворства – эпизод, в котором он в темноте изображает перед женой принца – ее мнимого любовника. Убеденный, что Менсия уже обесчестила его, он выступает перед всеми в облике

хранителя безупречной чести. Наконец, он ухитряется обмануть самого себя. Ночью, тайком пробираясь в собственный дом, дон Гутьерре шепотом говорит о царящей в доме тишине, которую боится нарушать, о том, что *красноточис* приближается к покоям жены, и все же проговаривается: «у ревности воровские шаги» (v. 1896). Но едва начав утверждать, что он не ревнив, дон Гутьерре вдруг обнажает то, что так тщательно и напряженно таил под спудом, и кричит, что если был бы ревнив, то собственными руками вырвал бы, а затем «съел бы сердце по частям, кровь бы выпил и душу бы вырвал / – и видит Бог! – разорвал бы на кусочки» (v. 2025–2030). На сцене – бешеный ревнивец, и публика видит буйный приступ бреда. Только когда приступ отступает, дон Гутьерре спрашивает себя: «Но что же я стал говорить такое?» (v. 2032).

Так проявляется подлинное лицо дон Гутьерре – осатанелого ревнивца. И тут же он скрывает свою суть под привычной видимостью невозмутимого человека чести, гасит душевный пыл ледяным холодом, убеждая себя, что хранить подобную видимость – долг перед обществом. «Человек чести» превращается в фантом, который и сам не ведает, что одержим ожесточенностью и страхом.

Страх утраты чести подавляет добрые чувства, и дон Гутьерре, кляня честь, толкающую его на убийство любимой жены, не смеет послушаться ее повелений. Ранее, как выясняется, честь погубила его взаимную любовь с доньей Леонорой и привела к женитьбе на той, которая любила другого. Честь заставила донью Менсию выйти за дон Гутьерре; парализующий сознание страх принуждает ее поступать так, как будто она в чем-то провинилась. «Гляди, честь, как я должна себя вести» (v. 1244), – говорит она, решив обманом увести принца из дома: «Здоровая, я должна лечиться» (v. 1243). Замечательные слова – предвестия страшной судьбы: Гутьерре убивает ее, «леча здоровую», прописывая смертельное лекарство той, кто в лекарствах не нуждается! Она в ужасе закричит, увидев в руках мужа кинжал – «лекарство чести». Невольница чести, Менсия одинаково пугается и принца, на ее честь покушающегося, и мужа, ее честь защищающего. Немудрено, что в ночной тьме она принимает последнего за первого и говорит о том, как его боится: по сути, они оба одинаково страшны для нее (v. 1928, 1935). Затем полная паника охватит донью Менсию, когда Гутьерре предстанет в своем настоящем облике! «Испуг, боязнь, страх и ужас столь сильны, / Что я цепенею как мертвая» (v. 2045–2046).

Парализующий душу террор чести гнетет несчастную, перерастая в кошмар наяву. И вот при виде «любящего супруга» она падает в обморок и, еле придя в себя, понимает, что его появление было «репетицией» смерти» (v. 2419), а затем читает смертный приговор себе, оставленный доном Гутьерре. Она не уверена, обрела ли сознание или продолжается дурной сон: дон Гутьерре уже нет, он исчез, улетучился. Бедной, безвинно осужденной женщине не к кому обращаться, некого молить о пощаде. Ее приговорил Никто – безликая Честь, отождествившаяся со Смертью.

Царство Чести – царство Смерти; и человек в нем, как говорит хирург, превращается в «образ смерти» (“una imágen de la muerte”, v. 2575–2576). Менсию убьют, залив кровью: честь стирает все живое... Мы знаем, что дон Гутьерре и донья Менсия до этого видели не друг друга, а личины, носить которые считали необходимым.

* * *

Поэтика драмы говорит о ритуальном действе, творимом на подмостках. Комната доньи Менсии схожа с храмовым пространством – она лежит среди свечей перед распятием. Хирург, словно подручный жреца, совершает по приказу дон Гутьерре убийство в белой маске. «У его лица нет формы» (v. 2662–2663) – он только «загадочный образ» (v. 2667) или «грубо обработанный идол из белой яшмы» (v. 2664–2665). Лицо потерявшей сознание доньи Менсии в преддверии жуткой церемонии, которую учинят над ней, покрыто тугой, непроницаемой шелковой тканью. И та, которую приносят в жертву, и тот, который ее приносит, безлики – они превращены в обобщенные фигуры ритуала, лишены своего индивидуального. Кальдерон всячески подчеркивает роковую, трагически суровую торжественность происходящего и едва ли не дикий, неумолимый характер обряда. Свершается нечто не вневременное, а скорее всевременное, соприкасающееся с архаическим мифом. Не зря хирург приравнивается к топорному изваянию в каком-то древнем капище. Дон Гутьерре заставляет его подчиняться себе под угрозой смерти, но и для него, как мы знаем, утрата чести – это гражданская смерть. Гибнет не только Менсия, но и прежний дон Гутьерре – в финале перед нами человек, которого пожирает маска.

И все же дон Гутьерре – неоднозначный характер. Закон чести для него – не только деспотическое принуждение, но и вольное побуждение: он свободно выбирает преданность идеалу и переживает тяжкую драму, делающую его трагическим героем. Пушкин назовет «Отелло» трагедией обманутого доверия, но и историю испанского ревнивца можно назвать трагедией доверия к идеалу чести.

По мнению художников барокко, дух питается чем-то священным и идеальным, подобно тому как волшебный камень Грааль в «Парцифале» фон Эшенбаха питается облатками причастия, приносимыми с неба. Но чем фанатичнее служит дон Гутьерре идеалам предьявляющего на него непомерные притязания общества, тем более стеснен и подавлен его дух. Он чувствует себя навсегда поработленным, когда в финале король в его обагренные кровью руки отдает новую жену. Эта возможная новая жертва – донья Леонора, выражающая готовность подставить шею под нож: «Лечи при помощи ее, мою жизнь. / Если захвораю» (v. 2948–2949). «При помощи ее», т. е. той самой медицины, которая убивает. И жилище «врача своей чести» уподобляется не больнице, а бойне: на ее дверях – отпечаток кровавой пятерни и все стены забрызганы кровью (v. 2700).

Цвет крови помогает еще раз взглянуть на «Врача своей чести» не только с точки зрения структуры идей, но и с точки зрения конкретно-чувственных образов и символов-лейтмотивов. Прежде всего, мы сталкиваемся с обилием метаморфоз вербального и театрального образа-символа «света» (*luz*) и его изводов, таких как «солнце» (*sol*), «звезды» (*estrellas*), «комета» (*cometa*), «свеча» (*vela*), «огонь» (*fuego*), и антагонистических слов-знаков «ночь» (*noche*), «тьма», «потемки» (*escuras*), «тьнь» (*sombra*) и т. п.

Уже в самом начале трагедии Менсия говорит служанке, что, стоя на башне загородного дома летним днем, увидела всадника в шлеме с цветными перьями. В семи строчках три раза повторяет слово «солнце» («солнце уступило ему звезды», v. 57) и т. д. Мало того, Менсия и четвертый раз прибавляет, что «блеск» всадника был подобен «солнцу, небу» (“*imitó su lucimiento / en sol, cielo...*”, v. 70–71). Всадником окажется дон Энрике, которого после падения с лошади перенесут в виллу доньи Менсии. Она вспоминает возле потерявшего сознание инфанта пережитую любовь к нему: огонь страсти (“*el fuego*”, v. 128), превращенной в пепел (“*resuelto en cenizas*”, v. 129) – в нечто темное, и тут же берет себя в руки, уверен-

ная, что у нее, выданной замуж, честь закалилась, как металл в *огне* (v. 145–150), – пламя страсти оборачивается огнем, от страсти очищающим. Как к «солнцу» (v. 316), как к светозарной «испанской молнии» (v. 317), затем еще два раза прибегая к первому образу (v. 337, 344) и еще раз ко второму, обращается к дону Энрике вернувшийся домой дон Гутьерре. «Царственной планетой» (“*planeta soberano*”, v. 610), чей свет (v. 611) и молнии (v. 613–614) озаряют Кастилью и заставляют трепетать недругов, величает донья Леонора короля дона Педро...

У образа-символа света своя полнокровная жизнь – свет светил нерасторжимо соединяется со светом жизни юной красавицы Менсии. В первом акте дон Гутьерре, дабы у Менсии не было ни малейшего основания ревновать его к Леоноре, которой когда-то увлекался, говорит жене:

Обожал луну вчера я,
Солнца ясного не зная,
Но по милости господней
Я узрел его сегодня⁵⁵.

Вплоть до конца этого обращения вновь и вновь будут повторяться слова «свет», «величайшая планета», «лучи», «пламень»; эта вереница «светильников», «лучей», «солнц», «блеска» кажется воистину светозарной. Но вскоре свет, излучаемый доньей Менсией, начинает для дона Гутьерре идти на убыль. Он признается, что «сияние» [...] красоты и чистоты» (v. 1651–1652) доньи Менсии «если не пятнает и не затмевает», то «уже охлаждает [...] черная туча» (v. 554–557).

По мере того как в сознании дона Гутьерре меркнет образ доньи Менсии, меркнет и само сознание. Это помрачение, как он признается, «вызывает и предписывает» (v. 1677) ревностный культ чести, приводящий к «бреду» (v. 1695), ибо «ревнуя, никто не бывает мудрым» (v. 2014). Дон Гутьерре сравнивает донью Менсию уже не с вечным светилом, а со свечой, пламя которой можно в любой миг погасить, понимая, что дуновение ревности «убивает светильник жизни» (v. 1998). Когда он тушит свечу в покоях жены, то чувствует, что стал «дважды слеп, лишенный света и разума» (v. 1911) и его душа погрузилась во мрак. Он уже «боготворит и почитает» не небо и солнце, а ночь – «могилу человеческой жизни» (v. 2001).

Культ чести оказывается неотделимым от культа тьмы и смерти. Когда дон Гутьерре во тьме ночи, принимая решение расправиться с женой, заявляет, что «свет умер» (v. 1968), то возникает страшная близость такого «света» с адским пламенем. Вспомним, что в аду у Данте доминируют две краски – черная и красная; краски мрака и крови все сильнее господствуют и по мере приближения к финалу «Врача своей чести». Нечестивый огонь испепеляет душу дона Гутьерре, в которой остались еще горячие угли (v. 2892). Но самое важное – признание, что теперь над ним царит «кровавое солнце» (v. 2864), озаряющее сцену заклания. Такое солнце – светоч идолопоклонников, питавших его проливаемой на жертвенник человеческой кровью. И во «Враче своей чести» нож отворит вены связанной, как пленница древнего племени, Менсии во имя чести, которой Гутьерре служит и чьим священнослужителем себя считает. Честь окончательно обнаруживает себя как кровавый языческий идол.

Характер «жречества» и культа окончательно проясняется: то, что этот зловещий культ творится при свете двух свечей во внутренней сцене, часто изображающей в публичном театре-коралле алтарь, и перед висящем у постели распятием, делает его схожим со святотатственной черной мессой.

Честь и совесть

Если в шедевре Кальдерона раскрывается трагизм идеала чести, то в ряде других произведений XVII в., как и в сочинениях Тирсо, отчетливо звучит ее моральная и сатирическая критика. Нередко честь изображается как чванство, к которому примешивается корысть.

Этому были реальные основания. Иметь честь, принадлежать к определенным сословиям означало и обладание ощутимыми материальными благами – в первую очередь освобождение от обременительных налогов: не зря в испанском языке слово *reshego* означало и «облагаемый налогом», и «плебей», «простолюдин». Были и другие привилегии вплоть до курьезных: в столице и в других городах находились специальные лавки для идальго, где их не обвешивали и продавали им мясо по более дешевым ценам. Немудрено, что простолюдины всеми правдами и неправдами старались повысить свой социальный статус. Звания идальго, хоть и в небольших количе-

ствах, продавались официально; но хватало и случаев, когда незнатные люди переселялись подальше от дома и на новом месте, подкупив при необходимости кого надо, причисляли себя к привилегированным; к дворянам чиновники приписывали своих знакомых по дружбе; стать идальго можно было, получив определенные должности, нередко подделывались церковные книги, регистрирующие звание родителей. Один из алькальдов Вальядолида жаловался в 1652 г., что «в Торресилье де Камерос в один прекрасный день крестьяне созвали всеобщий совет и провозгласили всех собравшихся славными идальго»⁵⁶. Историк, приводящий подобные документы, отмечает, что в XVII в. царила «всеобщая жажда принадлежать к благородным»⁵⁷, неудивительно, что в ряде художественных произведений встречаются насмешки над «мещанами во дворянстве» – выскочками, полагавшими себя «людьми чести». У ехидного Сервантеса в новелле «Ранконете и Кортадильо» двое подростков-оборванцев в «чулках из собственной кожи», встретившись на захудалом постоялом дворе, обращаются друг к другу с изысканной куртуазностью, или, как писали в рыцарских романах, с истинным вежеством: «Откуда вы родом, благородный сеньор, и куда держите путь?» – «Родины своей, сеньор кавальеро, – ответил другой, – я не знаю; не знаю также, куда и путь держу»⁵⁸. Короче говоря, два босяка разговаривают как гранды на королевском приеме, где и пристало звучать этим “*vuestra merced*”, “*señor gentilhombre*”, “*señor caballero*”. В дальнейшем подобными словами будут пересыпать свои речи в этой новелле не только молодые мошенники, но и другие представители севильского преступного мира, возглавляемые бандитом Мониподьо, который царит как настоящий монарх: ему отвечивают поклоны, он раздает и присваивает титулы (так, ловкий вор удостаивается чести зваться Примерный, как знаменитый военачальник Алонсо Перес де Гусман, героически защищавший в 1284 г. гибралтарскую крепость Тарифу и не забытый и в XVII в.), ему оказывают должное послушание и уважение.

Матео Алеман в плутовском романе «Гусман де Альфараче» (1-я ч. – 1599 г., 2-я – 1604 г.), невероятно популярном не только в Испании (первая часть к моменту выхода второй выдержала двадцать шесть изданий), но и во Франции, Англии, Италии, Германии, Голландии, Португалии, не щадя сил изобличает господствующие представления о чести. Мать героя, шлюха, говорится в романе, «скорее умерла бы с голоду, нежели [...] нанесла малейший урон

своей чести»⁵⁹. Бабка Гусмана, пропустившая сквозь свою спальню дюжины мужчин, наплела родительнице плута, что «по неким косвенным приметам считает ее дочерью одного кабальеро, близкого родича герцога Медина Сидония»⁶⁰, и прибавила к ее имени звонкое «донья», снабдив девицу громкими фамилиями самых знатных родов. Писатель считает, что честь – «дым и даже того менее», что «сам сатана по злобе своей наслал на человека это безумие»⁶¹. Нет нужды за нее биться, ибо «вырвать месть из рук Господа – замысел греховный, нечестивый и бесстыдный»⁶², тем паче что и «бесчестье существует лишь в мнении тех людей, кто почитает это за бесчестье»⁶³. Мирскую честь «вернее было бы именовать гордыней и чванством»⁶⁴, ибо «нет чести превыше служения Господу и то, что к этому служению не причастно, есть ложь и зло»⁶⁵. Тому, кто, как голодный пес, гоняется за честью, Матео Алеман советует: лучше «снабдить больницы и богадельни добром, которое гниет в твоих погребках и кладовых, ибо у тебя и мулы спят на простынях и под одеялами, а там сын человеческий дрожит от холода. У тебя лошади лопаются от сытости, а у твоего порога бедняки умирают с голоду»⁶⁶.

Если судить по «Ринконете и Кортадильо», создатель другого героя, Дон Кихота, который в XVII в. был так же знаменит, как и ставший чуть ли не приторным моралистом раскаявшийся плут Гусман, придерживался схожих с Матео Алеманом взглядов. По шедевр Сервантеса рассыпаны колкие насмешки над честолюбцами: над проституткой, которая возмутилась литератором, не упомянувшем ее в сатире на занимающихся древнейшим ремеслом товаров, и он расписал ее в лучшем виде – «хоть и бесславная, а все-таки, мол, слава», или над дворянином, который вздумал было броситься вместе с императором Карлом Пятым с крыши, чтобы остаться в памяти католиков. Позиция автора неоднозначна: «Что по-твоему, – говорит Дон Кихот, многократно являющий прозорливость мудреца, обращаясь к Санчо, – принудило Горация в полном вооружении броситься с моста в глубину Тибра? Что принудило Муция сжечь себе руку? [...] А если обратиться к примерам более современным, то что принудило доблестных испанцев [...] затопить в Новом Свете свои корабли и остаться на пустынном берегу? Все эти и прочие великие и разнообразные подвиги были, есть и будут деяниями славы, слава же представляется смертным как своего рода бессмертие, и они чают ее, как достойной награды за свои славные подвиги...» Но свою речь Дон Кихот заключает на иной лад: «Впрочем,

нам, – говорит он, – христианам-католикам и странствующим рыцарям, надлежит более радеть о славе будущего века там, в небесных эфирных пространствах, ибо это слава вечная, нежели о той суетной славе, которую возможно стяжать в земном и преходящем веке»⁶⁷. И не случайно тут же безумный мудрец первейшей задачей истинного рыцарства называет долг «сокрушать [...] побеждать великодушием и добросердечием»⁶⁸ гордыню, которая, согласно Грасиану, является самым главным грехом Испании и укоренилась здесь сильнее, чем в прочих странах...

Так подвергались сомнению традиционные представления о славе и героизме, о кризисе которого мы еще раз напоминаем в связи со скептическими высказываниями о чести в текстах испанцев, да и писателей других стран. В «Мыслях» Паскаля с откровенной иронией говорится о том, что бандит отличается от героя только тем, что первый действует на этой стороне реки, а второй – на другой («За что ты убиваешь меня?» – «Как за что, друг, да ведь ты живешь на том берегу реки! Живи ты на этом, я и впрямь совершил бы неправильное дело, злодейство, если бы тебя убил. Но ты живешь по ту сторону, значит, дело мое правое, и я совершил подвиг»⁶⁹). Имеется в виду пограничная река, и понятие границы, отделяющей героя от бандита, по сути, стирается. Нечто похожее происходит и с доном Гутьерре во «Враче своей чести»: мы не можем однозначно сказать, герой он или преступник. В драме «Луис Перес, галисиец» совершенно очевидно, что притягательный герой является преступником. Но Кальдерон обещал написать вторую часть драмы, в которой, возможно, собирался развести героическое и преступное. Он сделал это в других, принадлежащих к тому же периоду его творчества, что и роман «Луис Перес», произведениях – в «Поклонении Кресту», в «Чистилище Святого Патрика», в которых «геройство» – это чудовищное насилие и жестокие убийства. Так, Людовико Энио в «Чистилище Святого Патрика» считал делом чести расправу над своими противниками, но наступает момент, когда он сознает, что творил злодеяние. Различение же добра и зла – это уже не дело чести, а дело совести.

Именно такое определение совести мы находим в словаре Даля: «Совесьть – нравственное сознание, нравственное чутье или чувство в человеке; внутреннее сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение или осуждение каждого поступка; чувство, побуждающее к истине и добру, отвращение ото лжи и зла...»⁷⁰

Правда, понятие совести не всегда идентично. В первом испанском толковом словаре, изданном в 1611 г. Себастианом Коваррубиасом, сказано более кратко: «Совесть (conciencia) – это познание самого себя, достоверное или почти достоверное знание того, что заключено в нашей душе хорошего или плохого»⁷¹. Согласно другому своеобразному толковому словарю «Иконологии» Чезаре Рипы (1-е изд. – 1593 г.) совесть – это «знание, которым обладает каждый о тех своих поступках и помыслах, которые остаются закрытыми и потаенными для всех прочих людей»...⁷² Кажется, что в подобных случаях говорится, скорее, о рефлексии или формальном разграничении понятий, а не о живом чувстве. О том, что совесть сама по себе нравственна и побуждает к истине и добру, отвращая от лжи и зла, в этих дефинициях нет ни слова. Лингвисты указывают, что и на Руси слово «совесть» в первом значении подразумевало «разумение, понимание, знание»⁷³. Похоже, что человечество долго двигалось к постижению совести как нравственного закона, и что в этот процесс свою лепту внесли и русская и западноевропейская культура, важным звеном в которой станет философия Иммануила Канта и его категорический императив, который он определил как «*императив нравственности*»⁷⁴. Мыслитель ставил совесть выше чести (если, писал он, «один скажет: я не должен лгать, если я хочу сохранить честное имя; другой же думает: я не должен лгать, хотя бы ложь не повлекла за собой ни малейшего позора для меня», то лишь последний оказывается под стать «высшему законодательству»⁷⁵). Стало быть, нравственные ценности выше общественных, абсолют человеческий выше абсолюта социального.

Но над проблемой, обнаженной Кантом, билось и испанское барокко, опираясь на вековые традиции. Уместно вспомнить хотя бы о том влиянии, которое оказала синтезирующая многие христианские идеи самая часто печатаемая в XVI – начале XVII в. после Библии книга «О подражании Христу», впервые изданная в год смерти ее автора Фомы Кемпийского (1379/1380–1471). В этом популярнейшем этико-религиозном трактате совести последовательно и настойчиво отдавалось предпочтение перед честью. Истинная слава для знаменитого августианца, столпа движения «нового благочестия», не что иное, как «свидетельство доброй совести»⁷⁶. Честь принадлежит тленной природе и противостоит благодати, которая не «страшится посрамления и презрения»: благодать готова во имя Иисуса бесчестие прияти (Деян. V 41)⁷⁷. «И вся слава человеческая,

всякая временная почесть, всякая высота мирская [...] суета есть и безумие»⁷⁸. Слава зависит от суда общества, которое Фома называет «содружеством людским»⁷⁹, напоминая, что апостол Павел «мало заботился о том, что будут его судить на суде человеческом»⁸⁰. Все это для богослова – «внешнее»; зависимость же от внешнего необходимо преодолеть, предаваясь душевной и духовной жизни внутреннего человека. «Внутренний человек» – идеал для Фомы Кемпийского: «Внутренний человек полагает заботу о себе самом прежде всяких забот. [...] Если совершенно внимаешь себе самому и Богу, мало подействует на тебя то, что увидишь вне себя»⁸¹. Мудрый человек «не дорого ценит внешнее», он «внутри себя благонаправлен и устроен»⁸².

В свете подобного учения *virtud* оказывается нравственной ценностью, а не такой доблестью, которая, как уже говорилось, воплощалась Гераклом.

Кальдерон не доверяет физической силе, опасаясь проявления в ней брутальности не только в драме «Зверей укрощает любовь». И в драме «Жизнь есть сон» находящийся во власти мощных стихийных порывов Сехисмундо демонстрирует животную ярость, но очеловечивается, одухотворяясь. По мере развития действия «Стойкого принца» дон Фернандо превращается в полную противоположность Геракла: становясь физически совершенно немощным, он являет великую силу духа. Получается ли, что конфликт в искусстве барокко – это чаще всего конфликт не между отдельными героями, а между идеалом и реальностью? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Уже у истоков барокко, в «Дон Кихоте», и в идеалах и в действительности есть нечто и притягательное, и неприемлемое, и спор «идеализма» и «реализма» оказывается нескончаемым. Кальдерон находит свой поворот этой драматической, если не трагической, темы. Общественные идеалы у него куда явственнее, чем у Сервантеса, отступают перед идеалами религиозными. Трагедии, подобные «Врачу своей чести», свидетельствуют, к каким страшным последствиям может привести стремление общества поставить себя на место Бога. Говоря языком Достоевского, добро и зло, которое полагает общество, может оказаться «чертовым добром и злом». Ауто «Великий Театр Мира» не оставляет сомнений, что о роли, которую человек играет на земле, правдиво судить может только Творец, и вовсе не честь является истинной мерой жизни. Но и лишенный религиозного экстаза, скептический Монтень надеялся,

что «честный человек предпочтет скорее расстаться со своей честью, чем с чистой совестью»⁸³, более того, называл честь «заблуждением человеческого ума»⁸⁴. В контексте нашей работы особенно важно, что часто высказываемое негативное отношение французского мыслителя к чести и славе связано с тем, что, по его мнению, честолюбец отдает себя во власть чужих похвал и тем самым передоверяет оценку собственных слов и дел другим. В XVI главе «Опытов», озаглавленной «О славе», он подчеркивает, что «среди всех наслаждений ... нет более губительного, чем одобрение со стороны». Сравнивая жажду чести с опаснейшим дурманом и желая решительно и во всеоружии отстаивать точку зрения, которая, как он знал, найдет немало противников, писатель стремился прочно опереться на авторитет древних авторов, в том числе Цицерона, советовавшего не прислушиваться к суду окружающих, ибо главным «свидетелем нашим является бог, то есть наша совесть» (Цицерон. Об обязанностях, III, 10)⁸⁵. И Монтень считал, что «слава целого мира не заслуживает того, чтобы мыслящий человек протянул к ней хотя бы один палец»⁸⁶. Философ страстно выступает против «чести на показ» – нелепо было бы думать, «что добродетельным нужно было бы быть лишь на глазах у других»⁸⁷.

Между тем в «драмах чести» она прямо приравнивается *opinion* – «мнению», т. е. суду общества. Трагедия донна Гутьерре во «Враче своей чести» в том, что он является орудием такого суда. Монтень говорит, что «нет ничего презреннее, нежели мнение толпы». Вопрошая, «не бессмысленно ли жизнь мудреца ставить в зависимость от суда глупцов и невежд», он отвечает: «Давайте неуклонно идти за разумом, и пусть общественное одобрение, если ему будет угодно, последует за нами на этом пути»⁸⁸.

Итак, подчеркнем еще раз, если честь зависит от суда общества, то совесть – сугубо внутреннее суждение. Говоря языком Фомы Кемпийского, честь – это цена «человека внутреннего». Но Кальдерон, который нередко предпочитает каверзные задачи простым решениям, задает вопрос о том, каков этот «внутренний человек». Он страшен, если его «нутро» находится во власти диких «антиобщественных» инстинктов, подобно Сехисмундо в начале драмы «Жизнь есть сон». Но герой Кальдерона получает право вершить суд над обществом и его главой королем, когда, опять оказавшись в тюрьме наедине со своей совестью, становится своего рода аналогом «мудреца», чтимого Монтенем.

Наиболее отстраненный от общества человек у Кальдерона, как и следовало ожидать, – это святой; святость оказывается высшей формой свободы. Не случайно святые, которых Кальдерон изображает, живут среди иноверцев – это дает возможность драматургу полностью противопоставить их социуму («Небесные возлюбленные», «Цепи дьявола» и др.). Нечто подобное утверждает и Грасиан. Вспомним еще раз его трактат «Герой», последняя глава которого названа «Наилучшее и венчающее все прочие славные свойства» (“Primer último y corona”). Так что же всего славнее? Грасиан считает, что истинная мера героизма – степень добродетели, а истинная мера славы – мера приближения к святости. Наиболее славный французский король Людовик Святой, лучший король Испании – Святой Фердинанд, самый великий из императоров – Константин, защитник христианской веры, и прочая и прочая. «Не может величие основываться на грехе, ибо это ничто, а только на Боге, который есть всё. [...] Быть героем на земле почти ничего или ничего не значит: быть им на небесах, значит многое, и от Небесного Властелина зависит хвала, сиречь честь и слава»⁸⁹ – таковы заключительные слова «Героя».

Многочисленные истории мучеников, будоражившие воображение людей в эпоху барокко, как и история дона Фернандо в «Стойком принце», – истории о мощи немощных. Таких, как пятнадцатилетняя Инесса – героиня «Мартиролога» Барониуса, «Истории римских девственниц» Галеония и многочисленных полотен, брошенная в публичный дом, где роскошные волосы скрывали ее целомудренную наготу, пока ангел не прилетел к ней с белоснежным одеянием. Инесса – трогательная девушка-подросток, как на картине Риберы, костер под которой погас во время горячей молитвы, и палач вонзил ей нож в горло⁹⁰.

Но для нас интересны не только святые, интересно и то, какую эволюцию претерпевает в творчестве Кальдерона образ человека, вступающего с обществом в антагонистические отношения. В одной из самых ранних его драм – в «Луисе Пересе, галисийце» (“Luis Pérez el gallego”) – дон Луис сражается со стражами порядка и грабит, храня верность дружбе и строгим заветам: забирает деньги только у тех, кто отдает их по доброй воле. Кальдерон, разумеется, замечает, что его рыцарственный разбойник – фигура гротескная. Один из персонажей не без иронии говорит, что его товарищ «чинит разбой / в учтивом благородном стиле»⁹¹), но писатель любит героя, совершающим преступления во имя справедливости.

...Еще более сложный казус – история Эусебио, предводителя разбойничьей шайки в драме «Поклонение Кресту» (“La devoción de la cruz”). Этот убийца вторгается в женский монастырь и готов учинить насилие над монахиней. Не будем, однако, спешить с выводами, решив, что для молодого человека нет ничего святого, – оказывается, есть: он преданно и неизменно чтит крест Господень. Перед нами – шокирующий герой, которого, с одной стороны, и героем-то назвать язык не поворачивается, но он с героической решимостью отстаивает величайшую христианскую святыню.

Кальдерон в «Луисе Пересе» бросал вызов привычному представлению о героизме. Но и этого ему мало. В «Чистилище Святого Патрика» (“El Purgatorio de San Patricio”) он идет дальше – за героя успешно себя выдает мерзавец. Людовико Энио, попирающий все человеческие и божественные заповеди и законы, убежденный, что преступное и славное – это одно и то же! Перечисляя перед царем Ирландии свои злодеяния, грабежи, прелюбодеяния, включающие кровосмешение и насилие, Людовико гордится тем, что принадлежит к людям, которые «ценят мерзкое и чудовищное / лишь потому, что это чудовищно и мерзко»⁹² и что бесчинствовал потому, что «хочет прославиться»: “que aún es vanidad en mi / gloriarme”⁹³, – трудно найти более страшную трагическую иронию в изображении жажды славы! И что же – король воздает должное «доблести» (“valor”) Людовико и осыпает его почестями.

Однако в Людовико проявится и то, что Кальдерон считает истинным мужеством: преступник добровольно при жизни отправляется в чистилище и, в частности, осмеливается вступить на ведущий в бездну узкий мост над огненной рекой из серы:

Такой
Непрочной, что, казалось, невозможно
Пройти и не сломать его. Сказали
Мне демоны: «По этой-то дороге
Ты должен совершить свой переход.
Взгляни, как перейдешь: И чтобы ужас
Тебе сказал, – взгляни, как переходят».
Я посмотрел и явственно увидел,
Что все, кто этот мост хотел пройти,
Срываясь, низвергались в волны серы,
И змеи грызли их, и рвали гидры
Когтями их на тысячи кусков.

Я назвал имя Бога – Бог помог мне,
И мужество нашел я, чтоб свершить
Свой переход, и мне не страшны были
Ни волны, угрожавшие мне снизу,
Ни ветры, что свирепо били меня⁹⁴.

Не только в драмах о святых, но и в таких произведениях, как «Жизнь есть сон», «Дать все и не дать ничего», Кальдерон показывает, что главная победа – победа над собой. В мире, драматическое состояние которого изображает искусство барокко, приверженность нравственным ценностям, способность побороть зло в себе и не поддаться злу, встречаемому в обществе, – это и есть подлинный подвиг.

* * *

Книга завершена, и всё же не хочется ставить точку. Монография оказалась посвященной испанскому театру и в какой-то мере культуре XVII в. в целом, тому, как последовательно сменяли друг друга, боролись, соприкасались или соединялись Ренессанс, маньеризм и барокко – столь мощные стили, что они поныне питают духовную память и художественное творчество, отзываясь в свежих побегах, делясь в самых разнообразных отзвуках. Искусство испанского Золотого века ставит вопросы, на которые нельзя найти окончательные ответы: в какой мере человек живет для себя и в какой для других людей, каковы границы свободы, не позволяющие ей превратиться во вседозволенность, каковы обязанности перед текущим днем и перед вечными ценностями, состоит ли призвание театра в том, чтобы раскрыть прекрасное, или в том, чтобы проникнуть в трагические бездны бытия, как лучше сочетать условность сценического языка и его непосредственное воздействие... Вместо точки возникает многоточие... И эта книга – приглашение продолжить диалог с испанским Золотым веком, диалог, в котором никто не вправе считать, что сказал последнее слово...

¹ Кальдерон П. Саламейский алькальд / Пер. Ф. Кельина // Кальдерон П. Пьесы. Т. 1. М., 1961. С. 614.

² Цит. по: Armendáriz Aramendía A. Edición crítica de “El Médico de su honra”. Madrid, 2007. P. 51.

- ³ *Абрамова М.А.* Поэтика романа «Тирант Белый» // Мартурель Ж., Галба М.Ж. де. Тирант Белый. М., 2005. С. 710.
- ⁴ Там же. С. 710.
- ⁵ *Toro A.M.* De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España. Frankfurt; Madrid, 1998. P. 160–161.
- ⁶ Ibid. P. 162–163.
- ⁷ *Мартурель Ж., Галба М.Ж. де.* Указ. соч. С. 353.
- ⁸ *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. С. 331.
- ⁹ *Баткин Л.М.* Европейский человек наедине с собой. М., 2000. С. 771 и сл.
- ¹⁰ Там же. С. 835.
- ¹¹ *Ripa C.* Iconología. Т. 1. Madrid, 2002. P. 480.
- ¹² Ibid. Т. 2. Madrid, 2002. P. 425.
- ¹³ Ibid. P. 426.
- ¹⁴ *Covarrubias Orozco S.M. de.* Tesoro de la lengua castellana o española. Madrid, 1995. P. 644.
- ¹⁵ Ibid. P. 969.
- ¹⁶ *Bull M.* The Mirror of The Gods. Classical Mythology in Renaissance Art. L., 2005. P. 87.
- ¹⁷ Ibid. P. 97.
- ¹⁸ Цит. no: *Valbuena Briones A.* “Fieras afemina amor” // Calderón de la Barca P. Obras completas. Т. 1. Madrid, 1966. P. 2024.
- ¹⁹ *Bull M.* Op. cit. P. 137.
- ²⁰ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 2046.
- ²¹ Ibid. P. 2046.
- ²² Ibid. P. 2026.
- ²³ Ibid. P. 2032.
- ²⁴ Ibid. P. 2034.
- ²⁵ Ibid. P. 2024.
- ²⁶ Ibid. P. 2036.
- ²⁷ Ibid. P. 2048–2049.
- ²⁸ *Расин Ж.* Андромаха / Пер. И. Шафаренко, В. Шора // Расин Ж. Трагедии. Новосибирск, 1977. С. 44.
- ²⁹ *Gracián B.* El Héroe. El Discreto. Oráculo manual. Barcelona, 1984. P. 25.
- ³⁰ Ibid. P. 38.
- ³¹ Ibid. P. 63.
- ³² Ibid. P. 71.
- ³³ *Грасиан Б.* Карманный оракул. Критикон. М., 1981. С. 449.
- ³⁴ Там же. С. 127.

- 35 Там же. С. 89.
- 36 Там же. С. 90.
- 37 Там же. С. 111.
- 38 Там же. С. 108.
- 39 Там же. С. 111.
- 40 Там же. С. 87.
- 41 Там же. С. 435.
- 42 Там же. С. 480.
- 43 Там же. С. 484.
- 44 Там же. С. 106.
- 45 *Кальдерон де ла Барка П.* Жизнь есть сон / Пер. К. Бальмонта // Кальдерон де ла Барка П. Драммы. Кн. 2. М., 1989. С. 54.
- 46 *Неклюдова М.* Искусство частной жизни. Век Людовика XIV. М., 2008. С. 55.
- 47 Там же. С. 137.
- 48 Там же. С. 136.
- 49 Там же. С. 127.
- 50 *Грасиан Б.* Указ. соч.
- 51 Цит. по: *Revel J.* Los usos de la civilidad // Historia de la vida privada / Ed. de Ph. Aries, G. Duby. T. 3. Madrid, 1990. P. 185.
- 52 *Armendáriz Aramendía A.* Op. cit. Нумерация стихов, приводимых в нашем переводе, будет дана по этому изданию.
- 53 *Ruiz Ramón F.* El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana // Criticón. 1983. № 23. P. 200.
- 54 *Кальдерон П.* Врач своей чести / Пер. Ю. Корнеева // Кальдерон П. Пьесы. Т. 1. С. 391.
- 55 Там же. С. 380–381.
- 56 *Domínguez Ortíz A.* La sociedad española en el siglo XVII. T. 1. Barcelona, 2006. P. 175.
- 57 Ibid.
- 58 *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1961. С. 138.
- 59 *Алеман М.* Гусман де Альфараче. М., 1963. Т. 1. С. 106.
- 60 Там же. С. 107.
- 61 Там же. С. 240–241.
- 62 Там же. С. 135.
- 63 Там же. С. 134.
- 64 Там же. С. 241.
- 65 Там же. С. 130.
- 66 Там же. С. 241.

- 67 *Сервантес Сааведра М. де*. Указ. соч. М., 1961. Т. 2. С. 71.
- 68 Там же. С. 71.
- 69 *Ларошфуко Ф. де, Паскаль Б., Лабрюер Ж. де*. Суждения и афоризмы. М., 1970. С. 219.
- 70 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1882. Т. 4. С. 256.
- 71 *Souattubias Orozco S.M. de*. Op. cit. P. 341.
- 72 *Ripa C.* Op. cit. P. 207.
- 73 *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958. Т. 3. С. 679.
- 74 *Кант И.* Основы метафизики нравственности // Кант И. Критика чистого разума. М., 2007. С. 637.
- 75 Там же. С. 658.
- 76 *Фома Кемпийский*. О подражании Христу. Брюссель, 1993. С. 82.
- 77 Там же. С. 253.
- 78 Там же. С. 213.
- 79 Там же. С. 175.
- 80 Там же. С. 203.
- 81 Там же. С. 81.
- 82 Там же. С. 74.
- 83 *Монтень М.* Опыты. Кн. 2. М., 1992. С. 332.
- 84 Там же. С. 330.
- 85 Там же. С. 321.
- 86 Там же. С. 318.
- 87 Там же. С. 321.
- 88 Там же. С. 324.
- 89 *Gracián B.* Op. cit. P. 40.
- 90 *Vale E.* El rito religioso de la Contrareforma. Madrid, 2001. P. 141.
- 91 *Calderón de la Barca P.* Op. cit. P. 304.
- 92 Ibid. P. 183.
- 93 Ibid. P. 182.
- 94 *Кальдерон де ла Барка П.* Чистилище святого Патрика / Пер. К. Бальмонта // Кальдерон де ла Барка П. Драмы. М., 1989. Кн. 1. С. 748.

Именной указатель

А

Аахен Г. фон 253
Аббат де Бельгард 261
Абрабанель И. – см. Эбрео Л.
Абрамова М.А. 247, 280
Августин Блаженный 149, 227
Авила Э. де 13
Агафокл 250
Алеман М. 91, 271–272, 281
Алькал а Янес-и-Рибера Х. 85–86
Алькасар Х. 43, 86, 233
Альфарахе Г. де 281
Альфонсо VIII 65
Альфонсо X Мудрый 248
Амарилис 43, 114, 231
Амвросий 185
Андреини Ф. 10
Аникст А.А. 32
Анна Австрийская 114
Апостол Павел 227
Араухо Ф. де 36
Арельяно И. 195
Ариас Д. 36, 231–232
Армендарис Арамендия А. 263, 279, 281
Аристотель 31, 88
Артъеда Р. де 13, 73
Архенсола Л.Л. де 14, 35
Асканио П. 33

Б

Багно В.Е. 155
Балашов Н.И. 35, 94
Бальди А.Ф. – см. Боттарго С.
Бальмонт К.Д. 209, 239–240, 243, 281, 283
Бальгасар-Карлос, принц 35
Бараон Л. 86
Барониус Ц. 277
Баткин Л.М. 93, 280
Бахтин М.М. 81
Бермудес Х. 13
Бернини Д.Л. 210
Блосио Л. 149
Бойл Ф. 247
Бойль К. 86
Боки А. 253
Боккаччо Дж. 251–253
Боскан Х. 178
Боттарго С. 11
Бургос Х. де 114
Буси С. 10

В

Валенсиано Х.Б. 92
Валера Д. де 247
Ванхонен Н.Ю. 207
Вардроппер Б. 178
Варела Х. 73

Варелас М. де 37
Васкес М. 11
Вега А. де ла 231
Вега Г. де ла 179
Веласкес П. 247
Веласкес Х. 12, 95, 153, 208, 210, 221–222, 229
Велес де Гевара Л. 75, 192
Велес-Саинс Х. 10
Велюти К. 37
Вергилий 109
Вермеер Делфтский 210
Веронезе П. 255
Виверо Х. де 93
Вильена Э. де 252
Вильяманрике А. де 189
Вильямедиана 92
Вильяфранка А. – см. Франка А.
Вируэс К. 13–14, 17

Г

Галба М.Ж. де 280
Галеоний 277
Ганасса Д. 10–11
Гарсиа И. 107
Гарсиа К. 213
Гелиодор 51
Генрих IV Французский 38
Герцен А.И. 246
Герцог Савойский 37
Гесиод 40
Гонгора Л. де 49
Гонсалес Ф. 69
Гораций 109
Гофман Э.Т.А. 104
Гранада Л. де 109
Грасиан Б. 256–259, 261–262, 264, 273, 277, 280–281, 283
Гриммельсхаузен Х.Я.К. 189–190
Грушко П.М. 95

Гуаццо С. 261
Гусман Д. де 247
Гутьеррес Т. 12
Гюго В. 167

Д

Даль В.И. 153, 273, 283
Данте А. 41, 45, 251, 270
Джиннази Д. 37
Диас де Вивар Р. 69
Дольче Л. 13
Донн Д. 117–118, 154
Донской М.А. 95, 154, 206
Достоевский Ф.М. 274
Дукэ де Эстрада Д. 90–92, 100

Е

Еврипид 13, 105

И

Ибара Ф. де 92
Иван IV Грозный 246
Иванов Вяч. Вс. 97
Изабелла Кастильская 248
Ильяра М. де 107–108
Иосиф из Копертино, святой 238
Исабела Бурбонская 35
Исидор Севильский 184

Й

Йепес Д. де 34

К

Казьмичев М.М. 95, 207
Кальдерон де ла Барка П. 7, 32–33, 94, 107, 153, 157–168, 170–171, 173, 175–178, 180–182, 184, 188–195, 197, 199–202, 204–213, 216–217, 220–223, 225–230, 232–238, 241–247, 253–255, 263–264, 267, 270, 273, 275–283

Кандадо М. 114
Кант И. 89, 258, 274, 283
Карамуэль Х. де 186–187, 208
Карл V 64, 114, 179, 272
Каро А. 111, 253
Карпио Б. дель 69
Картари В. 253
Картахена П. де 109
Каскалес Ф. 60
Кастильоне Б. 58, 178, 185, 261
Кастро Г. де 75, 235
Кастро И. де 114
Каталина, герцогиня Савойская 34
Квинтилиан 185
Кеведо Ф. де 91
Кельин Ф. 96, 279
Киньонес де Бенаvente Л. 36
Кларамонте А. де 77
Клариндо – см. Кларамонте А. де
Коваррубиас Ороско С. де 274, 280, 283
Конти Н. 253
Кордоба Г. де 34, 92
Кордоба М. де – см. Амарилис
Корнеев Ю. 58, 98, 155, 281
Корнель П. 255
Коронель Б. 35–36
Корраль Г. Де 192
Кржевский Б.А. 30
Кружков Г.М. 154
Кудинов М.П. 97
Кузанский Н. 43
Курбский А.М. 246
Куэва Х. де ла 14
Куэртен А. де 262

Л

Лабрюер Ж. де 283
Лалэн Ж. де 247
Ларошфуко Ф. де 283
Лефевр Ж. 252

Леон Л. де 74, 109
Лессинг Г.Э. 31
Линецкая Э.Л. 155
Лоайоса Г. 34
Лобо Лассо де ла Вега Г. 13
Лозинский М.Л. 95–96
Лойола И. де 102
Лопе де Вега 7, 9, 12–18, 24, 28–29,
32–33, 35–36, 39–67, 69–78, 81–
89, 91–93, 95–100, 103, 105, 107,
109, 113, 116, 122, 124, 126, 129,
141, 151, 153–154, 159, 163, 176–
178, 180–181, 190–191, 193–195,
202, 205–206, 231–232, 243, 246
Лопес Пинсиано А. 50, 60, 73, 75, 98,
185–186
Лухан М. 82
Любимов Н.М. 30–31
Людовик Святой 277

М

Макиавелли 250, 257
Малинина Л.И. 97
Мануэль Х. 22
Мариана Х. де 34, 39
Мариас Х. 25
Маркиза де Чарело 114
Мартурель Ж. 247–248, 280
Медичи Л. 251
Мендо А. 73
Менендес Пидаль Р. 51, 69, 97, 148,
152, 155
Микеланджело Буонарроти 251–252
Мира де Амескуа А. 74
Михайлов А.В. 189–190, 208
Мольер Ж.-Б. 32
Монтальбан Х.П. де 106, 231
Монтень М. 261, 275–276, 283
Моралес П. 12
Моралес Х. де 36

Моран Ф. 97
Мунтанер Р. 247

Н

Назели А. 11
Неварес М. де 82
Неклюдова М.С. 261, 281
Ниеремберг Х.Э. 237

О

Олеса Ж. 77
Ороско Х. де 73
Осорно Е. 12, 82
Осорно И. 12
Осорно Р. 18

П

Павел III, папа Римский 64
Парависино О. 73
Парменид 40
Паскаль Б. 273, 283
Перес де Гусман А. 271
Перес де Мойя Х. 253
Перес де Олива Ф. 13
Перес К. 36
Петрарка Ф. 41, 50, 251–252
Пискунова С.И. 243
Пифагор 252
Плавт 19
Платон 21, 40–41, 44, 46, 54, 95, 105,
116–117
Полайоло А. 252
Прадо А. де 72
Прадо С. де 37, 95, 98
Продик 252
Пуссен Н. 210

Р

Рамирес Б. 37–38, 95, 98
Рамирес Л. 37

Рамирес Х. 92
Расин Ж. 255, 280
Редондо А. 10–11
Резниченко В.Е. 207
Рибера Х. 211, 277
Рикельме М. де 73
Рипа Ч. 210, 216, 242–243, 251, 274,
280, 283
Роблес Б. де 37
Родригес А. 11, 14
Родригес де ла Камара Х. 83, 109
Родригес Куадрос Э. 153, 158, 206–
208
Росси В. де 252
Рудольф II 253
Руис М. 93
Руис Рамон Ф. 74, 158, 206, 281
Руис Х. 83
Румер О. 98
Руэда Л. де 10, 12
Руэда А. де 33, 36

С

Савич О.Г. 97
Сайас М. де 110–111
Саки А. 11
Саласар и Фриас А. 108
Салданья П. де 14
Салутати К. 251–252
Саль Ж.Б. де ля 261
Сальседо Х. де 11
Сан Виктор У. де 184
Сенека 13, 17, 19
Сервантес Сааведра М. де 7, 9–31, 33,
36, 69–70, 94, 179, 220, 243, 245,
271–272, 275, 281–282
Сервантес Р. 11–13
Сергеев А.Я. 154
Силюнас В.Ю. 31, 152
Сито Альба М. 10

Сократ 190
Солис А. де 72
Сорока О.П. 153
Софокл 13
Спиноза 55
Срезневский И.И. 283
Станиславский К.С. 192
Страунд М. 16
Суарес де Фигероа К. 86, 99, 192

Т

Тассо Т. 253
Тельес Г. – см. Тирсо де Молина
Теренций 19
Типоциус Я. 189
Тирсо де Молина 7, 24, 28, 33, 101–103, 105–107, 110–116, 118, 120–121, 123–126, 129–148, 150–157, 163, 171, 176–177, 194–195, 197, 202, 205, 212, 225, 235, 260, 270
Торквемада А. де 216
Тосантос П. де 40
Трунц Э. 189
Тынянова И.Ю. 239–240

У

Урбан VIII, папа Римский 238

Ф

Фердинанд Арагонский 248, 277
Фернандо, кардинал 107
Феррейра А. 14
Фигероа А.Р. де 38, 54, 85
Филипп II 11, 13, 34, 38, 62, 101, 107, 248
Филипп IV 35, 107, 114
Филипп Добрый 252
Фичино М. 40, 47, 95
Флорес К. де 37

Фома Аквинский 185
Фома Кемпийский 274–276, 283
Франка А. 11–12
Франциск I 252
Фульше-Делбоск А. 76, 99

Х

Халкхори П. 121, 127, 154–155
Хетино де Гусман А. 12
Хуан Австрийский 114

Ц

Цицерон 178, 276
Цывьян Л.М. 96

Ч

Чинтио Д. 13

Ш

Шафаренко И.Я. 280
Шекспир У. 104, 153, 220
Шлегель А.В. 247
Шор В. 280

Щ

Щепкина-Куперник Т.Л. 77, 95, 206, 208–209

Э

Эбрео Л. 41, 117
Эко У. 208
Элиас Н. 102, 152
Эль Греко 47
Эразм Роттердамский 227, 261
Эраусо К. де 111
Эредиа Ж.М. де 87
Эсхил 18–19
Эфрон А. 155
Эшенбах В. фон 268

A

Alcalá-Zamora J.N. 153
Alcalá-Zamora J.W. 208
Arata S. 96, 99
Arellano J. 155, 208
Aries Ph. 281

B

Bergamín J. 96
Bonza Álvarez F.J. 208
Buezo C. 96
Bull M. 280
Busi S. 30

C

Cantalapiedra F. 242
Carreno A. 206
Carvajal M. de 153
Castro A. 96
Cortalero y Mori E. 94–95, 97–99
Cueva J. de la 31

D

Delgado M. 242
Deodat-Kesedjian M.-F. 206
Didier H. 244
Díez-Borque J.M. 154, 243
Dixon V. 243
Domínguez Ortíz A. 281
Duly G. 281

E

Egido A. 244
Escudero L. 243
Esquero U. 97
Ettinghausen H. 100
Ezra Park R. 153

F

Farge A. 152
Fernández Álvarez M. 95
Ferrer Valls T. 153
Fichter W.L. 98
Foucault M. 152
Friedman E.H. 96

H

Haley G. 98
Haro Cortés M. 153
Hermenegildo A. 30–31
Hesse E.W. 153–154
Hicks M.R. 97
Huerta Calvo J. 31, 243

G

Gallego J. 243
Goffman E. 153
Gómez-Centurión Jiménez C. 153
Granada L.H. 153
Granja A. de la 98, 100, 208

L

Larra Garrido J. 95
Layas M. de 153
Lobato A.J. 96

M

Male E. 244
Martín Marcos A. 96, 98
Martin V. 243
Mason T.R.A. 94
Molho M. 31
Morby A. 95
Morón C. 242
Muneses L. de 153

O

Oleza J. 99

P

Pancrazio J.J. 153
Pedraza F. 155
Perez Oliva 31
Perry A.T. 154
Porqueras Mayo A. 98–99
Porrás G. de 98

Q

Quintero M.C. 95

R

Rennert H.A. 98, 243
Revel J. 152, 281
Reyes Pena M. de los 94, 153
Rios B. de los 157
Robledo Estaire L. 208
Rodríguez Baltanas E.J. 96
Rodríguez López-Vázquez A. 242

Rodríguez Martín F. 153
Rojas Villandrando F. de 95
Rozas J.M. 99
Rota J.B. 30
Ruano de la Haza J.M. 97, 100, 243

S

Sánchez Escribano F. 98–99
Santo-Tomás E.G. 99
Sito Alba M. 30
Smith M.K. 99, 153
Spadaccini N. 31
Strozetzki C. 99

T

Talens J. 31
Toro A.M. de 153, 280

V

Vaca J. 94
Valbuena Briones A. 243, 280
Valbuena Prat A. 243
Vale E. 283
Vargas Hidalgo R. 94
Vossler C. 95, 99–100

W

Wardropper B.W. 207

Y

Yllera A. 153
Yndurain D. 242

Z

Zafra R. 243
Zamora V.A. 96
Zayas M. de 153

Contents

To well-disposed readers

7

Cervantes as a man of theatre

9

Lope de Vega, a director of pre-directorship era

32

Tirso de Molina and the development of the theatrical language of the Golden Age

101

The essence and the theatrical form of Calderon's comedies

157

Life is a Dream (*La vida es un sueño*): drama and play

210

The decline of heroes?

245

Index

283

Silyunas V. Yu.

The Theatre of the Golden Age.

The book is devoted to different interpretations of such key categories of the Golden Age (the last third of the 16th to the early 18th centuries) as time and eternity, the individual and the social, honour and conscience, face and mask, illusion and reality which still sound relevant. The author carries out a multiple analysis and comparison of the creative work of Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderon. It concerns particularly the transformation of the image of the human being: Cervantes' epic characters and Lope de Vega's protagonists who embody humanistic ideals, which take root in the belief that everything natural is beautiful and everything beautiful is natural, are replaced by such sophisticated masters of plot as Tirso de Molina who reveal the superiority of art over activity; they in their turn give way to Calderon's rebelling and chivalrous heroes protagonists who strive to get free of their fate.

The book is intended for students of drama and humanity departments, for philologists, historians, art experts and everyone interested in the issues of classical dramaturgy and stagecraft.

Сильюнас В.Ю.
С 36 Театр Золотого века. М.: РГГУ, 2012. 288 с.
ISBN 978-5-7281-1307-2

В книге раскрываются различные трактовки таких ключевых для Золотого века (последняя треть XVI – начало XVIII столетия) категорий, как время и вечность, индивидуальное и социальное, честь и совесть, лицо и маска, иллюзия и реальность, не теряющих своей значимости и поныне. В ней многократно раскрывается и сопоставляется творчество Сервантеса, Лопе де Веги, Тирсо де Молины и Кальдерона. Речь, в частности, идет о трансформации образа человека: эпических героев Сервантеса и героев Лопе де Веги, воплощающих гуманистические идеалы, рожденные верой в то, что все естественное прекрасно и все прекрасное естественно, сменяют изощренные мастера интриги Тирсо де Молины, демонстрирующие превосходство искусства над деятельностью, они, в свою очередь, уступают место рвущимся из тисков судьбы смятенным и рыцарственным героям Кальдерона.

Для студентов театральных и других гуманитарных вузов, для филологов, историков, искусствоведов и всех тех, кто интересуется проблемами классической драматургии и сценического творчества.

УДК 792.03(460)
ББК 85.33(3)

Научное издание

Видас Юргевич *Силюнас*
ТЕАТР ЗОЛОТОГО ВЕКА

Редактор *Н.Н. Мельникова*
Технический редактор *Г.П. Каренина*
Корректор *Л.П. Бурцева*
Компьютерная верстка *Г.И. Гаврикова*

Подписано в печать 17.02.2012.

Формат 60 × 84¹/₁₆.

Уел. печ. 17,0 л.

Уч.-изд. 17,3 л.

Тираж 500 экз.

Заказ № 79

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6.
Тел. 8-499-973-42-06



P V



9 785728 113072