

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ

В. СИЛЮНАС

СТИЛЬ ЖИЗНИ
И
СТИЛИ ИСКУССТВА

(Испанский театр маньеризма и барокко)



С.-ПЕТЕРБУРГ

2000

*Книга выпущена при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
согласно проекту № 99-95-06-17802
и Посольства Королевства Испании в России*

ISBN 5-86007-215-5

© В. Ю. Силюнас, 2000
© «Дмитрий Буланин», 2000

*Посвящается моей семье —
Юлии, Ольге, Анне и Саше*

Автор выражает сердечную благодарность Министерству иностранных дел Испании, Посольству Королевства Испании в России, Российскому гуманитарному научному фонду, Мадридской Национальной Библиотеке, Институту Мигеля Сервантеса, Хуану Хосе Эррере де ла Муэла, Тересе Феррер, Хосе Мариа Диесу Борке, Агустину де ла Гранхе, Лусиано Гарсие Лоренсо, Хуану Олесе, Хосепу Луису Сиррере, Карюсу Льопесу, Отделу искусства иberoамериканских стран и отделу классического искусства Государственного института искусствознания, Российской государственной библиотеке, Центральной библиотеке СТД, Всероссийской государственной библиотеке по искусству и всем остальным лицам и организациям, оказавшим неоценимую помощь при создании и издании этой книги.

СТИЛЬ ЖИЗНИ И СТИЛИ ИСКУССТВА

Художественные формы жизни

В середине XVII века — в 1659 году — советник парижского парламента, умный и проницательный наблюдатель Франсуа Берто посетил с дипломатической миссией Мадрид. В своих воспоминаниях он писал о том, что его поразило за Пиренеями: испанцы повально с полудня до заката проводят время в театре! «Комедианты выступают почти во всех городах... В Мадриде есть два здания или места, которые они называют корралями, туда-то и устремляются все до единого купцы и ремесленники, и даже сапожники, бросив работу, спешат туда, надев плащ и, вооружившись шпагой и кинжалом, и величают друг друга „кабальеро“... Многие места здесь переходят от отца к сыну, как майорат, которого нельзя продать или заложить, так страстно любят они театр».¹ Да и сами испанцы отмечали, что стройки после обеда пустеют, ибо рабочие смотрят спектакли, а иезуит Хуан Феррер прямо-таки ужасался тому, что из-за ежедневных театральных представлений работники и пахари «поголовно, во всю прыть, обуреваемые жаждой новизны, бегут смотреть комедии [...] оставляя службу, мастерские и поля, где они работали».²

Нет сомнения, что в Испании XVII века возникла совершенно исключительная ситуация — каждый божий день (как подчеркивал в 1631 году брат Херонимо де ла Крус, «в будничные и в праздничные дни, в дни воскресений и в день Пасхи»³) не отдельные лица, а нация в целом посвящает львиную долю своего дневного времени искусству!

Сошлемся на типичный для Испании Золотого века пример: с весны 1611 года по весну 1614 года в Севилье в двух театрах — в Колизее и коррале доньи Эльвиры — было представлено 526 комедий!

Боюсь, что мы еще не способны как следует оценить это обстоятельство, понять, что это были за люди, — а публику корралей составляли преимущественно обычные граждане, — смотревшие по 100–150, а то и

больше спектаклей в год! Такое было возможно лишь при фанатическом увлечении сценой, только при настоящем культе театра.

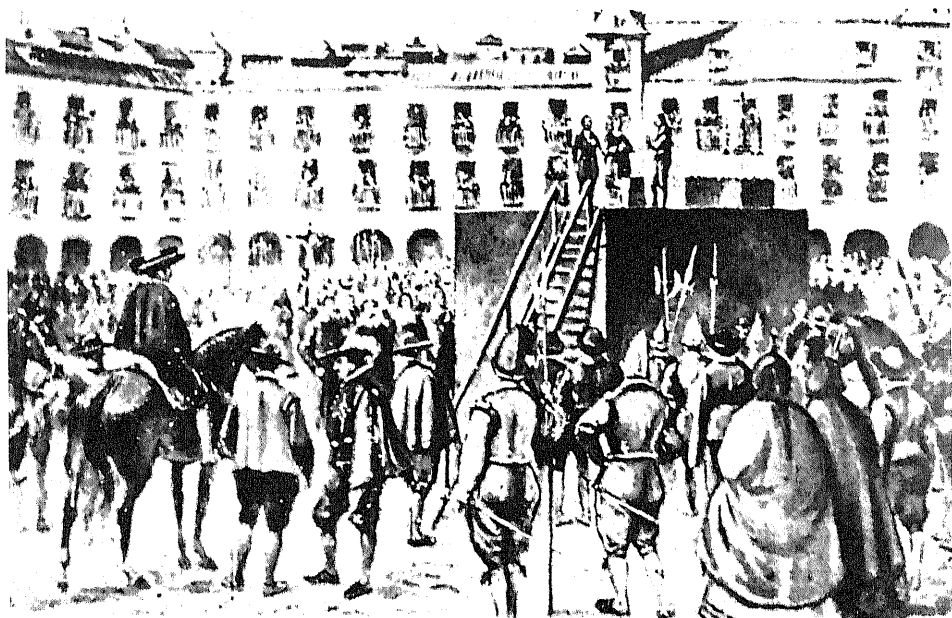
Культовая роль испанских подмостков в XVII столетии — тема столь серьезная и неразработанная, что мы можем лишь в какой-то степени коснуться ее по мере развертывания нашей книги. И все же скажем сразу, что испанцы, проводящие (в том случае, если они приходили загодя, желая занять места поближе к сцене) летом примерно с трех часов пополудни до восьми вечера, а зимой с часу дня до шести вечера в театре, не просто созерцали представления — они жили в театре, жили театром. И дело не только в том, что публика бурно реагировала в течение спектакля — свистела, дудела, издавала невероятный шум, трещала трещотками, кричала: «Браво» или: «Долой», подбадривая актеров или стоня их со сцены, вступая порой в рукопашную схватку. Вспомним, что писал Берто: безродные испанцы идут на представление, надев плащ, со шпагой и кинжалом и величают друг друга «кабальеро». Ремесленники, купцы, мастера, как указывает французский дипломат, обретают облик театральных героев — «комедия плаща и шпаги» творится не только на сцене, она охватывает всю жизнь!

Происходило своего рода «коллективное творчество», актеры и зрители оказывались в особом измерении бытия, в магическом, сакрально-игровом пространстве, подобно Дон Кихоту, входившему в воображаемый мир рыцарских романов.

Вряд ли можно однозначно сказать, что здесь первично и что вторично — яйцо или курица: «донкихотизировал» ли театр население страны или донкихотство испанцев способствовало появлению несметного, невиданного, никогда и нигде ни до этого, ни после этого не встречающегося количества премьер на душу населения. И также непросто понять: мощь ли театра вела к театрализации жизни или театральность действительности диктовала соответствующую театральную стилистику.

Что же касается «донкихотства» испанских спектаклей и их зрителей, то мы прежде всего имеем в виду рыцарственный идеализм. Эти спектакли в первую очередь характеризуют то, что в них торжествуют возвышенные идеалы — любовь и честь, красота и доблесть. В сказочно прекрасных постановках пьес, написанных гениями или по крайней мере чрезвычайно одаренными драматургами, в нарядных представлениях звучали дивные стихи, музыка и песни, царил возвышенная атмосфера, к которой приобщались миллионы.

Испанцы в театре переносились из обыденной сферы в мифопоэтическую. Казалось, реальность поворачивается к ним радужно сверкающими гранями. Реальность ртутно-подвижная, динамичная, полная всевозможных метаморфоз, подобных тем, которые совершались в пору завоевания Америки, когда захолустные бедные дворяне могли стать правителями



Казнь Родриго Кальдерона на Пласа Майор в Мадриде. Гравюра.

огромных царствий. Популярная в XVII веке поговорка «España mi natura, Italia mi ventura y Flandes mi sepultura» — «Испания — моя родина, Италия — моя удача и Фландрия — моя могила» свидетельствует, что испанцы рассматривали весь земной шар как свою вотчину или как поле брани. Весь мир был театром военных действий или полем сражения с Фортуной, и корраль оказывался «театром в театре». И над повседневной жизнью и над подмостками витал дух приключений. Без захватывающего авантюрного духа нет испанской классической комедии, как нет ее без чести и любви.

В античности, как известно, героем называли полубога; в героях и героинях испанской сцены тоже проявлялось нечто сверхчеловеческое — замечательная концентрация самых прекрасных свойств. Над полом корраля и над несовершенной землей приподняты не только святые в религиозных драмах или олимпийские небожители в куртуазных представлениях, но и влюбленные в «комедиях плаща и шпаги». Они — лучшее, что есть в Испании XVII века, самое большое ее богатство, ценнее серебра и золота, — то, что страна оставит на радость нам — вечности и миру.

Подобное стало возможным благодаря тому, что выражение «вся наша жизнь — игра» было наделено в Испании XVII века героическим смыслом.

В эссе, посвященном Веласкесу, Ортега-и-Гассет приводит два примера, как нельзя лучше, по его мнению, характеризующие испанский XVII век, и прежде всего «эру барокко». 21 октября 1621 года в Мадриде был казнен Родриго Кальдерон, один из высших сановников при Филиппе III, который злоупотреблял своим положением, стяжал несметные богатства и жил в неслыханной роскоши. Неприязнь к нему была столь велика, что правительство Филиппа IV решило отправить его на плаху. Собравшиеся на Пласа Майор жаждали посмотреть, как отрубят голову бывшему фавориту. Но дон Родриго пошел на эшафот с таким гордым и невозмутимым видом и, поднимаясь по ступенькам, таким изящным жестом перебросил плащ через руку, что в толпе раздались крики восхищения. Вскоре слава о мужестве казненного распространилась по всей Испании, и к Кальдерону, которого только что все ненавидели, стали относиться как к доблестному мужу; вещи покойного раскупались и хранились как реликвии!

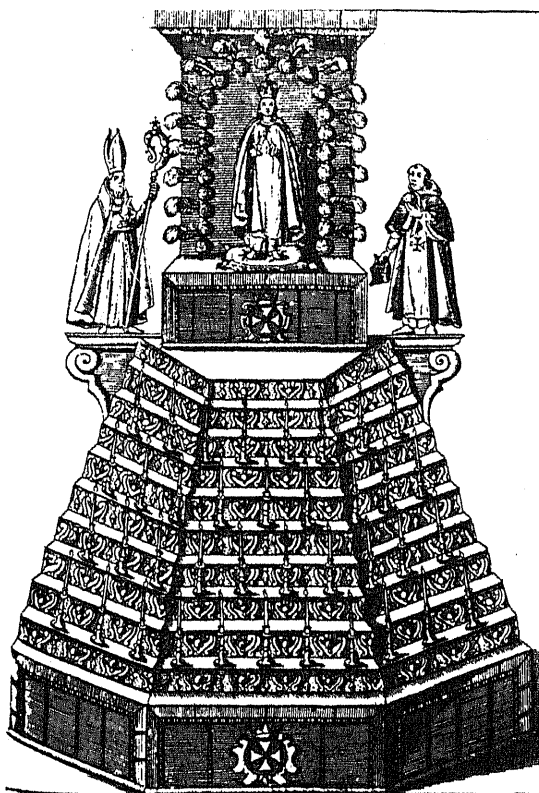
Не менее поразителен и другой случай. В 1626 году отплывшая от Коруньи флотилия, которой командовал дон Мануэль де Менесес, во время шторма потерпела крушение. Решив, что его корабль пойдет ко дну, адмирал надел парадный мундир, офицеры последовали его примеру. И тогда, как пишет очевидец, «дон Мануэль достал бумаги, которые повсюду с собой возил, выбрал одну из них и [...] спокойно сказал: „Вот сонет, который Лопе де Вега подарил мне“ [...] и на примере одного стиха, показавшегося ему неудачным, тут же пояснил мне, что такое плеоназм и лжесинонимия и чем они друг от друга отличаются, причем все это проделал с таким самообладанием и спокойствием, что воспоминание о той сцене навсегда запечатлелось в моей памяти».⁴

Два столь разных испанца — боевой офицер и временщик — ведут себя как истинные сыны XVII века. Они не только понимают, что на них глядит множество глаз, что эшафот и палуба корабля (как и любое другое место) — те же театральные подмостки, они отлично отдают себе отчет в том, что играют роль и что главное — сыграть ее с блеском.

Так сливаются жизнь и искусство, художественное и жизненное ощущение, этика и эстетика: и дон Мануэль, и дон Родриго судят себя по законам красоты и законам достоинства: «игра» и «правда», «казаться» и «быть» становятся чем-то неразделимым. На грани жизни и смерти стирается различие между театром и жизнью, люди ощущают себя актерами и в страшный час проявляют то, что мы можем с полным правом назвать не только мужеством, но и мастерством — мастерством в создании образа гордого, презирающего смерть человека (тема подобного стоицизма, как нам предстоит увидеть, — одна из важнейших в испанском театре): такой образ запечатлевается в сознании и переживает века: сквозь рев бури до нас доносится твердый голос адмирала, ясно и четко читающего строчку за строчкой!

Великолепная игра «на публику» встречается в Испании на каждом шагу. Чего стоит хотя бы эпизод, упомянутый в письме Гонгоры: «Его Высочество ехало через парк в сопровождении тридцати шести нарядных всадников с множеством перьев... Граф Вильямедиана, как всегда, не пожалел денег, чтобы предстать в полном блеске, и случилось так, что когда он скакал в кавалькаде, упал бриллиантовый рыцарский знак ценой в шестьсот эскудо и, чтобы не показаться мелочным и не потерять галоп, он не стал поднимать его»⁵ (короче, решил не нарушать *красоту представления*).

Заметив, что «жизнь всегда протекает в тех или иных формах», Ортега-и-Гассет считает, что случай с доном Мануэлем де Менесес говорит о подчиненности «трагическому и торжественному формализму [...]». И что мы видим! Для гибели выбирают самый роскошный и пышный наряд, а в ожидании ее предаются беседе о самом формальном из области форм — о риторических и поэтических приемах, которые были тщательно каталогизированы, истолкованы и освящены в трактатах тех лет».⁶ Сделаем, однако, одно уточнение. Конечно, жизнь всегда протекает в тех или иных формах, но в Испании XVII века она часто протекает в формах откровенно или даже сознательно художественных. Искусство невозможно без «формальной ориентации», но подобную «формальную ориентацию», равнение на *эстетические образцы*, модели, каноны мы видим и в искусстве XVII века, и в повседневном обиходе. Все театрализуется и «артизируется» — используем этот непривычный термин, так как слово «охудожествляется» явно неудобоваримо, а речь идет именно о том, что едва ли не вся жизнь начинает протекать в художественных формах.



Импровизированный алтарь на празднике в Валенсии в феврале 1662 г.

Речь идет вовсе не только о жизни знати — при королевском дворе каждый жест, конечно же, был эстетически отточен. Мы имеем в виду жизнь любого гражданина — ведь каждый исправно посещал церковь, а месса в те времена становилась театральным зрелищем. Например, в соборе Эскуриала за алтарем было вырублено отверстие, и сноп солнечных лучей освещал дароносицу так, что, казалось, вокруг нее в воздухе возникает светящийся нимб; по ходу литургии на алтаре зажигались свечи, закрытые белым, зеленым, коричневым и красным шелком, создававшие разнообразнейшие световые эффекты. В различных храмах во время богослужения опускались и поднимались картины, одна появлялась за другой, как при смене кулис; в Валенсии в церкви Коллегии Патриарха живописное полотно медленно уходило вниз и представляло бронзовое Распятие; во время проповеди раздвигались занавески, являя стоящие в нишах изваяния. Барочные проповедники бичевали себя на амвонах, поднимали черепа над молящимися, плакали, указывая на распятие; в одном из храмов в 1655 году в то время, когда проповедник дрожащим от волнения голосом рассказывал о муках Христовых, открывалась ниша, и все видели Иисуса с залитым кровью лицом... В соборах танцевали; например, в Севильском соборе танцы исполнялись перед дароносицей... Упомянутый Франсуа Берто был шокирован тем, что в францисканском храме в Мадриде на заутренней сочельника орган под аккомпанемент бубна сыграл популярный танец чакону, а после заутренней монахи в масках и гротескных одеяниях плясали и прыгали перед алтарем под музыку органа, скрипок и бубенцов. Положив на алтарные ступени ясли с Младенцем Христом и поклонившись ему, они затем вновь продолжили свой танец...⁷ На площади в Баэне утром в Великую Пятницу изображали жертвоприношение Авраамом Исаака, нехристи разыгрывали в кости одежду Иисуса; на площадях многих городов устраивались встречи облаченных в красочные одежды скульптур Спасителя и Богоматери, кланяющихся друг другу; скульптуры Спасителя снимались с Креста и опускались в могилу, по улицам шествовали римские легионеры, пророки, ангелы, сивиллы, аллегорические персонажи; изваяния Иисуса и Марии обнимались, Иисус двигал рукой, благословляя толпу...⁸ В 1623 году в Мадриде монахини ордена Калатравы торжественно отправлялись в новую обитель — каждая сестра, сопровождаемая двумя рыцарями, несла зажженную свечу в руках, над головами плыл штандарт ордена, за которым следовала аббатиса с пастырским посохом... Это было одно из многочисленных обыденных шествий... А вот с процессией, которая проследовала по столичным улицам в апреле того же 1623 года, вряд ли может сравниться по своей жуткой выразительности какое-либо театральное зрелище: одни монахи держали распятия, другие — черепа, третьи шли одетые в дерюгу кающихся в терновых венцах с окровавленными лицами или, согнувшись в три по-

гибели, тащили кресты, некоторые шагали в цепях и кандалах, били себя камнем в грудь, кто-то проходил с кляпом или костью мертвеца во рту, кто-то пел душераздирающие гимны...⁹

Близость театра религии и ее театрализация привели в XVII веке к тому, что в Испании нередко «люди, принадлежащие церкви, уходили в театр или, уйдя с подмостков, становились монахами».¹⁰ Знаменитая Мануэла Эскамилля играла с реликвиями на груди и прямо на сцене дала обет пострижения в монахини. Любимец публики Себастьян де Прадо стал священником; августинский монах Фелиппе Веласко расстригся, женился на Анне де Баррос и оба удачно выступали в популярной труппе; стали актерами Франсиско Санчес, Мигель де Кастро, Маркос Гарсес, севильский каноник Педро де Фландрес, главный альгуасил Инквизиции дон Педро Антонио де Кастро и другие священники и монахи. Проповедники репетировали с комедиантами свои проповеди, а знаменитый артист Роке де Фигероа, увидев, что священнику стало дурно, надел его рясу и прочитал проповедь...

Иностранцы путешественники поражались не только тому, что в 6 часов утра и в 6 часов вечера, когда раздается звон колокола, богомольные испанцы все до единого, бросив все дела, становятся на колени, сколько тому, что они преклоняют колени и при виде процессии монахов, в которой принимают живейшее участие танцоры, танцовщицы и ряженые в масках...¹¹

Но не только любой религиозный акт приобретал художественный облик — с не меньшей интенсивностью происходит «артизация» небесной жизни. Именно в барочную эпоху — в 20–90-е годы XVII века — в Испании стали повсюду одевать в храмах и у себя дома статуи и статуэтки Девы Марии и других небожительниц в роскошные модные одежды и украшать их многочисленными драгоценностями. Иезуит из Мурсии отец Бернардино де Вильегас был прав, когда в 1635 году писал, что «священные образы одевают, как светских дам, а дамы одеваются так, как одеты священные образы!», что ныне Богоматерь одета в юбку, платье, пелерину, что «у нее кружевные рукава и драгоценные ожерелья», что святые девы — это точь-в-точь светские красотки.¹² (Иначе говоря, в представлениях о небе наряду с этической стороной невиданно важную роль начинает играть эстетическая сторона — тот самый эстетизм, которому поклонялись маньеристы и о котором речь будет впереди.) Райские видения, посещающие верующих, напоминают картины пышного собрания гостей при дворе Филиппа IV. Так, сестре Хуане де Сан Антонио, ведшей в монастыре ордена Святой Клары дневник с 15 мая 1629 года, явился Христос, «расхаживающий по замку, в чудных нарядах, в белой с красным, зеленым и синим одежде, сплошь расшитой драгоценными камнями». Небожительницы, уверяла монахиня, носят юбки с кринолином, на Царице



Повозка на религиозном празднике. XVII в.

Небесной белое с красным, усыпанное драгоценными камнями платье, а «святые девы все в одинаковых придворных одеждах (!), самых прекрасных из всех, какие видели глаза человеческие; и отличаются каждая стройностью и красотой стана. Что за прически у них с розами из жемчугов и драгоценных камней, как прекрасны короны на них! ... Что за белизна рук, что у них за браслеты и что за кольца!»¹³

Воистину перед нами позднеманьеристский или барочный рай! В появившейся в 1669 году книге «Занятия святых на Небе» иезуит отец Луис Энрикес рассказывает об ангелах в женских одеждах, с завитыми волосами, в тончайшем нижнем белье; о том, что праведники обоего пола развлекаются в раю на танцах, праздниках и маскарадах!¹⁴

В всеобъемлющей системе барочных зеркал небо отражает землю, земля — небо; возникает мир в равной мере реальных и ирреальных отражений.

Обратим внимание и на свойственный XVII веку сенсуализм, если не сказать чувственность, пронизывающую даже самые возвышенные рели-

гиозные порывы; согласно тому же Луису Энрикесу, блаженные в раю испытывают особое наслаждение, «купаясь на виду друг у друга в приятнейших водоемах и распевая сладостные песни...» В эту пору и в будничном быту люди начинают обращать гораздо больше внимания на свою внешность. Дворяне от многоцветных нарядов времен Филиппа III (1598—1621) в годы правления Филиппа IV (1621—1665) переходят к темным, в основном черным, но часто богато шитым золотом одеждам. Мужской наряд состоял в основном из камзола или колета без рукавов, напоминающего современный жилет, но застегивающийся до горла. Его шили обычно из замши; нередко он имел подбивку на китовых усах, защищая от удара стали. Поверх колета одевалась курточка. Широкие короткие штаны стали вытесняться более узкими и длинными, подчас покрывающими колени и имеющими по бокам ряды пуговиц. На ноги натягивали черные шелковые или льняные чулки, подвязываемые лентами. На поясе справа висел кинжал, а слева — шпага. Выходя на улицу, надевали высокие сапоги, черные или серые шляпы с красным подбоем, украшенные перьями, лентами и драгоценными камнями. В 1623 году Филипп IV издал особый указ, повелевающий сменить неудобные жабо на большие отложные, падающие на плечи воротники, но они, в свою очередь, уступали место брыжам — стоячим воротникам, создающим впечатление, что головы лежат на них как на блюдах.



Г. де Грайер. Филипп IV.

Что касается дам, то характернейшей принадлежностью их туалета была юбка на широченном каркасе из китового уса, веревок, железных



Парчовое платье, шитое золотом. XVII в.

обручей и прочих деталей, называемая *guardainfante* (охрана ребенка), ибо первоначально такое сооружение одевали беременные женщины. Грудь и талия были стянуты корсетом, способствующим образованию контраста между шириной юбки и узкой талией. Вместо наглухо застегнутых платьев все чаще в 20-е годы появляются платья с декольте, и даже запрет Государственного Совета, постановившего 23 апреля 1639 года, что-

бы никто, кроме публичных женщин, не смел обнажать грудь, не произвел на дам сильного впечатления, разве только вырез у некоторых представительниц прекрасного пола стал поменьше.

В отличие от мужских нарядов, дамские блистали множеством вариантов цвета. Шились они из дорогих материалов, таких как прессованный шелк — камлот или чрезвычайно дорогого brocade — парчи, сотканной из шелка с золотом.

Выходя на улицу, дамы надевали на туфли башмаки на высоких пробковых подошвах, предохраняющих от грязи и придающих походке особое величие.

Короче говоря, одежда мало-мальски состоятельных дворян представляет собой настоящее произведение искусства. Впервые люди начинают проводить время перед вошедшими в моду в конце XVI века зеркалами и не просто видят в них свое отражение, а прихоращиваются — создают пригожий образ.

Строгие моралисты были недовольны тем, как много времени испанцы уделяют тому, чтобы оттачивать свой облик. Так, Хуан де Сабалета, с примечательной точностью зафиксировавший нравы середины XVII века в книге «Праздничный день утром и вечером» (1 ч. — 1654, 2 ч. — 1660), подробно рассказывает, как сапожник с трудом натягивает на кавалера узкие туго зашнурованные сапоги, как парикмахер моет ему лицо, бреет и причесывает его, как закручивает усы, надевает огромный воротник, распускает длинные волосы по плечам, как франт при помощи слуг опоясывается шпагой, набрасывает плащ, нахлобучивает бобровую шляпу, застегивает золотые пуговицы и, довольный, оглядывает себя в зеркале; как много косметики употребляет дама, пока ее лицо не уподобляется произведению живописи, как она причесывается, вплетая в волосы множество лент, так что голова уподобляется букету цветов, как надевает юбку с кринолином и богатейшей золотой отделкой, камзол с корсетом, подобный нагруднику в железных латах, как набеливает обнаженные плечи и руки, «грудь при этом видна настолько, чтобы у мужчин не было покоя в груди»,¹⁵ как, глядя в зеркало, наносит последние штрихи на собственный «живой портрет».

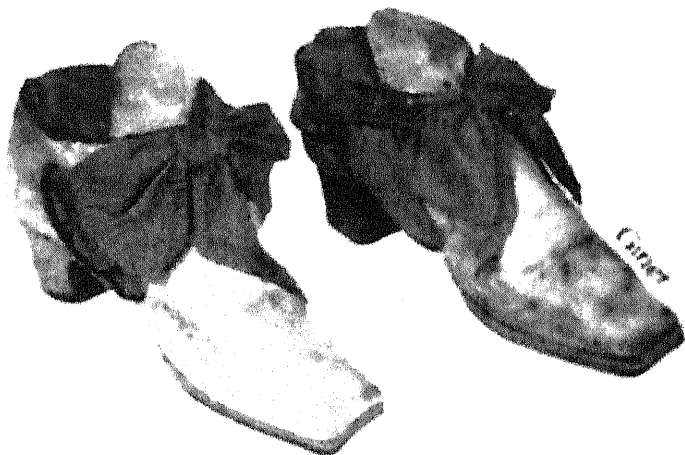
Примечательно в удивительно достоверной, похожей и впрямь на «хронику дня» книге Сабалеты то, что светские люди, им описанные, делают все напоказ, ведут себя как актеры. Так, писатель корит даму за то, что даже в храм она ходит для того, чтобы привлечь взоры каждого, и во время богослужения «чувствует себя польщенной, если на нее поглядывают», и «внимательно рассматривает кавалеров, примечая их достоинства и недостатки».¹⁶

Отношение к самим себе как к избранным лицам в блистательном представлении, как к порождениям рафинированной культуры, желание подчеркнуть эту рафинированность приводит к появлению особого класса светских людей — «прециозников» и «прециозниц» во Франции, щеголей (*lindo*) и щеголих в Испании. Явление это столь примечательное, что *lindo* — самоупоенный модник — становится объектом постоянной сатиры в интермедиях и комедиях — от «Самозванного Нарцисса» («*El Narciso en su orinión*», опубл. в 1625 г) раннебарочного драматурга Гильена де Кастро до «Красавчика дона Диего» («*El lindo don Diego*», 1662 г.) Агустина Морето. Герой последнего выходит на сцену с двумя слугами, держащими спереди и сзади его по зеркалу; знакомясь со своей невестой, доньей Инес, он хвалит не ее, а свои наряды и огуречного цвета перчатки. Дон Диего красуется перед самим собой и другими, он настолько самовлюблен, что считает, что все дамы от него без ума и, естественно, на каждом шагу попадает в глупейшее положение... Главный герой «Самозванного Нарцисса», собираясь в свет, наряжается тщательней и дольше самой отпетой кокетки — Тадео надевает ему поверх дорогого камзола приталенную куртку с двойными рукавами, столь обильно подбитую ватой, что, по замечанию слуги, хозяин кажется беременным. Франт вертится перед зеркалом, любясь лентами на штанах, туфлями, усами и шляпой...

Жизнь такого щеголя была постоянной игрой «на публику». Но он мог претендовать лишь на комическую роль в великой драме жизни, главными действующими лицами в которой, по убеждению людей XVII века, конечно же, являются Бог и дьявол. Они все время находятся за кулисами, но нередко люди могут столкнуться с ними непосредственно или созерцать их в вещих видениях.

Испанцы «в эту пору думали о Боге так напряженно и с таким жаром, как, пожалуй, не думали ни до этого, ни после этого». ¹⁷ Еще бы! Число теологов в XVII веке выросло по сравнению с XV в восемь раз, теологические познания в той или иной мере стали благодаря проповеди доступны каждому, о чем свидетельствует невероятная популярность театрального жанра ауто сакраменталь, затрагивавшего сложнейшие богословские проблемы.

Земные дела, правда, изучаются тоже все пристальнее. С трудом одолевая разные препоны, вроде индексов запрещенных книг, в Испанию проникают новые научные веяния, появляются такие крупные ученые, как астроном и механик Висенте Мут (1614—1687), применявший законы динамики, открытые Галилеем, физик и математик Хуан Карамуэль (1606—1682), впервые в стране опубликовавший логарифмические таблицы. Намечается переход от естественной философии к физике, от алхимии к химии... Но увлечение наукой скромнее увлечения божественными предметами. Например, дискуссия о том, была ли Богородица сама зачата без



Испанская обувь XVII в.

греха, захватила широчайшие массы: повсюду создавались общины, конгрегации, братства и прочие объединения, настаивающие на том, что рождение Девы было непорочным.

Короче говоря, взор испанца XVII века был обращен к двум мирам — посястороннему и потустороннему. Испанец общался с людьми и с Господом. Происходило это в храме и во время молитв дома, на церковных процессиях и на исповеди, во время крестин, похорон и свадеб, в одиноких размышлениях и на публичных торжествах.

Формы религиозной жизни в XVII веке чрезвычайно богаты и разнообразны. Важную роль играло и чтение богоугодных книг, которых в Испании было великое множество: среди известных историкам изданий вышедших с 1500 по 1670 год 5835 трактуют религиозные темы; всем остальным темам посвящено 5450 книг.¹⁸ Книги, разумеется, читали далеко не все, но их пересказывали на проповедях, которые слушал всяк и каждый. Книги, проповеди, праздники в честь беатификации или канонизации тех или иных святых и многочисленные спектакли об их жизни, о которых речь будет у нас впереди, прокладывали мосты между земным и загробным мирами, погружали верующих в атмосферу чуда.

Чудеса в XVII веке казались не только реальностью, но и самой важной, истинной и интересной реальностью. Везде рыскал дьявол, который сестре Марианне де Хесус явился в виде «пресвирепого вепря, который, с хрюканьем напав на нее, стал ее терзать»;¹⁹ перед другой монашкой, сестрой Марией де ла Антигуа, он предстал в виде говорящего кота, которого эта святая женщина отлупила как следует, и он признался, кем является



Аллегория триумфа монархии. XVII в.

на самом деле, к сестре Анне де Сан Агустин дьявол пытался залезть в постель под видом пригожего кавалера, а когда она его прогнала, он в следующую ночь вернулся с целой сворой демонов («они избили меня престококим образом, сорвали с меня одежду и оставили нагой в самом плачевном состоянии»).²⁰

Привычное для нас сейчас разделение светской и религиозной сфер бытия в XVII веке было условным или вовсе исчезало. Реальное и идеальное, обыденное и магическое, потустороннее и посюстороннее составляли общий круг жизни, прочный континуум. Испанская барочная живопись изображала чудеса, небесные видения и мученичества святых с небывалым «реализмом», пытки, слезы, раны показывались с шокирующей достоверностью и правдоподобием. Но это был не самодовлеющий натурализм: в сознании человека XVII века, как мы помним, земля отражала небо, небо — землю, и мир оказывался переключкой подобных отражений. Испанец шел в театр, чтобы увидеть небожителей во плоти. Когда



Повозка на религиозном празднике.

же статуи Богородицы и святых в чудесных облачениях несли в праздничных шествиях, то они, как живые, сами шли толпе навстречу! И актер мог оказаться участником чудесных событий не только на подмостках, но и за стенами театра, в драме жизни, вступив в непосредственное общение с Господом или с нечистой силой. Испанцы знали, что чудеса случались не только с комедиантами, жившими во время оно, но и в нынешние времена.

Так случилось с мадридской актрисой Франсиской Бальтасарой де лос Рейес, которую многие видели в 10—20-е годы XVII века в комедиях Лопе де Веги, Тирсо де Молины и, возможно, молодого Кальдерона. В труппе Эредии Бальтасара блистала как в ролях красавиц («первых дам»), так и выступая как травести, играя бравых кавалеров, и, случалось, въезжала в театр верхом на скакуне. На вершине славы она, как и Генезий в драме Лопе де Веги «В притворстве — правда» («Lo fingido verdadero»), прямо на сцене почувствовала озарение Божьей Благодати, бросила труппу, поселилась в скиту Иоанна Крестителя в горах близ

Картахены и провела последние годы жизни в такой святости, что о ней стали рассказывать легенды, и в час ее кончины «сами по себе стали звонить колокола».²¹

Проходит всего несколько лет после ее смерти, и зрители, еще помнящие выступления красавицы актрисы на подмостках, могут увидеть, как ее играют в постановке написанной на рубеже 30—40-х годов Луисом Велесом де Геварой, Антонио Коэльо и Франсиско де Рохасом драмы «Бальтасара». В ней возлюбленный героини дон Альваро, после того как она удалилась от мира, заключает договор с дьяволом, обещающим перенести его в обитель Бальтасары и вернуть ее любовь. Козни дьявола, однако, оказываются бессильными, и отчаявшийся дон Альваро грозит покончить с собой, если бывшая комедиантка не уступит его домогательствам. Чтобы спасти его, Бальтасара решает обезобразить себя, бросившись со склона горы на кусты терновника и умирает в пещере от потери крови...

Перед нами замечательный образ незатруднительного перетекания жизненных, религиозных и эстетических форм друг в друга: Бальтасара — реальная актриса после своей смерти вновь возвращалась на подмостки: на глазах у публики ее судьба описывает волшебный круг или, точнее говоря, вместе с публикой погружается в круговорот Великого Театра Мира. Говоря современным языком, зрителю предьявляли документальную драму о реальном, многим хорошо знакомом лице. Только представление о документальности было совсем другим, нежели в XX веке: факт и легенда не только не исключали друг друга, но и друг друга предполагали; Филипп IV мог рассматривать военные поражения как наказание за свои грехи, победы же праздновали, благодаря от всей души за них небо.

Так мы убеждаемся, что жизнь на подмостках была связана с жизнью, протекающей за стенами театров, чаще всего на глубинном, метафизическом, а не «реалистическом» уровне — реальная Бальтасара превращается в аллегорический образ в мистерии о столкновении добра и зла.

Искусство и действительность. Будни и праздники в Великом Театре Мира

Трудно согласиться с мнением выдающегося русского испаниста Д. К. Петрова, автора фундаментальной монографии «Очерки бытового театра Лопе де Вега»,²² считавшего, что испанская сцена XVII века — это точное зеркало быта. Скажем прямо: то, что происходило на ней, было столь же похоже на повседневность, сколько и на сказку. Самые неприглядные и отталкивающие стороны быта (улицы Мадрида, по мнению

иностранного путешественника, были в середине XVII века «самыми вонючими в мире»; еще бы! На них после 10 часов вечера зимой и после 11 часов летом выбрасывали и выливали из окон, с балконов и из дверей нечистоты, несмотря на принятое 23 сентября 1639 года столичными властями постановление, «чтобы никто не опорожнял из окон и через водостоки нечистоты или что-либо подобное, и можно все это опорожнять только из дверей»²³) либо выносились за скобки, либо упоминались вскользь, забавы ради. И совершенно не упоминалось о том, что испанцы XVII века, как правило, совсем не купались и не принимали ванны; когда видный придворный Доминго Сентурион, искупавшись, сильно простудился, Баррионуэво в своих «Извещениях» от 9 июля 1656 года на полном серьезе заметил, что нечего удивляться, если залезшего в ванну чело- века достигнет смерть.

Конечно это не значит, что не было никаких соответствий между театром и окружающей действительностью, но эти соответствия очень редко бывали буквальными.

Так, излюбленные испанскими драматургами проблемы, связанные с утверждением и защитой чести, безусловно, играли важную роль в реальной жизни страны, хотя и, как нам предстоит увидеть, преломлялись в искусстве по-своему.

Нет сомнения, что честь заботила не только художников, но и всех и каждого. Длившаяся почти восемьсот лет война за освобождение страны от мавританского ига (711—1492) превратила Испанию в огромный военный лагерь, в котором царили воинская доблесть, убеждение, что честь дороже жизни, и тот закон боевой дружины, о котором писал еще Гомер в «Илиаде»: «воин воина пусть на поприще бранном стыдится» (нет ничего более позорного, чем выказать себя трусом перед лицом товарищей, и ничего более желанного, чем заслужить добрую славу). Хорхе Манрике (1440—1478) писал, что у каждого человека три жизни: преходящая жизнь тела, более длительная жизнь чести и вечная жизнь души. При неаполитанском дворе арагонского короля Альфонсо V испанцы упрекали итальянских солдат в малодушии, в то время как итальянский кондотьер Браччио да Монтоне с удивлением заметил испанцам: «Вы почитаете за честь, чтобы враги искромсали вас на кусочки, вместо того чтобы уйти живыми и сохранить возможность поквитаться с противником»; французы же считали, что «эти безумные испанцы ценят крупицу чести выше, чем тысячу жизней, потому что не умеют наслаждаться мирными буднями». Как отметил в XVII веке Кеведо: «тот, кто находит почетную смерть, не хочет более долгой жизни».²⁴

Любопытно, что честь традиционно ассоциируется не с совестью, не с самооценкой, а с чужим судом, оценкой общества — в этом истоки траги-



Франсиско Сурбаран. Испанская посуда XVII в.

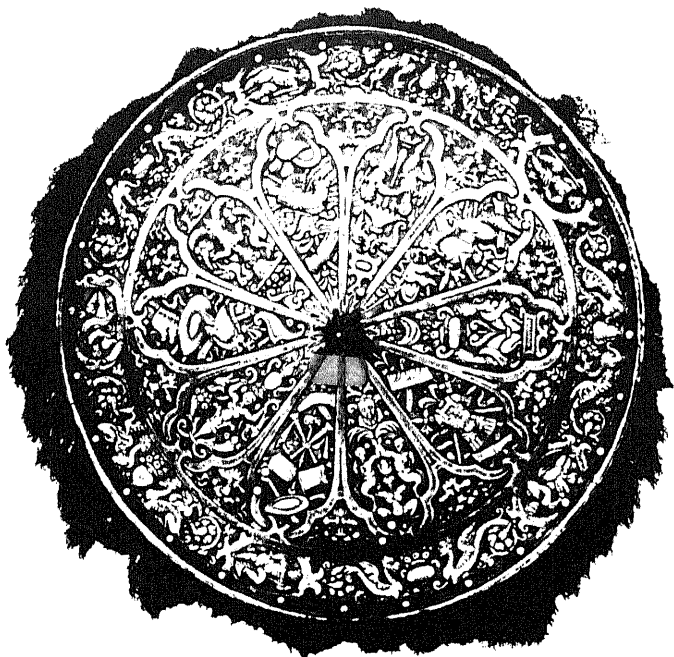


Интерьер испанского дома XVII в. (кабинет Лопе де Веги. Реконструкция).

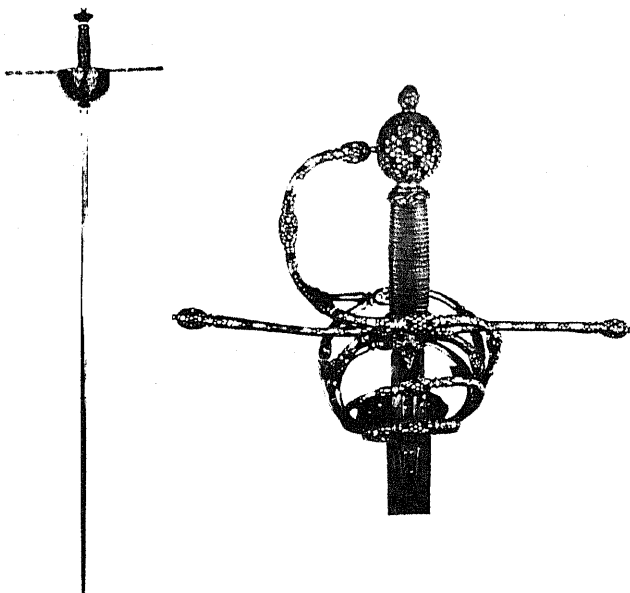
ческого поворота темы чести в барочной драматургии. Пока что отметим, что честь для испанцев, победивших мавров, а затем стремительно покрывших обширные земли в Европе и необъятные просторы в Америке, превратившихся из храбрых воинов Реконкисты в триумфальных конкистадоров, была связана и с необычной гордостью. Отец дона Гаспара де Гусмана, графа-герцога Оливареса, всесильного временщика Филиппа IV в 20–30-е годы XVII века, будучи послом при Ватикане, узнав, что папский двор не доволен тем, что он сзывает слуг громким звуком серебряного колокольчика, велел сзывать их выстрелом из пушки. Другой испанский посол в Риме дон Иньиго Лопес де Мендоса, граф де Тендилля, после того, как папа Иннокентий VIII велел ограничить поставку дров для него, дабы он не мог устраивать чрезмерно роскошные пиры, скупил и сломал соседние дома и ими стал топить кухню... Итальянский путешественник Фульвио Тести отметил, что «всем делам испанцев присуще нечто горделивое и великолепное. Даже для причастия они используют облачки в два раза больше, чем в Италии». Писатели XVII века наперебой утверждали, как это делал Кортес Осорио, что «среди испанцев нет плебеев; все рождаются великими душой», или отмечали, как Сааведро Фахардо, что «высокий и славный дух (даже среди людей низкого происхождения) не дает им довольствоваться состоянием, отведенным Природой, и они стремятся к благородным званиям...».²⁵ Повсюду, в особенности же в Кастилии, простолюдин стремился стать идальго, идальго — кабалъеро, кабалъеро — грандом. Законодательство строго и детально регламентировало, кто имеет право называться доном (в отличие от сцены, где перед публикой в течение одного театрального сезона проходили сотни донов, этот титул принадлежал столь немногим, что его был лишен ряд представителей древней знати и высших государственных чиновников), кому как полагалось здороваться, кто мог носить шпагу, иметь карету, одеваться в те или иные одежды (например, ремесленникам, рабочим и крестьянам не позволялось одевать шелка — требование, на которое, заметим попутно, совершенно не обращали внимания на сцене) и т. п. Но при свойственной испанцам гордыне и жажде повысить свой социальный статус никакие регламенты не могли помешать возникновению острых конфликтных ситуаций. Так, в конце XVII века председатель канцелярии Вальядолида и ректор Колехио Майор де Санта Крус столь ревностно оспаривали первенство друг перед другом, что Карл II издал специальный указ, запрещающий им вместе появляться на любой официальной встрече...

Театр отражал эти и другие черты психологии и быта испанцев и истолковывал их по-своему.

Сцена, например, была чутка к изменениям моды, но костюмы актеров и актрис не были точной копией одежд кавалеров и дам — они, как правило, были более богатыми и великолепными! Театр воспринимался всеми



Щит для ночной прогулки.



Шпага XVII в.

как ярчайший праздник; на сценических платьях сверкали бриллиантовые пуговицы, изумительные украшения, золотое и серебряное шитье, и актерский костюм нередко стоил в десять, а то и в двадцать раз больше обычного дворянского костюма!

А вот жилище на подмостках публичного театра изображалось более скромно, чем в реальной жизни. И все же во внутренней сцене театра могли вешаться на стены и расстилаться по полу прекрасные гобелены и ковры — неперменные атрибуты интерьера в мало-мальски зажиточных домах. Во внутренней сцене мог помещаться и покрытый нарядным ковром помост с разбросанными на нем подушками — на таком помосте по восточному обычаю, унаследованному от мавров, сидели женщины. Испанок XVII века за стол вместе с мужчинами не сажали, они не пользовались стульями, и когда в редчайших случаях какой-либо даме приходилось садиться на стул, она чувствовала себя неуютно...

Давали о себе знать в театре и другие характерные особенности действительности XVII века. Так, бандиты часто появлялись не только на подмостках («Поклонение Кресту», «Луис Перес, галисиец» и другие драмы Кальдерона), но и в горах, на дорогах и на городских улицах. В одном из писем, посланных в 1637 году, отмечалось: «Убивают у нас каждый день»; в июне 1658 года Баррионуэво писал: «С Рождества, говорят, было убито более 150 несчастных мужчин и женщин, и никто еще не понес наказания». Другой современник Тирсо и Кальдерона, Пельисер, констатировал: «Ночью невозможно выходить на улицу, если ты не вооружен до зубов или тебя не сопровождают несколько человек». Французский путешественник Берто подтверждает это: «Когда темнеет, нельзя ходить по Мадриду, да и где бы то ни было, без кольчуги и щита».²⁶ Когда театральные герои появлялись в полном вооружении, публика воспринимала это как должное, однако, как правило, в спектаклях кавалеры опасались стычек не с грабителями, а с благородными соперниками.

Такие стычки были обычным делом. Дуэли в Испании XVII века — распространенное явление. 29 декабря 1643 года Пельисер отметил в своих сообщениях: «Вчера дон Педро де Эспиноса из-за спора за место в театре убил дону Диего Абарку, и сам убийца тяжело ранен»; 8 января 1641 года он же засвидетельствовал о дуэли двух кузенов, один из которых назвал своего родича маркиза не «светлостью», как полагалось, а «милостью».²⁷ Дело ограничилось легкой раной маркиза де Вильянуэва, и он опять стал дружить со своим противником маркизом де Вальенсиносом. Выдающийся барочный писатель Франсиско де Кеведо, не разойдясь на тротуаре с капитаном Антонио де Родригесом, тут же скрестил с ним шпаги. Капитан ранил писателя в голову, писатель проткнул противнику правую руку, после чего помогли друг другу остановить кровь и, убедившись в обоюдном мужестве, стали закадычными друзьями²⁸ — нечто похожее

произойдет с доном Мануэлем и доном Луисом в «Даме-невидимке» Кальдерона.

Испанский актер должен был быть отменным фехтовальщиком. Фехтованием занимался любой дворянин, в каждом квартале Мадрида были признанные учителя, самый знаменитый из них Луис Пачеко де Нарваэс опубликовал в XVII веке четыре книги, посвященные искусству владения шпагой.

Сценический *galán* (галан — кавалер-любовник) — это молодой человек с нежным признанием на устах и со шпагой на боку. Он в любой момент может пустить ее в ход; отец или брат возлюбленной — опасные его враги; он проникает в дом дамы, как во фламандскую крепость, с риском для жизни, и свадьбу на сцене празднуют шумно, как победу после штурма.

По-своему театр отзывался и на судьбы представительниц прекрасного пола. Знатные женщины вели уединенный образ жизни, находясь большую часть времени взаперти, под неусыпным надзором мужей, отцов или братьев. В гости они отправлялись на носилках или в каретах с занавешенными окнами, сопровождаемые служанками и слугами; даже в храме они стояли отдельно от мужчин. Но запретный плод, как известно, сладок. Разговор с дамой и тем паче тайное свидание превращались в опасное и манящее приключение. Случай завязать знакомство или произнести пару пылких слов подворачивался редко, тем сильнее было желание непременно воспользоваться им. Французская путешественница мадам д'Олна вспоминает, как маркиза де Алканьисес уверяла, что была бы возмущена, если любой мужчина, оставшийся с ней наедине, не стал бы молить ее о благосклонности...

Пытались познакомиться при выходе из церкви или на многочисленных праздниках. К тому же дамы нередко тайком отправлялись на прогулки или в гости, закутавшись в плащи: *tapada* — «закутанная» стала популярным словом в XVII веке и излюбленным персонажем Кальдерона.

Но чаще всего, изображая судьбу женщин, театр откровенно расходился с обыденной реальностью. Зависимость женщины XVII века от чужой воли сказывалась в том, что ее выдавали замуж, не считаясь с ее желанием. Жених и невеста часто в глаза не видели друг друга, в лучшем случае могли послать один другому свой портрет или, как герцог де Ихар, отправить своей суженной заверенный нотариусом документ, удостоверяющий, что он «пригож, не мал ростом, прямой, не имеет горба или какого-либо другого безобразного изъяна».²⁹

Как и в «Ромео и Джульетте», не могло идти речи о свадьбе, если молодые принадлежали к враждебным кланам. Саламанка, например, была поделена на два враждебных лагеря, во главе одного было 140, во главе другого — 182 кабалеро. Стычки не прекращались с тех пор, как донья

Мария де Монрой отомстила за убийство своих сыновей... В Наварре два клана, дабы избежать кровавых побоищ, делили все должности вплоть до середины XIX века; политик XVII столетия Кастильо Бобадилья утверждал, что «нет города, поселка или деревни, которые не были бы поделены на непримиримые группы, кланы или объединения».³⁰

Браки устраивали, руководствуясь какими угодно расчетами, но только не любовью. Если девушку нельзя было сбыть с рук, например, не хватало денег на приданое, или если она неожиданно проявляла строптивость, то ее на всю жизнь могли заточить в монастырь. Когда же родовитый молодой человек Хусто Вальдивьесо попытался похитить девушку из столичной обители бернардинок, то оказался в подземельях Инквизиции и был задушен. Участь выданных замуж насильно порой была столь горестной, что они обращались к светским и религиозным властям с просьбой расторгнуть брак; так, некая Микаэла де ла Пенья жаловалась, что, «будучи совсем еще девочкой» (ей, похоже, было всего 13 лет), она была принуждена своей матерью Хуаной Эвангелистой пойти под венец с Франсиско де Ревильей. «Я говорила, что не хочу выходить за него и не хочу, чтобы он был моим мужем», но «мать таскала меня за волосы и волокла по полу... и сильно избивала...» Три года спустя после свадьбы она стала молить епископа объявить этот невыносимый брак недействительным.³¹

Совсем иную картину мы видим в театре. Здесь все молодые преклоняются любви и заставляют родителей признать ее верховные права. Если же кто-то, как дон Мартин в комедии Тирсо «Дон Хиль, зеленые штаны», в какой-то момент предпочитает богатое приданое сердечной склонности, то он наказан за это и возвращается к возлюбленной. Так или иначе над всеми реальными интересами и законами безраздельно берет верх сердечная склонность.

Господству идеальной концепции любви на сцене способствовало то, что Испания XVI века — времени становления национального театра — была страной классического рыцарского романа, посвященного истории о верном служении прекрасной даме. Рыцарский культ владычицы всех помыслов, вдохновительницы доблестных деяний сочетался с идеями гуманистического неоплатонизма, прославляющего вслед за «Пиром» Платона самую возвышенную страсть, презирающего низменного, пошло-чувственного Эрота и рассматривающего ее как могущественнейшую космическую силу, которая, как сказал Данте, «движет солнце и светила...».

Так или иначе, изображая благодную, могущественнейшую власть любви, перед которой склоняются все до единого, испанский театр показывал жизнь не такой, как она есть, а такой, какой она должна быть. Испанский театр не копировал быт и меньше всего обращался к будням, он был проникнут празднично-приподнятым духом.

Здесь мы сталкиваемся с характерной для эпохи маньеризма и барокко обратной связью: театр был в высшей мере праздничным, праздники же были в высшей мере театральными, и это возвращает нас к проблеме тотальной сценичности, о которой уже шла речь.

Мы вряд ли в силах представить, сколько было праздников в Испании XVII века и какого они достигали размаха и блеска.

Сошлемся хотя бы на праздники, сопутствовавшие воцарению Филиппа IV, правившего с 1621 по 1665 год и не напрасно называемого «барочным королем»: именно при нем в Испании этот стиль стал господствующим... Как только в апреле 1621 года похоронили Филиппа III, состоялся торжественный въезд нового шестнадцатилетнего монарха в Мадрид. Король ехал верхом под балдахином, впереди него ехал герцог дель Инфантадо с обнаженным мечом в руках; у въезда в столицу Филиппа IV и его свиту ждал мадридский коррехидор дон Хуан де Кастро-и-Кастилья в одеянии рыцаря ордена Сантьяго; народ шумно приветствовал юного правителя на площадях и улицах...

В нескончаемую вереницу праздников превратилось сватовство наследника английского престола принца Уэльского к инфанте Марии, сестре Филиппа IV. Весной 1623 года Мадрид стал огромной игровой площадкой: дома уподобились участникам маскарада — они были увешаны коврами и полотнами, на импровизированных помостах выступали танцоры, на площадях устраивались турниры и бои быков.

В Пасху дома были иллюминированы, ночью кавалькада всадников в масках, среди которых были король, принц Уэльский, граф-герцог Оливерес и герцог Бекингэмский, разъезжала по столице; 1 мая, в день праздника Сантьяго Зеленого принц Уэльский дал обед на открытом воздухе, восседая под балдахином в окружении роскошно одетых английских рыцарей в беретах, украшенных бриллиантами и крупными жемчужинами. Актеры выступали перед августейшими лицами на платформах, которые везли по улицам Мадрида быки в дорогих пополах, в ожерельях и с позолоченными рогами...

Праздновали все — рождение принцев и принцесс, посещение королем или королевой храмов, выздоровление важных лиц, основание или открытие монастырей или церквей, перенос реликвий, военные победы, открытие школ, прием послов и т. п. Для одного из праздников был сооружен импровизированный дворец в парке Буэн Ретиро с 488 окнами, две огромные повозки с театральной машинерией, созданной знаменитым сценографом Косме Лотти, везли 48 быков, наряженных в шкуры различных животных...

Короче говоря, в Мадриде едва ли не ежедневно отмечали торжества и знаменательные события; так, например, в честь прибытия 27 ноября 1621 года в Санлукар галеона, груженного американским серебром и зо-



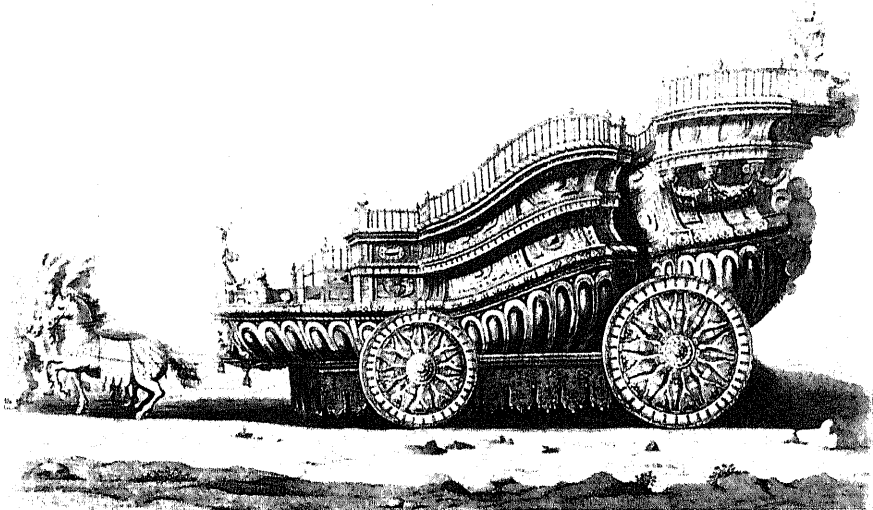
König Jacob in Englande.
 Er ist zu Engelland in aller Landt.
 Ein Sohn Prinz Carli hochgeborn
 Zer, demoblin hat außserkorn

Die Infanteria in Spanien,
 Derhalb auß groß Britannien
 Höchstneter Prinz ganz unbekent
 Gewesen ist aus Euern Landt.

Sein verheubten Braut selbst zu sich
 Wie dan im Meiden ist gesehn.
 Die sey über man Celebriren
 Mit ringelreim und Thierren

Da hochmüthet Prinz zu Madrid
 Dakin Er kommen wie ganz still
 Ganz Königlich zu hoff wardt bracht
 Ganz gelb dat Erd. darlich werde gemacht

Прибытие в Мадрид принца Уэльского 23 марта 1623 г.



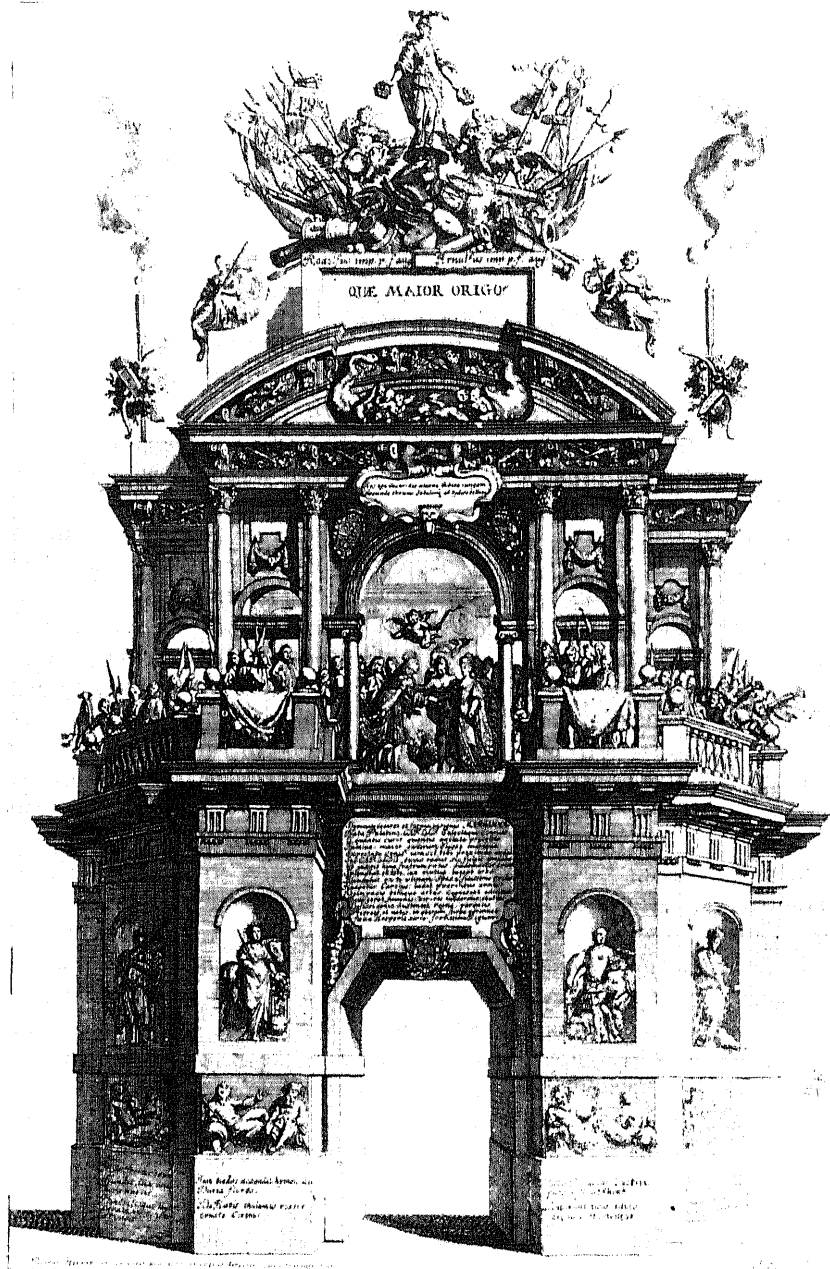
Праздничная повозка.

лотом, отслужили 12 тысяч месс.³² Игры, бои быков, сражения на тростниковых копьях, театральные представления, процессии, приемы, балы сменяли друг друга, горели светильники, вспыхивали ракеты и бенгальские огни, на улицах и площадях сооружались импровизированные алтари и триумфальные арки с живописными изображениями, статуями, цветами и пр. 19 июня 1622 года в честь канонизации Святого Исидора, покровителя Мадрида, были поставлены огромные пирамиды и арки с позолоченными фигурами. Иезуиты соорудили целый потешный замок с башнями и фигурой Исидора наверху. Церкви были разукрашены так, что казались волшебными видениями. На Пласа Майор и перед Королевским дворцом высились помосты для танцев и комедий, площадь Севада превратилась в райские кущи, в которых среди живых и искусственных, сделанных из золота, птиц и всевозможных деревьев, увешанных манящими взор фруктами, стоял за плугом Святой Исидор Пахарь. Шествие со штандартом святого протянулось по улицам столицы; серебряный гроб с его останками ехал на помосте на невидимых колесах; король, встретив процессию у улицы Панадерия, сошел с коня и последовал пешком за помостом, став одним из актеров этого действия.

Рождение Карла II 6 ноября 1661 года начинали отмечать с иллюминации столицы, следующие три дня маскарады и потешные выступления масок на улицах и площадях чередовались с церковными процессиями. 21 ноября состоялось крещение инфанта: в Королевской часовне под красным шитым золотом балдахинном, поддерживаемом серебряными колоннами, стояла купель, храм и дворец были увешаны дорогими коврами, в жаровнях курились ароматные травы, крестная — инфанта Маргарита была одета в белое платье, шитое разноцветным шелком, ее сопровождал герцог Альба в венгерском казакине; вокруг дворца стояла огромная толпа любопытных. В 1648—1649 годах в честь сватовства и женитьбы Филиппа IV на Марианне Австрийской устраивались маскарады, было построено множество триумфальных арок, представляющих собой портики, галереи, горы, пирамиды, на площади Сальвадор стояла гора, начиненная театральной машиной, вокруг статуи Минервы летали разноцветные птицы, а на склонах горы среди зарослей двигались дикие звери; на тридцати шести огромных помостах исполнялись танцы и драматические представления, по улицам проезжала конная кавалькада со всадниками в масках во главе с королем,³³ дорогу невесты в Эскориал освещало 11 тысяч факелов...

Праздники были сферой, объемлющей театр и жизнь — жизнь не обыденную, а сакральную и идеальную. Ибо театр предельно сближал испанцев именно с такой жизнью.

В публичном театре не случайно не могло быть даже воображаемой линии рампы — спектакль проходил не *перед* зрителями, а *вместе* со



Триумфальная арка, сооруженная в честь бракосочетания Карла II и Марии Баварской.

зрителями, не только зрители окружали актеров, но и актеры могли окружать зрителей. Музыкальные интермедии — хакары актеры подчас исполняли, находясь среди публики; так, в написанной Киньонесом де Бенаvente «Хакаре, которую спела труппа Бартоломе Ромеро», шут играл на сцене, актриса Хулиана пела на находящемся напротив сцены ложе для женщин — касуэле, Мария Валькарсель на верхней сцене, Педро Реал, стоя на нижней ступени бокового амфитеатра; еще один исполнитель находился на верхней ступени амфитеатра, а Инес на верхнем балконе напротив сцены.³⁴ Но даже когда ничего подобного не было, спектакль, как выразился в 1620 году анонимный автор, «атаковал все ворота, чтобы проникнуть в душу; ибо глаза видят столько нарядов и украшений, слух слышит такие выразительные слова, обоняние такие дивные ароматы, осязание угадывает такую нежность и прелесть, вкусу такие яства...».³⁵

О силе воздействия театра говорят нам и проклятия, которые посылались в его адрес за то, что он круто меняет людские судьбы. «Многие кабальеро и господа, — писал неизвестный моралист, — теряют голову из-за актрис: одни уезжают с ними, другие привозят их в свои имения, одни одаривают их всем, чем могут, и обращаются с ними как с королевами; другие покупают им дома и обстановку и тратятся на них [...] третьи открыто крестят в церкви сына от одной из таких комедианток [...] и нет труппы, за которой не следовал бы кто-то из подобных господ [...] И так же околдовывают актеры женщин...»³⁶ В 1683 году, как можно судить по свидетельству Педро Фомперосы, картина оставалась такой же: «Знатные люди видят, как их дети бросают дома, оставляют университеты и занятия и следуют за бродячими труппами, заколдованные и увлеченные бесстыдной любовью актрис, и нередко сами выходят на подмостки и поют вместе с ними».³⁷ По мнению же Педро де Гусмана, не отдельные люди следуют за актерами — вся Испания следует тому, что они показывают: «Становится общим достоянием то, что изобретают труппы в своих нарядах и украшениях, песнях и танцах. Так, мы видим, что какой-нибудь развязный танец, похотливая песня или фривольная одежда, которая появилась в каком-нибудь углу королевства, кочует из места в место и переносится во все углы. И вряд ли найдется город, поселок или деревня, где не подражают какому-нибудь танцу или походке или развязной манере речи, иначе говоря, тому, чему научила сцена».³⁸

Отвлечемся от несправедного гнева хулителей театра, обратим внимание на то, что, согласно их утверждениям, сцена оказывает огромное влияние на жизнь, жизнь подражает сцене!

Воистину весь мир — театр и все люди — актеры — и на подмостках, и в повседневном быту. И если для врагов театра сцена — кафедра лжи («Комедия, — по мнению брата Хесуса Мариаса, — это питательная среда и школа греха и ереси»³⁹), то согласно Лопе де Вега, она способна обращать к истине и добру.

Характернейшие произведения XVII века — драма Лопе де Веги «В притворстве — правда» («Lo fingido verdadero») и ауто Кальдерона «Великий Театр Мира» («El Gran Teatro del Mundo»). О последнем речь будет впереди, в первой же рассказывается о том, как римский актер-язычник Генезий принял крещение прямо на подмостках. Исполняя роль христианского мученика, он стал им и превратился в святого, в патрона комедиантов! Генезий услышал голос Небесного Суфлера и заявил свирепо преследующему христиан императору, что из труппы дьявола переходит в труппу Господа Бога: «...теперь у меня руководителем труппы будет Иисус Христос».⁴⁰

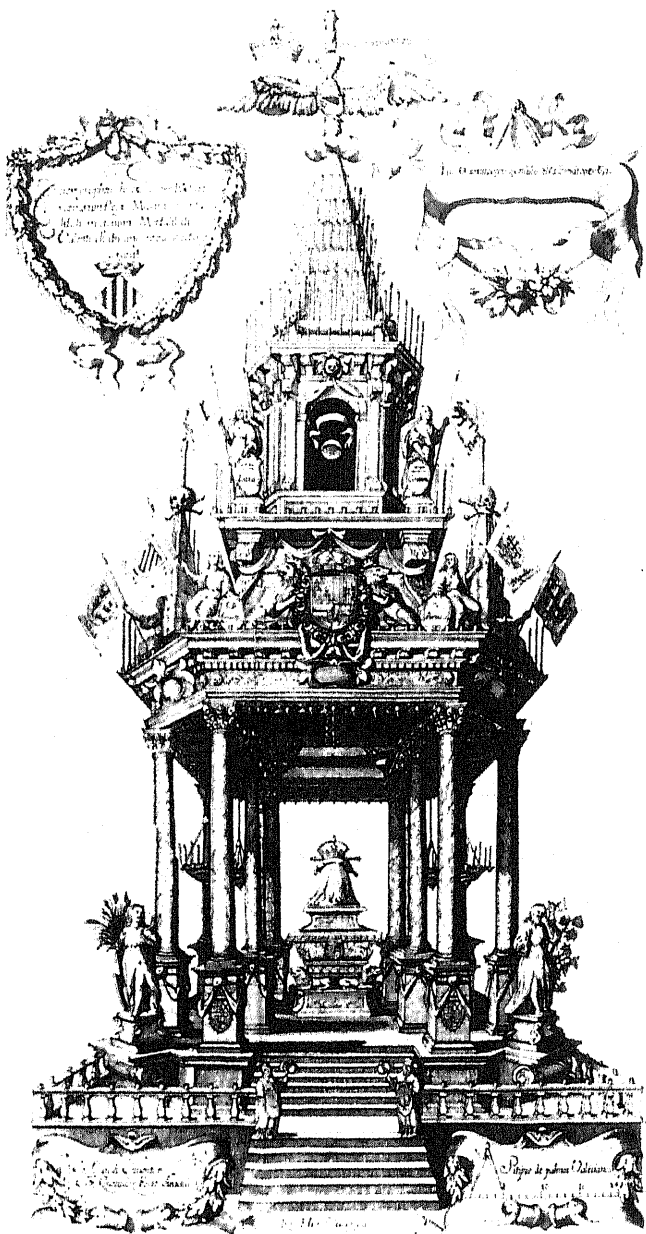
Христос назван руководителем труппы не случайно — тут проявляется не дерзость Лопе де Веги, а логика испанского языка XVII века, когда словом *autor* обозначали и Творца и директора театра.

Занятные времена, когда вселенная описывается в театральных терминах, когда все не только на земле, но и на небесах составляет единую театральную труппу, во главе которой находится Всемогущий Директор!

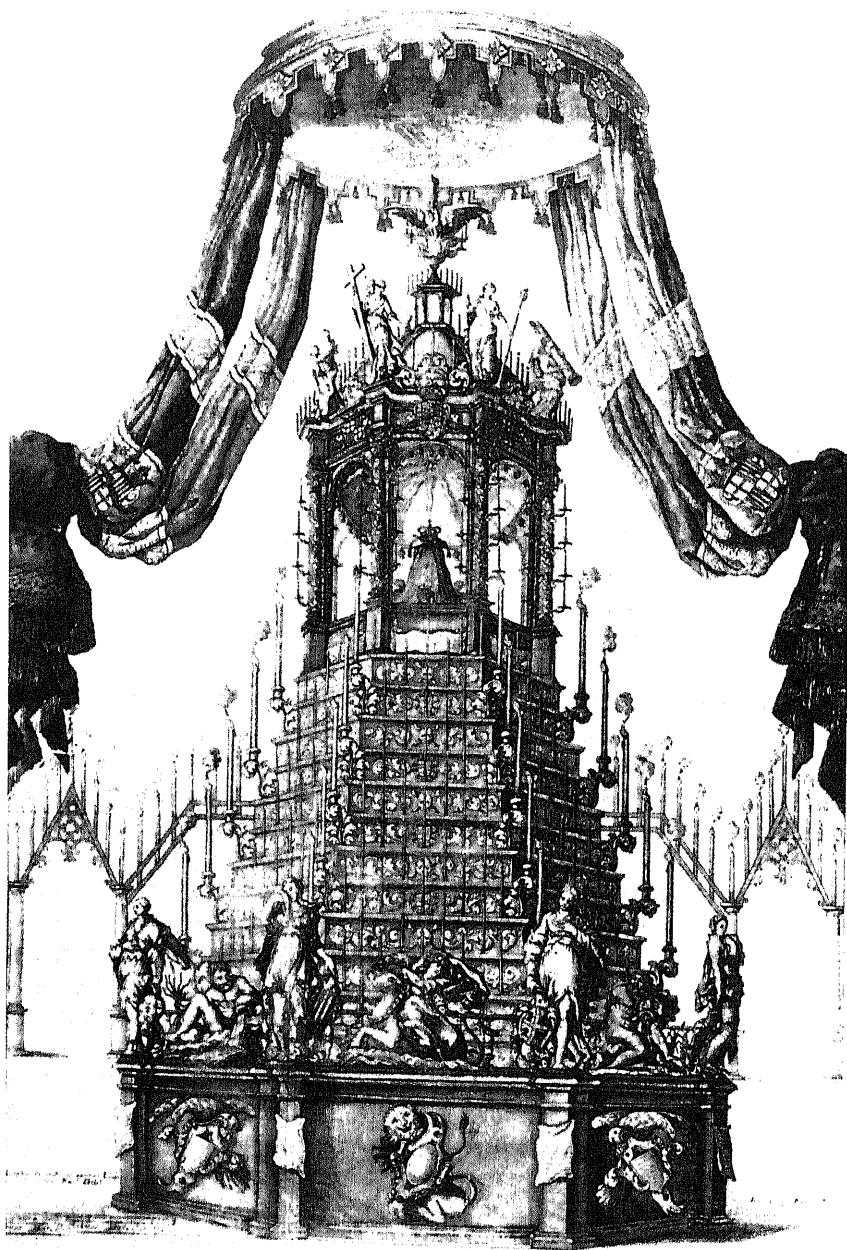
И то, что происходит на подмостках, и то, что происходит с ними в повседневности, было для испанцев единым драматическим действием. Они играют от рождения до смерти. Более того, Кальдерон будет продолжать «играть» и отдав Богу душу: его гроб станет важным «реквизитом» в «срежиссированных» им собственных похоронах. Великого драматурга провожали в последний путь так, как он определил в написанном 20 мая 1681 года за четыре дня до смерти завещании — в открытом гробу в одежде священника, подпоясанной веревкой францисканского монаха, с ладанкой Девы Марии дель Кармен на груди, «дабы послужила моя необманная смерть частичному искуплению тщеты моей скверно прожитой жизни».⁴¹ Гранадский же священник преподобный Франциско Веласко (1577—1622) заказал свой портрет в гробу, «дабы созерцать драму собственной кончины».⁴²

Подчеркнем еще раз: жизнь осознавала себя драмой и подражала театру, театр же не столько отражал, сколько преображал ее, создавал ее образцовую модель, действенную программу.

Иначе и не могло быть. Восприятие людей той поры было в немалой мере мифологизированным и, покажи театр жизнь в совершенно «реалистическом» виде, они ее не узнали бы. Даже высмеивающие различные пороки и изъяны общества «плутовские романы» и близкие им фарсовые интермедии исходили из по-своему идеалистического убеждения в чудовищной мерзости зла, обнаруживающего перед судом добра и истины свою суть. Нам, следовательно, надлежит рассматривать искусство XVII века в общем контексте бытия людей, у которых были во многом символические представления о себе и о картине мира.



*Импровизированный алтарь, сооруженный в 1665 г. в Валенсии
для поминовения Филиппа IV.*



Катафалк, сооруженный в 1700 г. в Барселоне для поминовения Карла II.

Маньеризм и барокко — два способа преломления этой картины, господствовавшие в XVII веке, после завершения ренессансной эпохи, два стиля, явившие не только внешние приметы эпохи, но и ее дух, ее страхи и надежды, две разных возможности высказывания и показа не только существующего, но и должного.

* * *

Время маньеризма и барокко в Испании — быть может, самый великолепный период в истории мировой сцены, когда в одной стране было поставлено несколько тысяч новых пьес, вызывавших восторг миллионов, когда и актеры, и актрисы выступали на подмостках в шитых золотом и украшенных драгоценными камнями костюмах и зрители выхватывали шпаги во время представлений, споря о том, которая из исполнительниц выступила лучше.

К истории театра можно подойти по-разному. Для нас самое важное — попытка хоть в какой-то мере преодолеть разрыв между двумя самыми распространенными типами исследований. Первый, наиболее традиционный, по существу, относится не к театроведению, а к филологии, так как драматургия рассматривается безотносительно к тому театру, для которого она в конкретный период его развития создавалась: анализируется словесная, а не сценическая образность произведений. Исследования второго, более современного типа, число которых растет едва ли не в геометрической прогрессии, — воистину бесценный источник знаний об устройстве театров былых времен, о сценографии, реквизите, сценических костюмах и машинерии, об актерах, зрителях и т. п. Но в подавляющем большинстве этих трудов слово писателя почти целиком выносится за скобки, разбирается, *как* ставилось то или иное произведение, но не *что* собственно ставилось, как будто на подмостках разворачивались немые эпизоды.

Конечно, текст драматурга XVII века был предтекстом для спектакля; автор видел перед собой картины будущей постановки, и если мы не *увидим* этих картин, мы многое, очень многое упустим в истории театра. Нам не постичь глубину замыслов Кальдерона, если мы не представим, как в финале «Стойкого принца» медленно опускается на землю гроб умершего в жалких отрепьях великолепного воина дона Фернандо, и как навстречу ему идет мавританская принцесса в дивном экзотическом наряде; если не поймем, что завершающие «Врача своей чести» речи произносились перед залитой кровью постелью, на которой под огромным распятием лежала безвинно убитая красавица, а рядом на двери алел отпечаток кровавой ладони. Однако не только зримые образы, но и каждая фраза в спектаклях играла действенную роль: придя на постановку того же «Стойкого

принца», публика видела, как принцесса роняет преподнесенные ей цветы и слышала, как принц говорит о преходящести красоты и жизни.

Трудно сказать, что важнее было в спектаклях: слово, интонация, с которой оно произносилось, жест, которым оно сопровождалось, или выражение лица и облик актера, это слово произносящего. В театре и нынешнего и прошлого времени важно все — слог драматурга, темперамент исполнителя, его наряд и декорации, размер и конфигурация подмостков, реакция публики... И, конечно же, чрезвычайно важно, в каком стилистическом ключе решается спектакль.

Нам не понять манеры игры актеров, характера их пластики, особенностей образного языка спектакля, короче говоря, самой сути сценических трактовок, если мы не поймем, какой стиль в то или иное время царил в театре.

Поэтому мы будем уделять немало внимания стилям — маньеризму и барокко, которые получили замечательное воплощение в искусстве двух великих творцов театра — Тирсо де Молины и Кальдерона.

История терминов и ключи тайн маньеризма

История стилей — это и история терминов и их интерпретации. Особенно наглядно это проявляется в случае со стилями, которыми мы будем заниматься. Если термин «ренессанс» сравнительно долго трактуется весьма четко, то использование терминов «маньеризм» и «барокко» лишь во второй половине XX века стало общепринятым.

В течение длительного времени маньеризм и барокко казались «порчей» Ренессанса. Виной тому была рационалистически-позитивистская ориентация ученых во второй половине XIX столетия, предпочитавших возрожденческую гармонию шедшему ей на смену трагическому искусству, выражающему разрыв между идеалами и действительностью. Потрясения, пережитые XX веком, помогли понять, что отражающая глубокий духовный кризис и вместе с тем энергично и успешно ищущая способы его преодоления культура маньеризма и барокко во многом ближе нам, нежели ренессансная.

Началась быстрая переоценка ценностей, лишь Советский Союз многие годы был почти не затронут современными веяниями: Ренессанс был объявлен образцом весьма своеобразно и совершенно неисторично понятого «реализма», а все, что не от «реализма», было от лукавого... Так или иначе наши исследователи долгие годы опирались на концепции, бытовавшие в прошлых столетиях.

Термин «маньеризм» (*manierismo*), как и схожие итальянские слова *manieroso*, *manierato* и французское *manieriste*, имел в XVIII—XIX веках уничижительный оттенок, подразумевая манерность и претенциозность. Однако слово *maniera*, от которого и происходит термин, употреблялось в пору Возрождения и в последующие десятилетия (т. е. в XVI и в начале XVII столетий) в явно положительном смысле, обозначая прежде всего индивидуальное своеобразие художника. В письме, написанном в 1519 году Рафаэлем и Кастильоне папе Льву X, отсутствие «манеры» трактуется как недостаток архитектуры прошлых веков. Вазари в 1550 году называет «манеру» среди пяти лучших качеств XVI столетия.⁴³

Ныне искусствоведы перестали воспринимать термин «маньеризм» как ругательное или хвалебное слово и довольно дружно называют маньеризмом художественный стиль, зародившийся в Италии в 20–30-е годы XVI века и постепенно распространившийся во всей Западной Европе. Подразумевается, что маньеризм — это не упадок Возрождения и не «предбарокко», а особый период в истории искусства, наделенный самостоятельными характеристиками.

Еще более занимательна судьба термина «барокко». Считалось, что термин восходит к испанскому слову *barroco*, обозначающему жемчужину неправильной формы, но скорее всего его происхождению мы обязаны слову *baroco* — наименованию определенного типа силлогизма: «Каждое А является Б; некоторые В не являются Б, следовательно, некоторые В не являются А», например: «Каждый заяц быстро бегают; некоторые животные не бегают быстро, следовательно, они не зайцы». Еще в 1519 году испанский гуманист Луис Вивес смеялся над парижскими профессорами, увлекающимися *baroco*, и над прочей схоластической софистикой.⁴⁴

В XVIII столетии слово «барокко» часто было синонимом странного, экстравагантного или декоративного. Крупнейший искусствовед и культуролог середины XIX века Якоб Буркхардт, употребляя вместо слова «барокко» слово «рококо», определял его как поздний пышный и упадочный период ренессансного стиля.

Перелом начал обозначаться благодаря трудам Генриха Вельфлина «Ренессанс и Барокко» (Мюнхен, 1888) и «Основные понятия истории искусств» (Мюнхен, 1915). Ученый понимал барокко не как кризис Возрождения, а как самостоятельный большой стиль и считал, что ему присущи «асимметричность», «открытая форма», «живописность» и т. п.

Филигранный анализ особенностей маньеризма и барокко был дан в лекциях Макса Дворжака, прочитанных им в 1918 году в Венском университете. Австрийский ученый обнаружил в маньеризме индивидуалистический субъективизм («повсюду центром тяжести оказывается не объект, а созидающий субъект»⁴⁵), устремленность «в мир свободной поэтической фикции».⁴⁶ В барокко же Дворжак видит принципиальный спор с

«наполовину или полностью языческой культурой Возрождения»,⁴⁷ жажду восстановить христианские ценности, опору на средневековые традиции, сказывающиеся в динамике художественного пространства, в умении управлять субъективными психологическими процессами, духовным диалогом со зрителями, уносить мысли в неземные дали, помогая преодолеть земные соблазны и груз бытия... Одна из вершин барокко — творчество Бернини; в его скульптурах «с идеальностью форм соединены натуралистические мотивы», волнующая чувственная осязаемость и непосредственность.⁴⁸ В мраморной группе «Аполлон и Дафна» ритмико-динамическое единство сталкивается с резким эмоциональным диссонансом, и этот конфликт получает сверхъестественное разрешение. Барочный художник устремлен к чудесному, но к чуду ведут «не субъективные, как в искусстве маньеризма, но объективно усугубленные аффекты»;⁴⁹ барокко направляет человека «по упорядоченному руслу всеобщего наиндивидуального подъема»,⁵⁰ ведущему к общезначимому духовному содержанию, «к величайшему воспламенению религиозных чувств, в чьем всепожирающем огне земной и потусторонней миры объединяются под конец в одном-единственном мощном эмоциональном переживании».⁵¹

Дворжак еще в большей мере, чем Вельфлин, дал толчок к появлению огромного числа работ, посвященных маньеризму и барокко, прежде всего в изобразительном искусстве и архитектуре, затем в музыке и литературе и — в наименьшей степени — в театре. В Советском Союзе переломными являются 60—70-е годы, когда наконец-то вышли по-русски и лекции Макса Дворжака. В появившейся в 1956 году книге «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» выдающийся искусствовед Борис Робертович Виппер, щедро разбросав целый ворох блистательных замечаний о крупнейшем художнике позднего маньеризма Тинторетто (у Тинторетто источник энергии «находится как бы вне человека, в окружающих, увлекающих и подчиняющих его враждебных ему силах. Картины Тинторетто насыщены динамикой, но это не столько динамика действия, созидания, целенаправленной воли, сколько динамика страстных эмоциональных порывов»; «...Словно независимый от рисунка и формы, колорит позднего Тинторетто подобен красочному покрывалу, цветочному узору, брошенному на очертания предметов»⁵²), пытается по возможности, говоря о идущем на смену Ренессансу искусстве, не вспоминать о маньеризме и барокко или вспоминает для того, чтобы походя и похоже неохотно припечатать апологетов маньеризма в «зарубежном формалистическом искусствознании».⁵³ Но в опубликованном через 10 лет исследовании⁵⁴ (вышедшем, кстати, в сборнике под редакцией того же Б. Р. Виппера) крупнейший историк театра Александр Абрамович Аникст с присущей ему смелой решительностью настаивает, что маньеризм и барокко — не менее легитимные термины, чем Ренессанс или классицизм. В частности, он

проницательно замечает, что для умственного склада людей эпохи барокко характерны «резвый реализм в анализе страстей, понимание реальных жизненных отношений и возвышенный спиритуализм, романтический пафос веры в целесообразность миропорядка».⁵⁵ В помещенной в том же сборнике статье Б. Р. Виппера⁵⁶ выявлены особенности «трагического гуманизма» и основные, по мнению ученого, черты барочного стиля: «слияние человека с миром, как бы поглощение его средой, подчинение, subordinация всех элементов художественного произведения одному руководящему стержню, эмоциональному, ритмическому, колористическому, стремление улавливать обыкновенное в необыкновенном и необычайное в обычном, тенденция к иносказанию, иногда перерастающему в аллегорию...»⁵⁷ и т. п.

Короче говоря, ослабление идеологических тисков позволяет нашим ученым полноценно участвовать в современных изысканиях. Среди важнейших публикаций хочется отметить книгу И. Н. Голенищева-Кутузова о романских литературах,⁵⁸ в которой особенно ценен раздел о теоретиках барокко, прежде всего Эмануэле Тезауро; работы Л. А. Софроновой и А. А. Морозова в сборниках, посвященных славянскому барокко и имеющим важное общетеоретическое значение;⁵⁹ яркую, глубокую, хотя и спорную, публикацию А. В. Михайлова «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи»,⁶⁰ преуменьшающую, на наш взгляд, значение свободного новаторского поиска в искусстве XVII века; фундаментальную монографию Е. И. Ротенберга об искусстве XVII века,⁶¹ в особенности главу о Рубенсе, в которой подчеркнуты, в частности, такие свойственные барокко черты, как способность передать витальную мощь бытия, воплотить представление «обо всем сущем как о едином органическом целом, заряженном неиссякаемой энергией жизненного роста»;⁶² анализ итальянского барокко, развернутый в написанной М. И. Свицерской главе в «Истории искусств»;⁶³ наконец, замечательное исследование Л. И. Тананаевой о маньеризме.⁶⁴ Об испанском барокко речь идет в трудах З. И. Плавскина, А. А. Штейна, С. И. Ереминой-Пискуновой⁶⁵ и др.

Но все эти работы не могли «закрывать тему», и спор о важных свойствах двух интереснейших стилей идет по сей день. Вновь и вновь сталкиваются разные точки зрения.⁶⁶ Арнольд Хаузер в «Социальной истории искусства» рассматривает маньеризм как выражение острейшего кризиса, наступившего в Италии после вторжения испанских и немецких войск и разграбления Рима в 1527 году, как проявление духовной смятенности и неуверенности, ведущей к повышению нервной экспрессии. Эта теория начала подвергаться резкой критике в 50-е годы, когда Эрнст Гомбрич и другие ученые стали утверждать, что Европа в 30–50-е годы XVI века испытала не больше потрясений, чем в конце XV столетия, когда французы ворвались в Италию, а флорентийцы, изгнав Медичи, оказались под

властью Савонаролы, однако эти события не поколебали тогда гармоничский строй ренессансной культуры.

Согласно точке зрения Гомбрича, Ширмена и других ученых, маньеристы, как приверженцы «стилизованного стиля», не намерены были живописать наступившие или грядущие бедствия, они творили совершенное и автономное царство искусства, своего рода блистательный «Новый Рай». В этом есть свой резон. Маньеризм и прямо рождается на гребне Высокого Возрождения и одновременно на его сломе. На гребне потому, что в маньеризме достигает кульминации возрожденческая вера в огромные творческие возможности человека, а на сломе потому, что эти возможности уже постигаются не как игра благодатных сил природы, а как проявление субъективной художественной воли. Искусство жаждет эмансипации, стремится привлекать не столько тем, о чем оно повествует, сколько собственной ценностью, оно не открывает красоту в реальности, а привносит ее: сэр Филипп Сидней гордился тем, что создание поэта — не то, что он обнаружил в мире, а то, «что содержится и внутри созвездия собственного сознания». ⁶⁷ Схожие мысли высказывает и итальянец Федерико Цуккари, работавший, кстати, с 1584 по 1595 год в Мадриде и в Эскуриале при дворе Филиппа II и полагавший, что художник запечатлевает не Природу, а «внутреннюю идею» или «внутренний рисунок», не то, что предстает перед его взглядом, а умопостигаемое — невидимые вещи или вещи, которые, говоря языком Гамлета, можно увидеть лишь «очами своей души» («Искусство, — утверждает Цуккари, — тем совершенней, чем иллюзорнее» ⁶⁸). Искусство начинает походить на визионерство, к которому настойчиво и императивно призывал в появившихся в середине XVI века «Духовных упражнениях» Игнасио Лойола. Необходимо, писал основатель ордена Иисуса, наглядно, воочию представить земной путь Иисуса — как Христос собирает свое воинство в Иерусалиме, а Люцифер — свое в Вавилоне, являя собой «ужасную и чудовищную фигуру»; как Сатана в военном лагере среди огня и пламени рассылает во все концы света демонов ⁶⁹ или как Господь спускается с одиннадцатую учениками с горы Сион в Иосафатскую долину, оставляя восьмерых апостолов в долине и троих у врат сада, представить и сам сад — «широк он или мал, выгладит ли он так или эдак...». ⁷⁰

Художники охотно предавались подобному визионерству. Джулио Кловио вспоминал, что, навестив в пригожий весенний день Эль Греко в его городском доме, увидел, что живописец сидит в мастерской, так плотно занавесив окна, что с трудом можно разглядеть что-либо: «Эль Греко сидел в кресле — он не работал и не спал, но отказался выйти со мной на улицу, ибо, как он сказал, дневной свет погасил бы тот свет, что он видит внутри». ⁷¹

Привлекательным становится все субъективное, прихотливое, капризное, причудливое, откровенно условное. Высоко ценится усложненность языка и композиции, головоломная метафоричность, дерзкая художественная свобода, неожиданность приемов, способность удивлять, труднодоступность, странность и необычная колоритность, своеобразная пестрота. Росси пишет в 1586 году по поводу интермедий во флорентийском спектакле: «Было сочтено, что самое главное в постановке — стремление добиваться разнообразия, вследствие чего пришлось пожертвовать единством»⁷² — тем самым единством, которое было одним из строгих художественных принципов Возрождения.

Другим краеугольным ренессансным идеалом, о котором неустанно говорили как художники, так и теоретики, был идеал естественной совершенной пропорции. Маньеризм же начинается с деформации естественного облика человека и нарушения натуральных пропорций тела. Таков «Автопортрет с вогнутым зеркалом» Пармиджанино (1503—1540), изображающий неправдоподобно огромную кисть руки, сдвинутые очертания лица и головокружительную перспективу, и его же «Мадонна с длинной шеей» — само название картины свидетельствует о том, что прекрасный маньеризм ищет в экстраординарном, эксцентричном. Маньеристы любят декоративность узоров и красок, которых вовсе могло не быть в природе. Они воспринимали свой век как «наиболее культурный»⁷³ и рафинированный. Нам, писал в 1534 году в книге о Петрарке Джованни Андреа Джезуальдо, в отличие от XIV столетия, стало ясно, что Петрарка выше Данте: раньше этого не понимали, ибо не умели ценить «блестящие пассажи красноречия, орнаментальность идей и фигуры языка...».⁷⁴

Маньеристский панэстетизм сказывается в том, что все мироздание рассматривается как художественное изделие. «После того, как извечный Маэстро сочинил и представил свету дня прекраснейшую музыку вселенной, он распределил партии и каждому назначил ему соответствующую: там, где он взял наивысшую ноту, ангел пел контральто, человек — тенором, а множество зверей — басом, — пишет Джованбаттиста Марино. — Ноты там были ступенями престола, ключи раскрывали божественные заповеди, линейки указывали направление природных законов, а слова хвалили творца. Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы и ускорение ритмов». Люцифер, однако, внес во вселенную кричащий диссонанс, «вся природа перевернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок...»⁷⁵ Искусство призвано вернуть гармонический лад, вновь сообщить миру стройность.

Ярче всего как «искусственная гармония», «стилизированный стиль», «формализованная форма» маньеризм проявляет себя в феерически колоритном куртуазном театре, и прежде всего в жанре придворных интермедий, исполняемых в антрактах комедий и совершенно затмевающих, отодвигающих на второй план сами комедии в итальянских, а затем и фран-

цузских постановках. В 1566 году во Флоренции в интермедиях, созданных великим сценографом Бернардо Буонталенти, возникал Олимп, с которого спускалось, стремительно увеличиваясь при приближении, облако, несущее Венеру, трех граций и четыре Времени Года. Купидон танцевал галантный танец, пока зал Палаццо Веккио наполнялся изысканными ароматами, над подмостками поднимались холмы, рождающие чудовищ, и огнедышащий вулкан. Психея спускалась в Аид, переплывала Стикс и т. п. Во флорентийских интермедиях 1586 года при появлении Весны, Зефира и Флоры таяли лед и снег, на деревьях распускались листья и начинали петь птицы, Фетида выходила из моря, а затем ее и тритонов поглощали разбушевавшиеся волны, которые укрощал Нептун, потрясая трезубцем, суровые скалы превращались в зеленые берега, на которых нимфы собирали цветы...⁷⁶ Интермедии оказывались территорией «чистой театральности», самодовлеющей пластической и музыкальной выразительности, «сценичности как таковой...»

Маньеристы творили зачарованные оазисы красоты, которые причудливо соотносились с окружающим миром. В комедиях Тирсо не искусство подражает действительности, а действительность — искусству, искусство диктует жизни свои законы. В «Доне Хиле — зеленые штаны» вымышленный доньей Хуаной образ обладает такой властью, что все красавицы в него влюбляются и все кавалеры надевают зеленую одежду. Однако веселая и всепокоряющая маньеристская игра — не проявление естества, как в ренессансных комедиях, а торжество над естеством, игра, влекущая не непосредственностью, а великолепным расчетом, высочайшим мастерством, отменной «сделанностью», ослепляющая невероятными эффектами. В комедии Тирсо де Молины «Мнимая Аркадия» пастухи и пастушки отнюдь не воплощения Природы, как это было в возрожденческой пасторали: их играют сверхутонченные аристократы, и их хитроумные интриги разрешаются парадоксальной и подчеркнута театральной, откровенно условной развязкой. «Мнимая Аркадия», как и «Толедские виллы» того же автора — странный коллаж, в котором чередуется проза и драматургия, — как нельзя более далеки от возрожденческой веры в то, что искусство — верное зеркало природы; здесь, напротив, природа эстетизируется — все натуральное отшлифовано, превращено в драгоценное изделие, подобно грубому, тусклому самородку, становящемуся сверкающим бриллиантом. Поражает не натуральность, а броско демонстрируемая *сверхъестественная* способность конструировать особую реальность, освещающую не небесными светилами, а бенгальскими огнями, подвластную не обыденным законам, а умопомрачительным и смелым ходам изошренной мысли.

Нередко игровое царство расширяется настолько, что кажется, будто вся вселенная играет в прятки и все есть непостижимый маскарад или обманчивая фантазмагория.

Такова программная установка маньеризма. В популярной, переведенной на многие языки книге Джованни Паоло Ломаццо «Трактат об искусстве живописи» выше правдоподобия ставилось умение «показывать ложные и обманчивые образы вместо истинных». ⁷⁷ Согласно Торквато Тассо, художник должен обращаться только к таким предметам, в которых «заключены возможности для вымысла», прежде всего к «невероятным случаям», и «по возможности стараться увеличить веру в чудеса». «Среди прекрасных вещей должно выбирать прекраснейшие, среди великих — величайшие, а чудеснейшим еще прибавлять новизны и великолепия». ⁷⁸

Он был не одинок. Джованни Каприано в вышедшем в 1555 году трактате «Об истинной поэтике» утверждал, что искусство имеет право представить не только то, что существует в действительности, но и то, что видится лишь в воображении. По мнению Алессандро Лионарди, творец создает новые ценности, прибавляя их к тем, что были до него. ⁷⁹

Франческо Патрици (1529—1597) считал, что для искусства важно не «подражание», а «выражение» — способность показать то, во что нельзя поверить, рождая впечатление чудесного (*meraviglioso*)...

Любопытно, что в проповеди, прочитанной 28 января 1626 года, великий английский поэт, настоятель лондонского собора Святого Павла Джон Донн говорил, что «чудо — это то, что совершается вопреки природе» (Курсив наш. — В. С.), парадоксально заостряя свою мысль: «Когда нечто в естественном порядке вещей сопротивляется этому, но это совершается, то мы как раз и видим чудо. Но при сотворении мира не было сопротивления и противостояния природы, ничто не могло еще противостоять этому, и, следовательно, сотворение мира (то есть создание всего из ничего) не являлось чудом в точном смысле этого слова». ⁸⁰

Чудо — не сотворение естественного порядка вещей, а его «перетворение», торжество искусности, образующей из цветов, корней или птиц человеческие головы, как на полотнах Джузеппе Арчимбольдо, или, заставляющей принимать переодетых дам за неотразимых кавалеров, как в комедиях Тирсо де Молины. Маньеристы — маги от искусства, они часто увлекаются алхимией, эзотерикой, герменевтикой и прочими оккультными науками. В 1529 году Агриппа фон Неттесхайм публикует в Кельне «Тайную философию», живописец Якопо да Пантормо (1494—1557) связывает эпидемию чумы во Флоренции с влиянием Луны. Делла Porta (1535—1615) создает «Академию Тайн» — «Тайное братство», «Accademia de' Segreti». Следуя учениям халдеев, пифагорейцев и Меркурия Трисмегиста, хозяин Музея Чудес Делла Porta считал, что тайны Природы могут быть открыты не наукой и разумом, а лишь магией, изобрел Латерну Магику, работал над проектами разных чудесных машин, таких, например, как «параболический отражатель», уничтожающий на расстоянии вражеский флот.

Показательно, что Делла Порта не менее усердно занимался тайнописью. Действительность предстает перед многими маньеристами *не непосредственно*, в своей конкретной вещественности, а как запутанная система *особых знаков*, как грандиозная шифрограмма, состоящая из множества эмблем, получающих в эту пору самое широкое распространение.

Структуру эмблемы в точном смысле этого слова, как указывают А. А. Морозов и Л. А. Софронова, составляла особая «триада», придававшая ей композиционное единство: изображения (*pictura, icon, imago*), надписи или девиза (*inscriptio, motto*) и эпиграмматической подписи (*subscriptio*)». ⁸¹ «Над изображением, а иногда и в его поле помещался девиз или краткое изречение на латинском, реже — на греческом или другом языке. Подпись состояла из короткого стихотворения, написанного для этого случая, или стихотворной цитаты. Позднее к ней пристраивался прозаичный учено-литературный комментарий, содержащий странное толкование эмблемы...» ⁸²

Нередко, однако, понятие эмблемы утрачивало четкие границы. В 1611 году Себастьян де Ороско в «Сокровище кастильского языка» пишет, что эмблему склонны отождествлять с символом, иероглифом, тайным начертанием, девизом, загадкой и т. д.; предельно сближает эмблемы и символы Кристоаль Суарес де Фигероа в напечатанной в 1615 году «Всеобщей площади». Так или иначе эмблемы в широком смысле слова становятся очень популярны в эпоху позднего Возрождения и маньеризма: в 1531 году выходит выдержавший множество изданий первый специальный сборник эмблем — «Эмблематика» Андреа Альциата, вслед за многими другими сборниками в 1593 году в Риме печатается популярнейшая «Иконология» Чезаре Рипы, вобравшая в себя «иконографическое наследие Ренессанса, прошедшее через маньеристическую переработку». ⁸³

Эмблематизм способствует тому, что ренессансная ясность уступает место загадочности. Так, у Рипы в эмблеме, имеющей надпись «Enigma» («Тайна») изображался человек в маске, завернутый в сеть. В правой руке он держал веревку, в левой — персик, у ног его находился сфинкс. Этот, согласно Рипе, «образ запутанности» отсылал к затрудненности искусства. Слово «enigma», указывал Рипа, греческого происхождения, Святой Августин считал энигмы «темными аллегориями». Сеть и веревка с узлами символизируют связи, устанавливаемые изобретательным умом, между отдаленными понятиями. Аллегорией ума оказывается и персик, пришедший из Персии — страны, обитатели которой отличаются изощренностью, он, как и сфинкс, является особым иероглифом; в целом, как замечает, заключая разбор этой гравюры, современный исследователь Хокке, эмблема — это наглядное изображение потаенного. ⁸⁴

Маньеризм знает немало тщательно зашифрованных художественных произведений, таких, как относящиеся к середине XVI века полотна шко-

лы Фонтенбло. Их красота кажется странной, сновидческой: фантазмагорические сны возникают на ряде полотен и гравюр — таких, как «Сон Рафаэля» Джорджо Гизи (1520—1582); или оттиск Раймонди (ок. 1475—1534), изображающий девушек, спящих рядом с адским чудовищем на берегу реки возле башни с астрологическими фигурами. Можно вспомнить и позднеманьеристический «Сон Филиппа II» (1580) Эль Греко, со вмещающий видения происшествий на земле, в аду и на небе...

Порой глубинное содержание произведения для самого художника становится чрезмерно темным или второстепенным и заслоняется получающей доминирующее значение формой. Рафаэль Боргини в 1584 году хвалил Джованни Болоньи за то, что тот сделал скульптуру «только для того, чтобы показать превосходство своего искусства, не имея в виду никакого определенного сюжета»,⁸⁵ и был прав, ибо ваятель, посылая герцогу Пармскому Оттавио Фарнезе бронзовую композицию, писал, что «группа из двух фигур... может изображать похищение Елены, или, может быть, Прозерпины, или даже одной из сабинянок...».⁸⁶

Отвлекаясь от содержательной стороны предметов, исповедуя культ формы, маньеризм мог обернуться холодной умозрительностью, абстрактным «формализмом». Словно сознавая подобную опасность, многие маньеристы не только не пренебрегали чувственной стороной телесных форм, но, напротив, с небывалой, дразнящей откровенностью раскрывали эту чувственность. Марино, признававшийся, что его перо «полно вожделения», называл в поэме «Адонис» женскую грудь «мраморными Альпами», соски — «огненными языками на снегу», были в поэме и еще более вызывающие метафоры; Франческо Сальвиати (1510—1563) в гравюре «Триумф Приапа» показывает толпу юных менад, сопровождающих фалл на праздничной повозке... Томной, полной неги и соблазна эротической прельстительностью и пряностью отличались «Венера и Адонис» Бронзино (1503—1572), картины Бартоломеуса Спрангера (1546—1611) и других маньеристов. В комедиях и драмах Тирсо де Молины тоже происходит нечто, ранее немислимое в испанском театре: молодые героини обещают до свадьбы предаться любовным утехам с кавалерами и открывают им двери своих спален («Расследуй, Варгас», «Стыдливый во дворце», «Севильский озорник, или Каменный Гость»).... Крушение ренессансной гармонии материи и духа сказывается в том, что плоть начинает выступать как не ведающий о моральных табу соблазн.

Но и в тех произведениях, в которых в помине нет откровенного эротизма, маньеристские формы, как правило, не кажутся безжизненными. Следует согласиться с крупнейшим знатоком маньеризма Джоном Ширменом, что этот стиль не столько «упразднял», сколько «улучшал» природу.⁸⁷ Маньеризм — не репродуцирующее, а продуцирующее искусство.



Эмблема из книги Франсиско де ла Торре «Лучи Авроры». 1665 г.
 Девиз «Примеряет нас милосердие».
 Подпись в стихах: «Отражения Благодати постоянно помогают мне мгновению преобразаться к лучшему».



Эмблема в эпоху барокко.
 Девиз: «Бог не стал охранять»,
 изображение пораженной молнией
 крепости и подпись, гласящая, что
 никакие твердыни не устоят, если
 их захочет поразить Бог.

Was hilft der vestung bau, umschänzung, mahl u. gra-
 mann Gott von oberher mit strahlen zündet an:
 Der wächter sorg und fleiß geringen nachtruck haben
 nur Gottes sorg allein verhüten unglück kan.

Продуктивные его возможности были столь велики, столь сильным было увлечение изобретательностью и виртуозностью, столь изощренной была способность творить смелые метафоры и не схожие с обыденной речью и привычным обликом предметов образы, что маньеризм оказал ощутимое влияние не только на вторую половину XVI, но и на XVII век, и прежде всего на барокко. Об этом свидетельствуют хотя бы два сочинения, которые принято считать важнейшими манифестами барочной эстетики.

В вышедшей в 1642 году книге «Остроумие, или Искусство изощренного ума» («Agudeza y arte de ingenio») испанец Бальтасар Грасиан пишет: «Следует различать остроумие в пронизательности и остроумие в мастерстве; второе и является предметом нашего трактата. Первое состоит в стремлении постичь трудные истины, вплоть до самой сокровенной. Второе же об этом меньше заботится и ищет утонченной красоты; первое полезней, второе приятней...»⁸⁸ Заметим, что стремление к истине здесь отделено от стремления к красоте, и автора, по его собственному признанию, занимает только второе...

Двенадцать лет спустя, в 1654 году, в Италии появляется интереснейший трактат Эммануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» («El Cannocchiale Aristotelico»), в котором, как и у Грасиана, противопоставляется «пронизательность» («perspicacia»), т. е. способность объективного познания («Пронизательность проникает в самые дальние свойства любого предмета и в его наиболее мелкие особенности»⁸⁹), и особого рода дар, который назван словом «versabilitá» и означает в контексте книги «разносторонность», «подвижность» или «изворотливость ума» — по сути, речь идет о творческой изобретательности: «Versabilitá быстро соотносит друг с другом свойства предметов или несхожие подчас предметы, оно их связывает или разделяет, их увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого или намекает на одного посредством другого, ставит одно на место другого с такой потрясающей сноровкой, на которую способен только Фокусник. В этом и заключается суть Метафоры, Матери Поэзии, Символов и Девизов».⁹⁰

В подобных декларациях Грасиана и Тезауро зачастую нет ничего специфически барочного; они говорят о живучести и силе маньеристских традиций. Искусство воспринимается Грасианом и Тезауро прежде всего как прием, как «чистое мастерство»; Тезауро не зря в названии своей книги напоминает о подзорной трубе — в XVII веке увлекаются линзами, телескопами, призмами, зеркалами, позволяющими создавать всевозможные оптические эффекты, деформации и трюки.⁹¹ Вместо ренессансной линейной перспективы появляется множество неожиданных, странных ракурсов, подчас накладывающихся друг на друга, и этот откровенно субъективный взгляд на вещи со всей определенностью выражен и у Гра-

сиана, и у Тезауро. Последний прямо говорит о том, что художник — настоящий трюкач, он то увеличивает, то уменьшает предметы, то выдает одно за другое — все в его власти, все зависит от его воли. Это, как уже отмечалось, и есть типично маньеристское искусство — искусство магической иллюзии, которое так ошеломляюще великолепно проявляет себя в комедиях Тирсо. Именно героини Тирсо воплощают ту программу, которую потом сформулирует Тезауро: «Вся слава острого ума заключается в том, чтобы хорошо лгать».⁹² Его героини — величайшие мастерицы по части небылиц; они не только занимаются поразительной акробатикой ума, но и жонглируют другими! Искусство и ложь становятся у Тирсо синонимами, как и у Тезауро, объявившего любой художественный образ ложной энтимемой:⁹³ у автора «Дона Хилия — зеленые штаны» такой энтимемой оказывается вывод: «женщина — это мужчина», исходящий из предпосылки: «она одета в мужское платье»... Но и простейшая метафора «золото волос» строится на неверном силлогизме: золото — желтое, волосы желтые, значит, они — золото...

Короче говоря, маньеристская идея искусства как прекрасной, удивительной и спасительной лжи продолжает звучать и в разгар XVII века. Но, конечно же, барокко близок и другой полюс маньеризма — маньеризма, открывающего страшную правду дисгармоничного, смятенного мира.

В сущности, реальность маньеризма — скорее реальность сна, а не яви, но этот сон может быть не только манящим, но и кошмарным, не только желанным, но и отталкивающим.

Обозначаются две крайности — тотально-эстетическая, прельщающая искусственным Раем, и inferнально безобразная. С одной стороны (об этом у нас в основном и шла речь выше), маньеризм — это прекрасные фантазии, с другой — это ужасные фантазмагии, свидетельствующие о крахе веры в разумность мироустройства и прочные нравственные критерии.

В испанском театре ко второму типу маньеризма тяготеет ряд комедий молодого Лопе де Веги, написанных в конце XVI века («Неистовый Беллардо», «Прекрасная Альфреда», «Любовь Альбенио и Исмении», «Мнимый Алжир», «Флорентийская вилла», «Безумец поневоле», «Валенсианские безумцы», «Безумцы в школе» и др.), и его же «Кордовские командоры», повествующие о бесстыдном попрании чести и о мести, превращающейся в кровавую оргию: оскорбленный супруг убивает не только изменницу жену и прелюбодея, но и всех домашних и даже обезьяну и попугая — за то, что умел говорить, но не сказал о том, что творится в доме.

Отвратительная жестокость, кровавое насилие, чинимое злодеями, не ведающими ни малейших угрызений совести, отталкивающие преступле-

ния, совершаемые на подмостках, всевозможные способы убийств и мучений, кошмарные видения оживающих мертвецов, неодолимую страшную власть эротических вожделений, грубого, брутального зова плоти, пугающую загадочность мы встречаем в драмах испанского маньериста Франсиско Тарреги (ок. 1555 — 1602). И, пожалуй, не меньше, чем экспрессивные образы лжецов и негодяев в его творчестве нас смущает моральный индифферентизм и двусмысленность отношения автора к происходящему.⁹⁴ Лишенные прочного нравственного стержня, герои Тарреги нередко уподобляются оборотням, коварно подвижным, до неузнаваемости меняющим обличья. Но не только они оказываются какими-то неуловимыми, неуловимой кажется их оценка...

Ближе всего к мрачному полюсу маньеризма стоит яacobитская драматургия в Англии начала XVII столетия. «Трагедия мстителя» (1607) Сирила Тернера свидетельствует о превращении позитивных ценностей в негативные. Прежде всего мы имеем в виду метаморфозы столь чарующей в комедиях Тирсо игры, маскарада и праздника. Если у испанского драматурга за масками скрывается любовь, то у Тернера — злоба и ненависть, праздники оборачиваются кровавыми побоищами, игра — гнусным притворством. Амбициозо и Супервако делают вид, что заступаются за Луссориозо перед Герцогом, чтобы погубить его, прикрывая, как говорит сам Амбициозо, ласковыми речами яд; Виндиче также изображает лучшего друга Луссориозо, чтобы поскорее столкнуть его в могилу, Грациана не жалеет красивых слов, творя отвратительное дело — пытаюсь превратить свою дочь Кастиццу в шлюху; сын Герцогини, Юний, насилует во время праздника жену почтенного нобилия, ворвавшись с приспешниками в ее покои («Сокрыли лица мерзкие под маской»⁹⁵); сама Природа творит коварный маскарад: «траурная драпировка ночи» — маска, которая «грехи сокроет черной пеленою...»⁹⁶ Это сатанинский бал, которым правит Смерть. Она — последняя и единственно необманная истина, скрывающаяся за всеми масками. Виндиче прикидывается сводником, устраивающим свидание с юной красоткой, протягивает Герцогу во тьме отравленный череп погубленной им девушки, Герцог целует его и умирает... Чем дальше, тем больше игра обретает все более inferнальный характер. Мертвого Герцога переодевают в плута Пьято, и он «играет» пьяного негодяя. Луссориозо решает заколоть обманщика слугу и, набросившись на Пьято, протыкает кинжалом труп собственного отца. Пьято же — несуществующая личность, всего лишь одна из «масок» Виндиче — оказывается, что мертвеца играет Ничто... Наконец, в финале драмы Виндиче и Ипполито с двумя заговорщиками, исполнив перед Луссориозо танец-«маску», закалывают его; входят костюмированные участники другой «маски» и, заметив, что их опередили и что правитель истекает кровью, начинают оспаривать власть и убивают друг друга; Антонио велит казнить Ипполито и Виндиче...

Такой же кошмарный вид управляемая жадностью, похотью и смертью игра имеет и в драмах других якобитов. В «Герцогине Мальфи» Джона Вэбстера Фердинанд в темноте протягивает Герцогине вместо руки Антонио руку мертвеца и показывает ей трупы ее мужа и детей, которых «играют» восковые фигуры...

Так обнаруживается внутренняя разорванность стиля: по разные стороны оказываются несовместимые полюса — красота и правда, иллюзия и реальность.

Барокко сводит эти, как и многие другие, полюса воедино.

Дон Кихот и переход к барокко

Переход от маньеризма к барокко чрезвычайно интересен и не поддается однозначной оценке. Во-первых, этот переход длится долго, во-вторых, как уже отмечалось, некоторые важные черты маньеризма продолжают сохраняться и в барочном искусстве. Наконец, нельзя забывать еще об одном обстоятельстве: далеко не все художественные произведения нового времени полностью соответствуют главным характеристикам того или иного стиля, есть творения, способные объять разные стили. Таков «Дон Кихот» (1-й том опубл. в 1605, 2-й — в 1615 г.) Сервантеса, сочетающий Ренессанс, маньеризм и барокко.

О связях «Дон Кихота» с ренессансным гуманизмом много писалось и за рубежом и у нас. Вместе с тем великий роман не только хронологически близок маньеризму, он предвосхищает излюбленные приемы маньеристских комедий Тирсо, таких как «Любовь-целительница», «Сады Хуана Фернандеса», «Крестьянка из Вальескас» и других, в которых вымышленных лиц принимают за подлинных, и это решительно меняет жизнь героев. Дон Кихоту вымысел, фантазия тоже кажется реальностью; можно сказать, что он, как и персонажи Тирсо, жертва искусства, творческого воображения. И все же тут нет полного тождества. Казалось, сервантесовского странствующего рыцаря обуревают маньеристская жажда игры; Алонсо Кихано играет Дон Кихота так же, как в «Доне Хиле — зеленые штаны» Тирсо донья Хуана играет обворожительного кавалера. Так же, и все же не так же; шедевр Сервантеса не следует безоговорочно, как это делают Макс Дворжак, Арнольд Хаузер или Вили Сайфер, причислять к маньеризму.⁹⁷ Великий роман, сохраняя некоторые ренессансные черты, находится между маньеризмом и барокко (эту точку зрения отстаивает Альберто Поркерас Майо⁹⁸), хотя некоторые, как Хельмут Хатцфельд, относят его целиком к барокко.⁹⁹ Донья Хуана хочет не *быть* доном Хилем, а *казаться* им, маньеризм создает мир кажимостей и фантазмагорической выдумки, которая лучше правды. Барочные же герои



Издание «Дон Кихота». XVII в.

дет к торжеству мечты, а у Сервантеса подчеркивает разрыв между мечтой и явью.

В искусстве Ренессанса идеалы и реальность едины, в маньеризме идеал побеждает реальность, у Сервантеса между идеалом и реальностью разверзается пропасть.

«Дон Кихот» ставит проблемы, над которыми будет биться барочное искусство — проблемы взаимоотношения подлинного и мнимого, видимости и сути, желаемого и действительного.

хотя обрести свой истинный образ, подлинное «я» — так после мучительных блужданий и ошибок Сехисмундо в «Жизнь есть сон» отождествляется с образом мудрого и справедливого христианского принца. Алонсо Кихано тоже хочет не казаться Дон Кихотом, а *быть* им. Он то и дело сливается с образом, хотя читатели — зрители его драмы — одновременно видят и роль, и комедианта. В сознании читателей благородный безумец и персонаж рыцарского эпоса не равны между собой: первый лишь обозначает второго, но подчас потешный «знак» рыцаря и героическое значение начинают решительно сближаться.

«Дон Кихот» во многом принадлежит к постренессансному и постманьеристскому искусству. В маньеристских произведениях Тирсо иллюзии оказываются бесспорно прекрасными и благими, их порождают замечательные умы; у Сервантеса они превращают бедного идалго в безумца, у Тирсо они преображают действительность, у Сервантеса — не могут изменить ее. У Тирсо волшебство искусства ведет

В романе обнаруживается неблагоприятность окружающего мира. Она постигается не только читателем, замечающим, с какой жестокостью встречаются странствующего рыцаря и его оруженосца, не только Дон Кихотом, видящим, что «мир все более и более полнится злом» (т. I, гл. XI)¹⁰⁰, но и Санчо Пансой, говорящим об «этой юдоли слез, нашем грешном мире, где ничего не бывает без примеси низости, плутовства и мошенничества» (т. II, гл. XI). И Санчо, прощающийся со своей мечтой о губернаторстве на острове и обнимающий осла, «товарища и друга» (т. II, гл. LIII), и его хозяин, которого повергает на землю мнимый Рыцарь Белой Луны — бакалавр Самсон Карраско и топчет гнусное стадо свиней, сполна ощущают горечь бытия. Но Дон Кихот не намерен признавать несовершенное и низменное за единственную правду. Правда для героев романа в том, во что каждый из них верит. Санчо уверяет, что видел даму сердца своего господина через изгородь скотного двора, Дон Кихот уверен, что на деле это был портик роскошного дворца... Впрочем, он допускает, что Дульсинея могла быть заколдована каким-нибудь волшебником, порой Дон Кихот думает, что все скверное в жизни — следствие злых чар, и что зло — нечто наносное, лживая видимость, на деле же реальность хороша. Но уже отмечалось, что герой романа далеко не всегда придерживается такой точки зрения; Сервантес же ставит и вовсе страшный вопрос: не является ли мнимым все прекрасное и благородное. Вопрос об истинном и ложном предстает в романе в тревожном свете: объективность истины ставится под сомнение, оказывается проблематичной; тем более, что нет уверенности, что сама реальность подлинна, а не иллюзорна.

Сервантес то выступает на стороне действительности против сумасбродных фантазий своего героя, то сам увлекается этими фантазиями; похоже, что художник скорее раскрывает нескончаемую борьбу идеала и действительности, чем дает этой борьбе окончательную оценку. И так же колеблется оценка фигуры ламанчского идальго, находящегося в драматической и парадоксальной ситуации: чем непривлекательней мир, тем необходимей сражаться за идеалы и тем непосильнее делать это. Нельзя принимать мир таким, каков он есть, Дон Кихот его и не принимает, и в этом он сродни трагическому герою. Но он не только не принимает, но и не понимает мир, и в этом комизм его положения.

Постепенно раскрывается бесконечная, неисчерпаемая сложность сервантесовского шедевра, разворачивающегося в системе координат, образуемой реальной горизонталью и идеальной вертикалью.

Эта вертикаль не просто упирается в небо, она находит на небе единственную прочную опору. Достоевский сравнивает Дон Кихота с Иисусом Христом; в земной плоскости Дон Кихот, как и Христос, обречен на поругание, в перспективе вечности и бесконечности он выходит победителем. И про него можно сказать, что царство его — не от мира сего.

На столкновение двух миров, на «удвоение мира»¹⁰¹ в великом романе указал Ортега-и-Гассет в опубликованных в 1914 году «Размышлениях о „Дон Кихоте“». С точки зрения реализма, странствующий рыцарь — фигура нелепая; с мифопоэтической точки зрения он — героическое лицо («природа его погранична»), «Дон Кихот — линия пересечения, грань, где сходятся оба мира».¹⁰² Правда, для Ортеги мифопоэтический мир, как и культура в целом, — только «мираж, простертый над раскаленной землей».¹⁰³ Однако для человека XVII века обыденной реальности противостояла высшая реальность, которая ни в коей мере не воспринималась как иллюзорная. «Есть ценностей незыблемая шкала над скучными ошибками веков» — эти слова сказаны Мандельштамом в XX веке, но мысль эта близка к барочной эре.

«Дон Кихот» стоит на границе между маньеристской зыбкостью и барочной убежденностью в том, что ценности, поколебленные на земле, хранятся небесами. Не зря герой романа рассматривает рыцарское подвижничество как дело Господне: «Рыцарство — тоже религиозный орден, и среди рыцарей есть святые, пребывающие во славе» (т. II, гл. VIII; «...На земле мы — слуги Бога, мы — руки, с помощью которых осуществляется на ней его справедливость», т. I, гл. XIII). Рыцарь Печального Образа предан священным заповедям, в которых религиозное, гуманистическое и рыцарски-куртуазное сплелось неразделимо. Его странствия — это и видимый путь вдаль и незримый духовный путь ввысь: высокие порывы символизирует и облик «тощего, взбалмошного сына» Кастилии. Он словно бы смотрит поверх окружающего мира; хотя Дон Кихот порой и высказывает печальные истины о времени, в котором живет, в основном перед его умственным взором простираются просторы былых чудесных времен, населенные великанами, чьи головы скрываются за облаками, прекрасными принцессами и рыцарями без страха и упрека. (Если пользоваться терминологией Сервантеса, то поэт в его герое доминирует над историком, ибо, «поэт, повествуя о событиях или же воспевая их, волен изображать их не такими, какими они были в действительности, а такими, какими они должны были быть, историку же надлежит описывать их не такими, какими они должны были быть, но такими, каковы они были в действительности, ничего при этом не опуская и не присочиняя».¹⁰⁴) В пределах одной главы XLVII тома I «Дон Кихота» Сервантес одновременно и требует «правдоподобия и подражания природе», и подчеркивает, что душа наслаждается искусством «лишь тогда, когда в явлениях, представляющих взору нашему или воображению, она наблюдает красоту и стройность, а все безобразное и несогласное никакого удовольствия доставить не может», более того, уверяет, что художественные произведения надлежит писать так, чтобы «они изумляли, захватывали, восхищали и развлекали таким образом, чтобы изумление и восторг шли рука об руку».

Барокко будет откровенно превращать изумительное в чудесное. Дело, однако, не только в изображении чудесного, но и в характере изображения. К барочному изображению чудес нас приближает так называемый религиозный маньеризм — маньеризм англичанина Джона Донна или испанца Эль Греко. На полотнах Эль Греко все вибрирует от чрезмерного напряжения; божественные и inferнальные силы ворвались в мир и орудуют на вздыбленной смятенной сотрясаемой конвульсиями земле. Рациональные законы перспективы и реальные пропорции нарушены, происходящее иррационально, и фигуры, неподвластные земному тяготению, парят в воздухе, с сумасшедшей энергией несутся ввысь вслед за свободным полетом духа; во всполохах неестественного света все земное кажется неземным. Экстатической порывистости и невесомости фигур на полотнах Эль Греко соответствует призрачность персонажей комедий Тирсо, изображающих хороводы фантомов, приключения несуществующих существ, порожденных дерзким вымыслом.

Маньеризм был искусством крайне субъективным. Прихотливой была художественная манера; своеволие, пренебрежение общим нормам проявляли и маньеристские персонажи, будь то неслыханными способами борющиеся за свою любовь героини Тирсо де Молины или его дон Хуан Тенорио — первый в мире дон Жуан — беспардонный эгоист, герой «Севильского озорника, или Каменного гостя». Барокко знаменует собой поворот к норме и к объективности. Когда переодетые в мужские наряды тирсовские красавицы побеждают соперниц и возвращают себе беглых женихов, торжествует нечто совершенно исключительное; в барочном же искусстве над исключительным берет верх закономерное, произвол подчиняется твердым установлениям, но не столько социальным, сколько божественным. Меняется природа драматического конфликта — важным становится не только борьба отдельных индивидов, но и столкновение индивидуального с всеобщим. Концептуальность барокко — стремление постичь и отразить Божьи предначертания. Какую бы сумятицу и неразбериху не внесло в мир зло, оно не в силах разрушить громаду универсума. В «Великом Театре Мира» Кальдерона прямо говорится, что хаос — это темное покрывало, брошенное на Божественный строй вселенной.

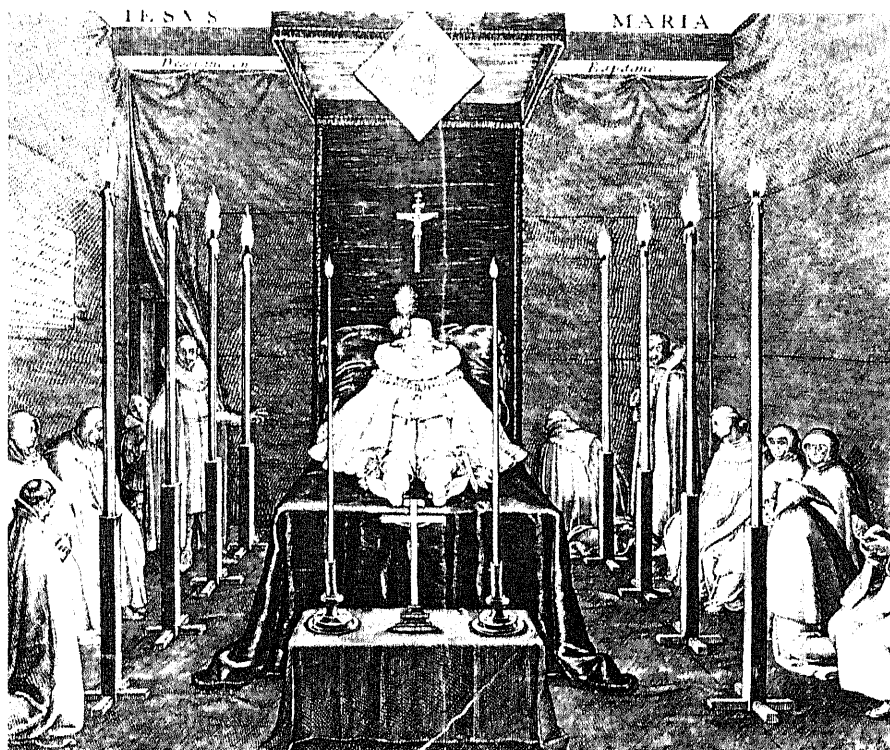
Барочная вселенная — явленная форма Духа, его воплощения в материи и борьбы с материей. Эстетическое, доминировавшее во многих маньеристских произведениях, подчиняется спиритуалистическому, барокко пронизано вдохновляющей верой в абсолютную реальность духовного. В маньеризме, подчеркнем еще раз, иллюзорное сплошь да рядом было обворожительнее реального, но тем самым ценности, искусством постулируемые, оказывались откровенно условными, если не фантазмагорически, барокко возвращает им подлинность, прибежищем идеального оказывается не воображение, а действительность — духовная действительность.

Тирсовские героини творят миражи, выдаваемые ими за явь, барокко же показывает то, что обнаруживается, когда миражи рассеиваются. Барочное *desengaño* — разочарование, или буквально снятие обманчивых чар; исчезновение обмана — *engaño* — имеет, по крайней мере, двойной смысл, это и разрушение воздушных замков и расчищение площадки для построения духовных твердынь. Маньеризм — весь в обольщениях, чудовищных или чудесных, барокко — изображение обольщений и их энергичное отрицание. Жизнь есть сон? Даже если это так, главное — это пробуждение и постижение подлинного ее облика и смысла: за видимостью кроются божественные сущности.

Для Ренессанса человек превыше всего, маньеризм изображает мощь фантазии, барокко показывает всемогущество Бога. Всемогущество Господа — великое благо для людей, ибо беспредельность человеческих стремлений легко оборачивается необузданностью. Человек ограничен: верхняя его граница — Бог, нижняя — дьявол. Ренессансный титанизм у барочных художников либо вырождается в сатанизм, либо преобразуется в святость. В «Чистилище Святого Патрика» Кальдерона из разбушевавшейся морской пучины после кораблекрушения выходят обнявшись святитель Патрик и спасенный им негодяй Лудовико Энио. Затем драма покажет, что только вера может спасти от зла и мерзости. Хуже всего в Лудовико Энио не то, что он чудовищный преступник, а то, что он гордится своей жестокостью и неисчислимыми преступлениями. Подобная гордыня делает столь важной фундаментальную христианскую истину: смиришься, гордый человек. Плач у художников барокко притягателен, поскольку смывает грехи и гордыню. В конечном итоге он ведет к самой желаемой радости — к спасению души. Апофеозом милосердия завершается едва ли не каждое священное ауто, вслед за которым на площадях разыгрывались озорные, ликующие интермедии — представления ауто уподоблялись теологическому карнавалу.

Сумеречное и веселое сплетается в барокко, как и многие другие противоположности. Барочное искусство постоянно напоминает о смерти. В созданном в 70-е годы XVII века зрелым Бернини надгробии папы Александра VII мерзкий скелет протягивает из-за позолоченного покрывала песочные часы, показывающие, как неотвратно по крупитцам уходит жизнь. Разлагающиеся трупы, смерть с косой, черепа и скелеты то и дело возникают на полотнах Хуана де Вальдеса Леаля (1622—1690)...

Ренессансная абсолютизация материального бытия индивида сказывалась в забвении смерти. Барокко не забывает, что тело человека смертно. «Тело, — говорится в ауто Кальдерона «Бракоразводный процесс Души и Тела», — это окостеневший труп».¹⁰⁵ Только бессмертная душа вдыхает жизнь в тленную плоть.



*Смерть Филиппа IV.
Гравюра неизвестного художника.*

Барокко обнажает пугающий драматизм бытия. В кальдероновском ауто «Святой год в Риме» перед Человеком открыты две дороги — усеянная розами дорога наслаждений и усеянная шипами дорога страданий. Отправившись по дороге, покрытой розами, Человек отвергает добрых спутников — Любовь, Чистоту, Страх, не понимая, что «нельзя любить Бога, не испытывая страха перед ним»,¹⁰⁶ и, влекомый Похотью, Миром и Дьяволом, падает в разверстую могилу. В другом кальдероновском ауто «Что идет от Человека к Богу» прямо говорится, что для Господа приятен не вид беззаботного человека, а вид человека, льющего слезы:

... Ибо нет для Его слуха
Сладостней музыки, чем плач.¹⁰⁷

Но, говоря о смерти, барокко побуждает стремиться к бессмертию. Барочный трагизм не тождествен пессимизму. В «Великом Театре Мира» зритель видит не только дверь с нарисованным на ней гробом, куда ухо-

дят все, пробывшие свой час на подмостках, но и то, что за этой дверью, за чертой смерти. Не менее интересно и другое — у каждого из действующих лиц перед уходом с подмостков Мир отнимает сценический костюм, перед Божьим судом все предстают в своем неприкрашенном виде, после того как с них совлечены внешние формы. Барокко — это и не меньшая, чем в маньеризме, выразительность форм, и то, что за формами; оно показывает чувственную красоту материи и устремлено к тайнам духа.

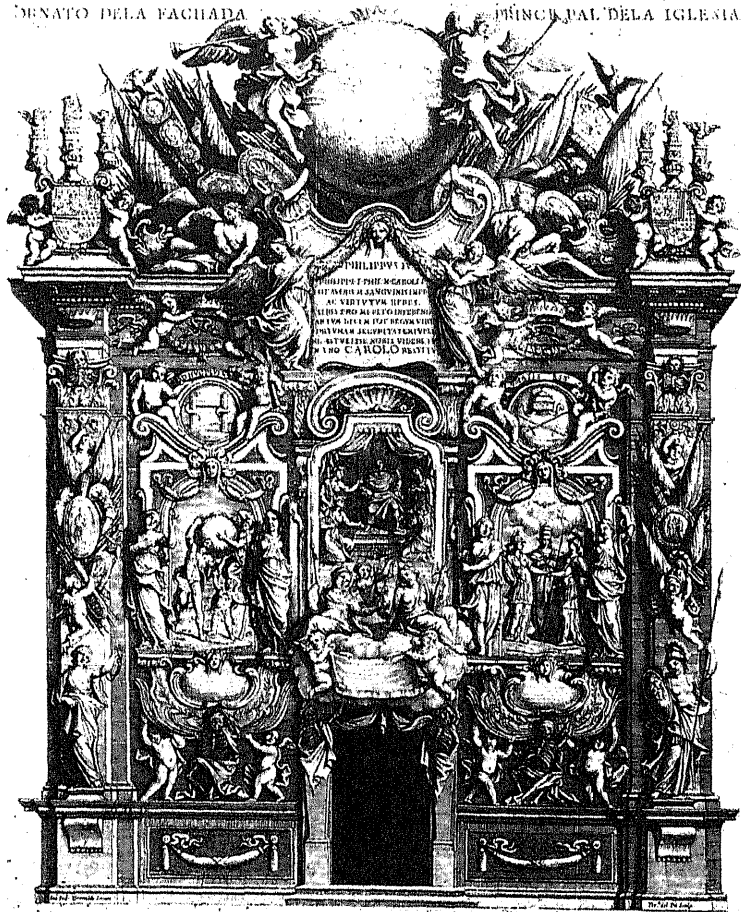
Нередко это трагические тайны.

Ренессансный космос был упорядочен изначальным актом творения, планеты двигались вокруг земли по навсегда установленным орбитам, порождая дивную музыку сфер, на которую надлежало всем настроиться. В барокко, после открытий Галилея и Кеплера, возникло чувство, что земля отброшена на край бездонной вселенной, хаос проникает в космос, являющийся грандиозным полем неустанного столкновения ужасающих сил, даже с небес в драмах и ауто Кальдерона раздаются не только сладостные звуки, но и страшные громы.

Ренессанс пронизан ощущением достигнутого совершенства. Барокко имеет дело с несовершенным миром. Совершенство для барокко — в прошлом, как рыцарские времена для Дон Кихота, да и для других героев сервантесовского романа. «Я, — говорит дон Дьего де Миранда, — не могу поверить, чтобы в наши дни кто-либо покровительствовал вдовам, охранял девиц, оказывал почет замужним, помогал сиротам...» (т. II, гл. XVI). Дон Кихот противопоставляет «счастливую пору», когда люди не знали двух слов «твое» и «мое», когда «всюду царили дружба, мир и согласие», сегодняшней поре, полнящейся золотом, и прославляет ушедший в небытие Золотой век (т. I, гл. XI). За Золотым веком следуют века серебряный и железный. Согласно христианской доктрине, рай — утраченное светлое прошлое, блаженное место, откуда человек был изгнан после грехопадения (не случайно крупнейшее произведение английского барокко — поэма Джона Мильтона названа «Потерянный рай»).

Грехопадение внесло в мир неисчислимые бедствия и смерть; но, сознавая это, барочные художники не приходят к фатально мрачным выводам. Мысли о преходящести или трагическом уделе красоты делают ее восприятие предельно острым.

Честертон как-то заметил, что нельзя считать христиан противниками жизни лишь потому, что они хотят, чтобы она длилась вечно: смерть для христианина — переход в вечное царство. Нередко в барочном храме можно заметить притаившуюся где-нибудь Смерть, но она лишь подчеркивает, что храм в целом — обитель вечности, что едва ли не все остальные его изваяния полны жизни, обладают огромной, свойственной одному лишь барокко витальной силой. Иначе говоря, напоминание о смерти,



*Фасад церкви Якова Испанского в Риме, декорированный
в дни траура по Филиппу IV.*

temento mori, соседствует со способностью все оживить, заставить двигаться, даже мертвый камень — поверхности стен, обрамления окон и дверей изгибаются, линии зданий извиваются, бегут волнами. Вьются колонны, мускулистое напряжение толкает вверх карнизы; каменная плоть дышит, то выступая, то опадая, строение превращается в органическое существо, лепнина стелется по стенам, захватывает все пространство, разрастается на глазах, словно бы льется через край с избыточным темпераментом, свойственным героям Кальдерона; движение, казалось бы, навеки

застывшего камня — это и шагающая статуя Командора в «Севильском озорнике» Тирсо.

В интерьерах барочных храмов цветет райское изобилие декора, вместо того, чтобы отрешиться от всего земного, вера пленяет чудесной пышностью и чувственной притягательностью.

В этом нет ничего странного: кипучая энергия, согласно барокко, может низвергнуть в адскую пропасть и может вознести к небу. Хоровод скульптур, барельефов и орнаментов, как и вихрь действия, обрушивающийся в драмах Кальдерона на героев, не только ошеломляет, но и сулит немислимую надежду.

В этом сказывается, если воспользоваться терминологией Шпенглера, отличие барокко, как вечно *становящегося* от Ренессанса, как *ставшего*. Барокко передает завораживающую интенсивность становления мира и человека — например, становления христианского принца («Жизнь есть сон») или установления христианской веры («Цепи Дьявола» Кальдерона). Интенсивность переходит в экстенсивность: благодаря силе переживания истинной веры, она завоевывает все новые просторы. Барочным чувствам тесно в груди, они дают о себе знать во взволнованных словах и восклицаниях (или во фразах, звучащих как восклицания; подчас барочные монологи — воистину крик души), в неожиданных, внезапных поступках. Но барокко тесно и в земных рамках. Подобно тому, как в архитектуре нарушается четкое ярусное членение и один ярус вторгается в другой, в барочном театре люди отрываются от земли и поднимаются на небо, небожители или выходцы с того света спускаются на землю. Барокко имеет дело с перенасыщенностью эмоций и своего рода перенасыщенностью времени, также постоянно переступающего свои границы и ввергающегося в вечность, оно сталкивает нас с беспредельностью и безостановочностью. Упраздняется не только статика, но и тождественность самому себе. В каждом явлении и в каждом человеке заключено нечто большее, нежели он представляет собой в данное мгновение. В таком онтологически обусловленном непостоянстве — источник всевозможных трансформаций и метаморфоз.

Барокко и зачаровано этими трансформациями и настороженно относится к ним; оно, в отличие от маньеризма, не исповедует культа превращений ради превращений. Превращение влечет художников барокко прежде всего как *обращение* к неизменным истинам; поэтому пристрастие к метаморфозам сочетается с преклонением перед стойкостью.

Идеал верности — краеугольный камень барокко, которое то и дело оглядывается на философию стойков. Стоицизм имеет для испанского барокко программное значение. Дело не в отдельных — и очень обильных! — ссылках на уроженца Кордовы «испанца» Сенеку или на Зенона — дело в опоре на стоицизм, как на целостную философскую систему.

Кеведо не только переводит на испанский язык Эпиктета, но и пишет трактат «Название, происхождение, намерения и последствия стоической доктрины», в котором указывает, что эта доктрина «больше всех других склонна к добродетели» и «чрезвычайно близка добродетели христианской». ¹⁰⁸ Святой Иероним указывал, что «стоики во многом согласуются с нашим учением» ¹⁰⁹ прежде всего потому, что умели «ставить дух выше превратностей судьбы, человека — выше враждебной фортуны», и указывали, что «надо жить со своим телом, но не ради тела». ¹¹⁰ Настоящими стоиками, по мнению Кеведо, были и другие святые, например, Святой Лаврентий, сказавший палачу, жарившему его на решетке: «Переверни меня на другую сторону, ибо эта уже готова...». ¹¹¹

Но Кеведо видит и ошибки стоиков. Главная из них — чрезмерное равнодушие к происходящему в мире, нечувствительность; Святой Фома Аквинский и Педро Коместор напоминали, что «Христос, вечная мудрость, огорчался, смущался, гневался, пугался и плакал», ¹¹² Святой Иероним понимал, что нельзя жить без страстей. Если бы не было живых чувств, заключает Кеведо, не было бы ни милосердия, ни сострадания...

На первый взгляд, такая защита страстей христианским писателем может показаться неожиданной. Но Кеведо — христианин эпохи барокко, которому, как нам предстоит увидеть, интеллектуальность свойственна не в большей мере, чем аффективность. Барокко почти никогда не бывает статично, оно — экстаично или, по крайней мере, чрезвычайно активно, действенно. Барочным героям свойственна не умеренность, а безмерность. Стиль барочного театра лишен сдержанности и хладнокровия — ему присуще клокочущее красноречие и громоподобный слог. Это имело серьезные теологические и философские обоснования. Получивший в иезуитской коллегии прекрасное богословское воспитание, Кальдерон в ауто «Великий Театр Мира» вкладывает в уста самого Господа Бога слова о том, что Он мог бы не позволить людям ошибаться и грешить, но дал им «свободную волю и наделил их страстями, чтобы не лишить их возможности действовать». ¹¹³ Свобода воли истолковывается крупнейшим драматургом барокко динамически, как право на самостоятельную акцию. Вспомним, что слово «драма» означает «действие»; в XVII веке это значение энергично актуализируется: барокко показывает, что судьба каждого человека театральна и тем самым драматична (или драматична и тем самым театральна). Бог в ауто заявляет, что мир создан лишь для того, чтобы человеческая жизнь стала представлением в его честь. («И лишь для того, чтобы явить мое величие, спектаклем обернется все сущее...») «Если я Творец и создал этот театр, то все волей-неволей принадлежит моей труппе». Задолго до культурологов XX века Кальдерон определяет человека преимущественно как *homo ludens* — человека играющего; человеку только кажется, что он живет, на самом деле он играет.

(... Aquello es representar
aunque piense que es vivir.
.....
... Que toda la vida humana
representaciones es.¹¹⁴)

Однако, в отличие от маньеризма, это не совершенно произвольная игра, в которой превыше всего ценится эксцентричность или своеволие, а игра на строго заданную тему; в «Великом Театре Мира» все представление, разыгрываемое человечеством на земле, имеет точное, ко многому обязывающее название: «Твори добро: всеведущ Бог» («Obrar bien, que Dios es Dios»¹¹⁵). Игра подчинена господствующему над ней закону добра; вопрос о том, «хороша» ли игра, переносится из эстетической в этическую — более того, в религиозную плоскость: в игре сталкиваются не только этические и эстетические, но и социальные и религиозно-метафизические начала.

Человек — актер поневоле. В «Великом Театре Мира» показано, что каждый начинающий жизнь обязан играть роль, отведенную ему Богом. Барочные художники, однако, понимали, что не всегда совпадает роль, которую предназначил нам Господь, и роль, которую нам навязывает общество. О том, что в обществе все представляют что-то друг перед другом задумывались и ренессансные писатели. Эразм Роттердамский полусерьезно говорил о том, что без игры, подделки, притворства не проживешь. Об умении притворяться, как залого общественного успеха, писал Макиавелли в «Государе»: «... всегда в выигрыше оказывался тот, кто имел лисью натуру. Однако натуру эту надо еще уметь прикрыть, надо быть изрядным обманщиком и лицемером...»¹¹⁶

В Испании клеймили Макиавелли за безнравственность, но крупнейший философ испанского барокко, романист и эссеист Бальтасар Грасиан (1601—1658) высказывал мысли, близкие Макиавелли: «Действовать скрытно. [...] От игры в открытую — ни корысти, ни радости» («Карманый оракул», афоризм 3¹¹⁷), «Не можешь надеть шкуру левиную, носи лисью» (афоризм 220) и т. п.

Но при внешнем сходстве между Макиавелли и Грасианом было принципиальное различие. Первый понимал *virtu*, как доблесть, как силу индивидуального самоутверждения, второй утверждал *virtud* — нравственную сущность человека. Для Макиавелли самое главное — роль, на которую посягает индивид, и прежде всего, роль Правителя, Вождя, Государя, ради этой роли итальянский политик считает необходимым жертвовать всем человеческим; для Грасиана главное — остаться человеком, берегая за личинами личность. Еще более настоятельно эта мысль звучит в творчестве Кальдерона: Человек — герой его священных ауто колеблется между добром и злом. История Сехизмундо — героя драмы «Жизнь есть

сон» — история зверя, который стал человеком; история Семирамиды — героини драмы «Дочь воздуха» — история зверя, который не стал человеком (Семирамида, кстати, — истинная макиавеллистка, идущая на ложь, подлость, жестокость ради того, чтобы стать Государыней. Но, по мнению испанского писателя, это гибельный путь — кровавая правительница Ниневии, пораженная стрелами, погибает, сознавая, что были тщетными все те преступления, которые она совершила).

Тема становления человека — важнейшая тема и в прозе («Критикон») Грасиана, и в драматургии барокко.

В драмах и священных ауто Кальдерона встречаются сходные завязки: герой или героиня, выросшие в темнице или в уединенной пещере, лишь на пороге зрелости сталкиваются с обществом («Жизнь есть сон», «Цепи Дьявола», «Эхо и Нарцисс», «Дочь воздуха» и др.); Кальдерон показывает: хотя общество часто сбивает с толку, человеком можно стать только среди людей.

В реальном Театре Мира люди то приспособляются к обществу, то пытаются приспособить его к христианским идеалам. Если же, как в «драмах чести», эти идеалы приносятся в жертву жестокому суду общества, то это ведет к катастрофическим последствиям.

Барочная театральность подчас раскрывается в трагической ипостаси, но это небывало великолепная театральность, проявляющаяся во всех видах искусства, и, разумеется, прежде всего в театре.

Театральное и натуральное

Никогда на сцене не творилось столько феерических чудес — целые дворцы летали по воздуху и опускались на подмостки, замки вспыхивали и проваливались в огнедышащие вулканы, горы передвигались с места на место. Это тем более любопытно, что в барокко изначально проявляется, казалось бы, прямо противоположная тенденция — стремление показать жизнь такой, какой она есть на самом деле, словно бы не преломленную сквозь эстетическую призму, не выставленную на показ, а застигнутую врасплох в ее обыденных, самых простых, скромных проявлениях. Жизнь, запечатленную не в мифологических образах, а в «формах самой жизни», короче говоря, жизнь не наиболее «театральную», а наиболее «натуральную».

После великой утопии Ренессанса — мифа об идеальной Природе и идеальном Человеке, после сознательной стилизации и идеализации (или «антиидеализации») маньеризма искусство обращается к неприкрашенной реальности.

Караваджо (1571—1610) ставит правду выше красоты и считает, что самое главное — это «imitar bene le cose naturali»,¹¹⁸ т. е. верно подра-

жать естественным вещам, следовать натуре. В 1672 году Джиованни Пьетро Беллори назовет метод великого живописца «реализмом» и отметит, что его образы наделены живой плотью, кожей и кровью.

Церковь, отвергшая «Успение Богоматери» Караваджо, похоже, сочла его картину не только «реалистической», но и «натуралистической»; этот термин употребляет тот же Беллори, писавший, что Богоматерь на ложе была слишком похожа на распухший труп женщины-проститутки.

Разговоры о «натурализме» не напрасны, если понимать под последним развенчание природы. Натура, согласно барокко, не содержит сама по себе ничего идеального — более того, находится с идеальным в самых недружелюбных и антагонистических отношениях. Таковы герои «плутовских романов»: в вышедшем в 1599 году первом томе «Гусмана де Альфараче» Матео Алеман настаивает, что следует показывать «все так *натурально*» (Курсив наш. — В. С.), чтобы нам чудилось, «будто мы это видели собственными глазами, а заслуга писателя лишь в том, что он запечатлел события на бумаге»,¹¹⁹ и утверждает, что борется с «невежественным учением, гласящим, будто лучшая школа — сама природа», то есть с учением Ренессанса.¹²⁰ «Натуральность» граничит с «натурализмом» не только потому, что Алеман описывает, как его герой ест яичницу с невылупившимися цыплятами, а затем мучается от рвоты, но и потому, что ему присущ «односторонне отрицательный взгляд на общество и человека».¹²¹

Издевкой над «идеальным» искусством является типично барочный жанр «бурлескной комедии», пародирующий стиль и существо «высоких комедий». В «бурлесках» все снижается и приземляется, огромное значение обретают физиологические образы — речь идет об отхожих местах, о том, чтобы «соединять животы», о ночных горшках, испражнениях и т. п.¹²² Все выворачивается наизнанку: честь (отец в «Теруэльских любовниках» Суареса де Десы вместо того, чтобы охранять невинность дочери, советует заняться с ней любовью), священные предания (в «Брате своей сестры» Бернардо де Кираса, пародирующем героические романсы, дон Санчо говорит легендарному предателю Вельvido, что тот, видимо, воинственно убил его исподтишка, потому что он этого не чувствует), королевское достоинство (в анонимном бурлеске «Нечаянное счастье», пародирующем одноименную комедию Лопе де Веги, король появляется, наложив в штаны, в нижнем белье, в очках и со свечой в руках...).

Но и в жанре «высокой комедии» происходят немислимые ранее вещи — аристократ дон Хуан идет на воровство, собирается обчистить дом отца своей возлюбленной («Нет худа без добра» Аларкона), другой поразительный, скандальный пример дегероизации и проникновения в «высокую комедию» низменного «документального» материала — «Неудачные браки валенсианцев» («Los mal casados de Valencia», опубл. в 1618 г.) Гильена де Кастро (1569—1631).

Если у Лопе де Веги подавляющее большинство героев — прекрасные, образцовые люди, то персонажи Гильена де Кастро один другого лживей и беспутней. Дон Альваро, женатый на красавице Ипполите, изменяет ей с каждой встречной и поперечной, «начиная с высокородной дамы и кончая безвестной служанкой». ¹²³ Ипполита знает, что муж гуляет напрапалую и что ей «перепадает лишь то, что от других осталось» (стр. 643—644), но боготворит его. Такое попустительство лишь поощряет его дурные наклонности; дон Альваро совершенно не церемонится с женой, ее слезы вызывают в нем раздражение и презрение — «Вам, женщинам, заплакать, что нам, мужчинам, плюнуть» (стр. 1375—1376), он настолько циничен и нагл, что поселяет новую любовницу, Эльвиру, под видом пажа у себя дома. Эта авантюра выходит Эльвире боком, она вскоре понимает, сколь жесток с нею дон Альваро, выманивший ее из Сарагосы, клявшийся, что он не женат, и предлагавший ей руку и сердце. Но и она не вызывает у зрителя симпатий: молодая девушка не только носит чужой наряд, все в ней — сплошная подделка. Эльвира непрерывно сочиняет небылицы, злорадно интригует, действует с изощренным коварством, натравливая всех друг на друга. Обманутые этой обманутой обманщицей жертвы тоже хороши: Валериан радуется тому, что его жена Эухения откровенно предлагает себя дону Альваро, буквально не дает ему проходу и вешается ему на шею — это для Валериана индульгенция, позволяющая соблазнять жену дона Альваро, о чем он с беспардонной откровенностью говорит приятелю:

Не удивляйся, видя,
Что я люблю твою жену,
Раз моя жена тебя любит (стр. 114), —

а Эльвира замечает, что «такие вещи случаются сплошь да рядом» (стр. 575).

Герои непрерывно притворяются друг перед другом, и только в репликах в сторону (которых в этой пьесе целых 110!) мы узнаем об их истинных помышлениях; но когда они перестают притворяться, то выглядят еще неприглядней: лица у них хуже, чем маски.

Не случайно в «Неудачных браках валенсианцев» 114 ремарок! Драматург очень подробно обрисовывает повседневную жизненную среду, показывает, как кабальеро ходят друг к другу в гости, засиживаются допоздна, расходятся при свете свечей, а на следующее утро встают в нижнем белье и умываются, с трудом протирая глаза, — картина, необычная для испанских подмостков! Сцена театра уподобляется окну, распахнутому в обыденный и непривлекательный мир.

В ужасе наблюдая, как дон Альваро и паж предаются бесстыдным ласкам, Ипполита и старый слуга повергнуты в шок и убеждены, что хозяин

дома и переодетая в мужской костюм Эльвира — содомиты. Шокированы и зрители, убеждающиеся, что семейная жизнь — сплошные измены, блуд и двуличие. Герои Гильена де Кастро не охвачены возвышенной любовью, они думают, как удовлетворить свое вожделение, грубые и мстительные порывы. Не добившись увлеченного Эльвирой дон Альваро, Эухения решает погубить его. Наконец, из-за злых козней Эльвиры все оказываются на грани гибели. Лишь вмешательство полиции спасает «добрых соседей» от смертоубийства, но конец трудно назвать благополучным. Он прямо-таки невообразим для театра XVII века: если у Лопе де Веги и других драматургов комедии завершались двумя-тремя свадьбами, то у Гильена де Кастро все завершается двумя разводами! Браки распадаются, дисгармония торжествует над гармонией; никто, кроме разве Эльвиры, не извлекает нравственного урока из произошедшего: если Эльвира, решив, что замужество — это ад, предпочитает уйти в монастырь, то дон Альваро, Эухения и Валериан, разорвав семейные узы, собираются пуститься во все тяжкие:

Дон Альваро.

Какое счастье! Я свободен. (Стр. 2984)

Эухения.

Теперь я хочу дать
Волю своим желаниям.

Валериан.

Широк мир, и я смогу
Всю разгуляться в нем. (Стр. 3000—3006)

Не забудем, однако, что эта, написанная в начале XVII века комедия — одно из раннебарочных произведений и граничит с маньеризмом, скептически относившимся к власти нравственных законов. В зрелом барокко куда более отчетливо и мощно проявляется нравственный и религиозный пафос.

Барокко находится между двумя полюсами — маньеризмом и «натурализмом» — между самым радикальным и смелым преобразованием реальности, ее субъективной деформацией и желанием назвать все своими именами. В нем сталкивается материя как она есть — предмет объективного познания и отстаивающий свою самостоятельность дух. Семнадцатый век открывает неведомые ранее законы природы и не соглашается с тем, что люди — всего лишь ее частицы. Человек барокко — это и природное и сверхприродное существо. Герои барочного театра устремляются не только к низменному, но и к возвышенному, часто они одновременно испытывают прямо противоположные чувства, их душа оказывается полем битвы

взаимоисключающих страстей. В «Самом большом чудовище в мире» Кальдерона Тетрарх Ирод больше всего на свете любит свою жену Марианну, преклоняется перед ней, боготворит ее красоту и замышляет ее убийство. Марианна хочет быть великодушной с мужем, а сама мечтает расправиться с ним! Она сознает, что

...Легко
Из крайности в крайность
Увлекают женщин чувства:
Жалость превращается в гнев,
А милость в презрение!
.....
И во мне милосердные
И жестокие
Желания борются...
.....
Я, как королева, прощаю его
И, как женщина, ему мщу!¹²⁴

В других драмах Кальдерона еще сильнее сказывается тяготение к поллярному — к святотатственному и священному, праведному и злобному. «Натурализму» brutally-кровавых и жестоких сцен соответствует то страшное, что кроется в натурах героев. Но в них заключено и другое — то, что помогает им возвышаться над необузданной натурой. Сехизмундо в драме «Жизнь есть сон», Лудовико Энио в «Чистилище Святого Патрика», Эусебио в «Поклонении Кресту» изначально присущи бешеная жажда бросить вызов небу, сразиться с ним, но эта ярость уступает место смирению перед Господом, подчинению заповедям Божьим.

Одно из важнейших свойств барокко — способность показать природу во всей ее всамделишности и вместе с тем сублимировать ее. В «Экстазе Святой Терезы» Бернини воплощает чудесное видение испанской святой, которой, как она писала, предстал ангел «в телесном обличии» и ранил ее золотой стрелой, вызывая «острую и сладостную боль»: «Он был чрезвычайно хорош собой, и его лицо пылало так, как будто он принадлежал к высшему разряду ангелов... В руках его я увидела длинную золотую стрелу, и на острие ее железного наконечника мне почудился огонь. Казалось, что он пронзает мне несколько раз сердце и что стрела проникает в мои внутренности. Когда же он вытащил ее, я думала, что они вышли вместе с нею, и он оставил меня плавающей превеликой любовью к Богу. Боль была такой острой, что она заставила меня стонать, но сладость, которую вызвала боль, была столь сильной, что всякий бы пожелал испытать ее».¹²⁵

В скульптурной композиции Бернини способно смутить как то, что Тереза ждет ангела как возлюбленного, любовника, охваченная сладкой истомой, так и то, что художник выставляет интимное религиозное чувство

напоказ, превращает в зрелище — по бокам ниши с изваянием святой находятся ложи, из которых на нее глядят мраморные зрители: Тереза становится актрисой, чей внутренний мир постигается ими и нами также физически определенно и достоверно, как постигается ею. Но именно публичность, театральность творения Бернини помогает правильно понять первоначально смущающую чувственность. Мы убеждаемся, что монахине и впрямь нечего стыдиться, что она может без смущения предстать перед людьми и Богом: все ее чувства, в том числе эротические, разбужены, достигают своего апогея — это «*Экстаз Святой Терезы*», но она не случайно «играет» свою личную драму в храме: это и «*Экстаз Святой Терезы*» — театральное пространство совмещается с церковным пространством, чувственное соединяется с сакральным, эротическое — с религиозным, мистическое истолкование Эроса, вполне традиционное для христианской мысли,¹²⁶ лишь в эпоху барокко получает такое волнующее выражение в искусстве, смело сопрягающем чувственное и сверхчувственное.

«Натурализм» и «материализм» барокко ведут к постижению нематериального, духовного, чудесного. Мадонны Караваджо — подчас простые крестьянки, но их такие достоверные и исполненные внутренней значительности и красоты образы свидетельствуют скорее не о «реализме», а о совершенно реальном присутствии Божественного в мирском, вечного — в сиюминутном. Это образы земные и сценически приподнятые, естественные и театрально патетичные — «натуральное» переходит в театрально-зрелищное.¹²⁷

В конце концов Караваджо оказывается далеко не такой полной противоположностью Рубенса, как может показаться с первого взгляда. Рубенс, как и Караваджо, обращался к «неэталонной», не соответствующей нормам античной и ренессансной красоты натуре. Оба художника сродни барочной сцене: Рубенс, правда, ближе всего пышно-декоративным, изображающим торжественные триумфы придворным постановкам Кальдерона, Караваджо — кальдероновским экстатически взвинченным религиозно-философским драмам, но это — лишь разные стороны единого и многогранного стиля.

Театр барокко в целом, с одной стороны, раскрывался в предельной безусловности, жизненности, импульсивности, в чрезмерной даже непосредственности (достаточно вспомнить опасную порывистость кальдероновского Сехизмундо в драме «Жизнь есть сон», пытающегося в сердцах задушить Росауру, а через мгновение столь же страстно изъясняющегося ей в нежных чувствах и готового пожертвовать ради нее жизнью), а с другой — откровенно обнаруживал свою условную художественную природу: в «Оружиях красоты» Кальдерона Паскин просит суфлера подсказать ему, о чем он должен говорить в монологе, в другой кальдероновской комедии «С любовью не шутят» Москатель напоминает хозяину, что они

находятся на подмостках и поменялись ролями: хозяин никого не любит, а слуга влюблен и т. п.

Но подобное нарушение иллюзии открывает совсем не то, о чем бы могли подумать ныне, — она говорит не столько о том, что зрители *созерцают* театр, сколько о том, что они сами *живут* в театре. Концепция тотальной театральности наиболее полно и наглядно воплощалась в придворных спектаклях. Сошлемся лишь на один пример — постановку «Судьбы и девиза Леонида и Марфизы» Кальдерона, осуществленную 3 марта 1680 года в театре Колизей в парке Буэн Ретиро в Мадриде. Королевская чета сидела в глубине пустого партера (придворные занимали места по бокам, на скамейках перпендикулярных сцене) в таком же отдалении от линии рампы, в каком линия рампы отстояла от точки в глубине сцены, в которой сходится перспектива. В сущности, монаршья чета являла собой один из полюсов мира, другой полюс которого находился на подмостках. Августейшие особы смотрели, как актеры играют свои роли, остальные же зрители с не меньшим интересом смотрели на короля и королеву («В придворном театре короли должны быть видны так же хорошо, как и сцена... При дворе Людовика XIV Гаспаре Вигарани сконструировал специальную машину, которая чудесным образом переносила королевскую семью на сцену и давала возможность всем зрителям любоваться ею»¹²⁸). В мадридском Колизее в день постановки «Судьбы и девиза Леонида и Марфизы» на сцене стояло с каждой стороны, уходя в глубину, по 7 фигур королевских особ — предков нынешних правителей, и эти фигуры, как говорилось у Кальдерона, «были как живые, украшенные всеми регалиями, в роскошных мантиях, скипетрах и коронах.

... Каждый стоял на фоне балдахина, сплетающего золото и пурпур.

Напротив них в зале, на соответствующем месте, стоял трон под богатейшим балдахином, и висели два портрета наших счастливейших монархов, так правдиво написанные, что рядом с сидящими оригиналами казались зеркалами, отражающими их прекрасные черты...»¹²⁹

Но собственно зачем возле пришедших на спектакль правителей надо было помещать их изображения в натуральную величину? Затем, пожалуй, зачем в королевской ложе по бокам ставились зеркала, приобретающие огромное значение во многих дворцовых покоях — Карл II, глядя на спектакль, не только созерцал образы четырнадцати монархов, он сам становился *образом* пятнадцатого в этом ряду и их отражением. Король играл короля в театре Колизей и в Великом Театре Мира. И декорации на подмостках не случайно изображали интерьер дворца — сцена и зал тоже взаимно отражали друг друга, и все включалось в тотальную игру отражений и в систему всеобщих связей.

Барокко — это и отчуждение от других и приобщение к другим. Лишь в XVII веке оформляются огромные централизованные государства и на-

ции. Происходит своеобразная «атомизация» существования — многие города — это уже огромные мегаполисы, приехавшие из деревни люди чувствуют себя в них потерянными, вырванными из сельской общины, из человеческой общности. Городские жители — на этом строится немало сюжетов комедий — не знали, кто живет по соседству или — как в «Даме-невидимке» — в той же квартире за дверью. Вместе с тем крепнет сознание принадлежности огромному целому.

Если средние века — это теоцентризм, а Ренессанс — антропоцентризм, то барокко — это мощное проявление не только теоцентризма, но и социоцентризма. Среда обитания отныне — не только природа, но и социум; более того, космос — это проекция социума: Король-Солнце — так говорили и французы про Людовика XIV, и испанцы про Филиппа IV. Конечно, очень крепки еще и теоцентрические традиции, видящие в короле наместника Божьего, однако никогда так высоко не ценилось значение самого правителя. «Государство — это я» — фраза, отлично характеризующая монарха XVII века. «В барочную эпоху, — пишет историк, — слово „государство“ не имело смысла, если употреблялось вне зависимости от государя». ¹³⁰ Но также верно и обратное: государь не мыслился вне государства, вне принадлежности ему, включенности в него. Так же воспринимался и любой другой человек. Барокко — величайшая интегрирующая система; в представлениях ауто — священных действий и в придворных спектаклях действуют не только смертные, но и Бог, античные божества, небесные светила.

Имя этой системе, как сказано в названии ауто Кальдерона, — Великий Театр Мира, в нее включены все, и каждому отведена своя роль. Театр барокко — самый лучший способ демонстрации всеобщей взаимосвязи, это действующая модель всеобщего бытия.

Бытия обозримого как по горизонтали (барочный театр смело переносил место действия из Испании в Америку, из Греции в Сицилию и т. п.), так и по вертикали (земля во многих представлениях помещается между раем, с которого спускались ангелы, и адом, чья пасть разверзалась на подмостках в «Чистилище Святого Патрика» Кальдерона). Человек барокко все время ощущал себя перед лицом других людей и перед лицом Господа, и знаменательно то, что Бог создает в «Великом Театре Мира» не только отдельных «персонажей», но образует целостную общественную систему, включающую в себя важнейшие «амплуа» — от Короля до Ничего.

Смысл барочного существования — а это от начала до конца «ролевое» существование — неотделим от убеждения, что каждому предназначена своя миссия и каждый несет за нее ответственность. Человек ответствен за свой *образ*, за то, как он *сообразуется* с другими и с промыслом Божьим. Надлежит, писал в середине XVII века в трактате «Благора-



Апофеоз Карла II. Гравюра конца XVII в.

зумный» Бальтасар Грасиан, умело подавать себя. «Поступать всегда так, — развивал он эту мысль в «Карманном оракуле», — будто на тебя смотрят. Осмотрителен тот, кто смотрит, как на него смотрят — или посмотрят [...]. Даже наедине он так себя ведет, словно весь мир его видит».¹³¹ Публичность оказывается столь сильной, что даже одиночество становится публичным, наподобие монологов, на которые столь щедр испанский театр XVII века. В монологе актер обращается к себе, в себя самого вглядывается и не забывает о других. Зрачок в чужом глазу уподобляется зеркалу, зеркало — зрачку, барочная тема зеркала связывает самоуглубление и заботу о том, чтобы выглядеть что надо. От такой заботы в Испании была неотделима честь: быть честным — значит предстать че-

ственным перед другими, заставить их почитать тебя. И в жизни, и на сцене всякий видит себя со стороны, чужими глазами — это ведет к довольно жесткой этикетизации и формализации поведения: к отточенности, безукоризненной строгости слова и жеста. Вспышки страстей лишь подтверждают благотворность узды, указывают, как важно сохранять определенную форму, бесформенность — это безобразность, которая приравнивается к безобразию.

Цивилизация — средство оформления человека и человеческого общения. У знакомого нам уже Грасиана общество рассматривается как главная цивилизирующая сила и восхваляется образованный и опрятный «галантный, вежливый» человек, «в котором все кстати». ¹³² Слова эти взяты из трактата с характерным названием «Благоразумный» («El Discreto», опублик. в 1646 г.). Discreto Грасиана, схожий с honete homme во Францию, — образец умелого поведения, которое должно обеспечить если не преуспеяние, то, по крайней мере, бесконфликтное существование. «Благоразумный» — «общественное животное», отшлифованное обществом, отличающееся завидным лоском и умеющее жить с людьми в необременительном согласии. Как гласит 181-й афоризм «Карманного оракула» Грасиана: *«Не лгать, но и всей правды не говорить [...] Не всякую правду сказать можно: об одной умолчи ради себя, о другой — ради другого»; не входи в тайны вышестоящих, — «тайн не выслушивай и сам не сообщай» (афоризм 237); не отличайся от других: «больше знать, чем положено, значит выделяться утонченностью, а где тонко, там и рвется, надежнее общепринятое» (афоризм 239); «благоразумней держаться привычного, нежели необычного» (афоризм 271); «живи, не споря с веком» (афоризм 120); «что толку нравиться себе, коль другим не нравишься» (афоризм 141). Для благоразумного главное — не быть, а казаться. Нельзя «*быть слишком приметным*» (афоризм 278); «... суть благоразумия — сообразоваться с обстоятельствами» (афоризм 288); честь приравнивается к репутации («Не тот глуп, кто глупость совершил, а кто, совершив, не скрыл» — афоризм 126) — речь идет не о нравственности или доблести, не о достоинствах личности, не об исключительных качествах того или иного лица, а об умении скрывать лицо под благопристойной личиной. Лопе де Вега с иронией смотрит на героиню своей комедии «Добропорядочный человек» («El hombre de bien») Лусинду, рассказывающую, что в течение шести лет с тех пор, как она стала любовницей Хасинто, они держали свою связь в такой глубокой тайне, что ее честь осталась без малейшего урона. Но Грасиан видит, сколь необходимо умение притворяться и быть настороже, не позволять себе ни малейшей беспечности, *«всегда быть начеку ... [...] По морю человеческому плыть нелегко, усеяно оно рифами бесчестья: самое надежное — уклоняться, участь хитроумию у Улисса; искусная увертка всегда помогает. А главное, свер-**

нуть в залив учтивости — кратчайший выход из затруднений» (афоризм 256).

Так, казалось бы, обозначается маска конформиста, по возможности доброго, но доброго в меру и только в тех случаях, если это ничем не грозит: не губить же себя из-за чужого злополучия, прямо говорит 285-й афоризм: «Гляди, кто тонет в болоте, и помни — туда же потянет и тебя, дабы вместе утешаться в общей беде».

Подчеркнем еще раз: Грасиан ведет речь о маске, которую, согласно «Карманному оракулу» — главному сочинению арагонца и «Критикону»,¹³³ вынуждена носить личность...

Писатель сталкивается с драматичнейшей проблемой барокко: как, с одной стороны, жить в согласии с другими, а с другой — в согласии с собственной совестью («И наедине не будь в споре с собою. Да будет твоя совесть мерилом твоей правоты и строгость собственного приговора важнее чужих мнений» — афоризм 50); действовать, исходя из внутренних ценностей («*Мудрый довлеет себе*. Все его достояние — он сам, и все свое он несет с собою. [...] Ты зависишь лишь от себя самого, и походить в этом на Высшее Существо — высшее блаженство. Кто сумеет вот так жить один, ни в чем не подобен скоту, во многом — мудрецу, и во всем — Богу» — афоризм 137). Да, в идеале «насколько человек глубок, настолько он личность. Всегда и во всем — внутри должно быть больше, чем снаружи» (афоризм 48). В реальности, увы, «все ценится не за суть, а за вид» (афоризм 130). Сочинения Грасиана — руководство, как по существу *чуждой* такому миру личности выжить в нем, сойдя за «своего»: «квинтэссенция обхождения»: «*начинай на чужой лад, чтобы закончить на свой*» (афоризм 144). Так мы сталкиваемся с барочной системой оппозиций — лицо и маска, личина и личность, свобода от мира и причастность миру.

Какой глубоко религиозной не была барочная культура, она оказывалась чуждой средневековому идеалу отшельничества. Не случайно такую популярность приобретает орден Иисуса — монашество *в миру*, в гуще жизни. Человек, подчеркивают и иезуит Грасиан, и ученик иезуитского колледжа Кальдерон, лишь в обществе перестает быть *чисто* природным, зоологическим существом: это так же верно, как и то, что общество часто бывает совершенно бесчеловечным! Барочные художники видят необходимость кладущей предел эгоистическому произволу нормы и показывают, что она может быть невыносимо жестокой. Общество не только цивилизует, но и порабощает; не удивительно, что Грасиан то учит, как притираться к другим, прикидываться, что полностью принимаешь господствующее правило игры, то не жалеет уничижительных слов, чтобы выразить свое презрение к игре, называя в «Критиконе» публичный театр, именуемый в Испании XVII века двором (корралем), «загоном для скота», где даются представления, «дабы народ морочить».¹³⁴

И вместе с тем писатель убежден, что смысл жизни — в славе, а «чтобы показать себя, надобно искусство» («Карманный оракул», афоризм 277). Следует так явить себя людям, чтобы никогда о вас не забыли. Грасиан вновь и вновь возвращается к излюбленной барочной мысли: каждый человек — актер, люди же — это публика, но публика, согласно писателю, бывает двух сортов: избранные и чернь. Те, кто принадлежит черни, пусть кривляются друг перед другом и уходят в небытие. Вечность хранит имена немногих. В «Критиконе» изображен остров, где живут их души. Остров омывается чернилами: перо писателя — мощнейшее оружие культуры, оно-то и дарует бессмертие.

Еще на пороге барокко Сервантес предлагал посмотреть на современность *sub specie aeternitatis* — «с точки зрения вечности». После мнимого полета на деревянном коне Клавиленьо, когда Санчо Пансе казалось, что он побывал за облаками и играл с семью волшебными козочками, оруженосец Дон Кихота неожиданно заявляет герцогу: «С тех пор, как я с поднебесной высоты окинул взглядом землю и увидел, какая она маленькая, мое огромное желание стать губернатором слегка ослабело: в самом деле, что ж тут такого величественного — владеть горчичным зерном, что же это за высокая должность — управлять полдюжиною людей с орешек ростом?» (т. II, гл. XLII). Санчо начинает куда справедливее судить о делах земных: «вертикальное», «идеальное» измерение вещей открывает ему то, что никогда не открыло бы «горизонтальное» «реалистическое» измерение.

Обратим внимание на еще одно обстоятельство. Жизнь Критило и Андриено в «Критиконе» — сплошное созерцание, это книга о бездействующих героях, отпускающих бесконечные, изредка одобрительные, гораздо чаще презрительные или негодующие замечания. «Чернильное» бессмертие им сродни: кажется, в их жилах течет не кровь, а чернила, они не живут, а критикуют, оказываясь в чем-то более близкими грядущему Просвещению, нежели страстным барочным натурам.

Конечно, барокко — это культура, в которой другие люди — это «среда» и зеркало, культура рефлексии — рассматривания своих отражений в зеркале сознания. Это чрезвычайно сознательное искусство. В отличие от Ренессанса оно исходит из того, что сознание неизмеримо выше природы, что оно не столько отражает, сколько преобразует природу, ее преодолевает, и только благодаря этому человек становится собственно человеком. Самосознание Сехизмундо — героя драмы «Жизнь есть сон» решительно меняет его; мысль, направленная на себя, оказывается активной и спасительной. Однако Сехизмундо не только размышляет, но и действует.

Барочная рефлексия подлинно театральна, потому что она действенна.

По-испански астор — это не только актер, но и действующее лицо, участник действия. Логика языка мудра: театр ведь есть не что иное, как

претворение художественных, вымышленных образов — образов сознания в действие, он оказывается действующей моделью мира.

Барокко предельно энергично выявляло действительную природу общества и театра. В «Дон Кихоте» скромный сельский идальго Алонсо Кихано превращается в бессмертного персонажа не тогда, когда, начитавшись рыцарских романов, начинает верить, что все, изображенное в них, — правда, а тогда, когда, сев на Росинанта, начинает *действовать* согласно рыцарским романам, иначе говоря, когда он выступает как актер в широком смысле этого слова.

Еще в большей мере погружает в стремнину событий своих героев Кальдерон. Да и в целом барочная сцена не следует Грасиану, советовавшему невозмутимо глядеть на все со стороны. Она, пожалуй, знает лишь одного проповедника безмятежного комфорта — дона Доминго де дона Бласа в комедии «Нет худа без добра» Алоркона, да и тот, не колеблясь, жертвует житейскими удобствами во имя чести и долга. Как правило, театральные герои, вопреки Грасиану, писавшему, что «лучше быть безумным со всеми, чем разумным в одиночестве» («Карманный оракул», афоризм 133), предпочитает, подобно Дон Кихоту, с безумной решимостью отстаивать необычную или даже исключительную точку зрения. В «Благоразумном» Грасиана одним из главных и наиболее привлекательных человеческих свойств считается *aliño* — опрятность, аккуратность, чистота, пристойность. По сути, речь опять-таки идет о человеке, во всем соблюдающем приличия. «Даже святость, — пишет Грасиан, — должна быть изящной (*aliñada*) и ценится вдвойне, когда сочетается с христианской учтивостью».¹³⁵ Но как же далеки святые Кальдерона от святых Грасиана! Святой Варфоломей появляется в «Цепях Дьявола» в грубой, подпоясанной веревкой дерюге, с распущенными длинными волосами, «*afectando el desaliño*»¹³⁶ — шокируя, «поражая неблагопристойным видом». Вызывающим не только жалость, но и отвращение, калекой в грязных лохмотьях показан дон Фернандо в «Стойком принце», в «неприличном» разорванном рубище выходит на подмостки в «Маге-чудодее» Киприан, проповедующий веру в Спасителя не с «учтивостью» и «изяществом», а с дикой безудержной страстью. Его преследуют и травят, ему кричат вослед: «Сумасшедший!» Этим он опять-таки схож с Дон Кихотом, но Дон Кихот порой и впрямь безумен, Киприан же обрел высшую мудрость. Правда, мудрость эта враждебна не только языческому, но, похоже, и современному Кальдерону миру. В культуре страны, в которой христианство давным-давно одержало победу, ключевой фигурой становится мученик за христианскую веру. Художники и зрители чувствуют, что люди по-прежнему живут не по христианским заповедям, что за евангельские заветы приходится самоотверженно бороться.

Так или иначе Кальдерон изображает борьбу, в которой проявляется не меньшее величие, нежели то, которое запечатлело ренессансное искусство. Но это величие совсем другого свойства. В возрожденческих героях духовная мощь соответствовала физической мощи. Достаточно вспомнить микеланджеловского «Давида»; для барокко характерно другое: физическая мощь нередко отождествляется с бездушной звериной силой — силой Сехизмундо, стремящегося задушить Росауру; Геракла, чья жестокость укрощена хрупкой женщиной («Зверей укрощает любовь»)… Чем физически немощнее дон Фернандо в «Стойком принце» — тем он духовно могущественнее, чем более жалок его вид — тем он величественнее, чем больше недуги пригибают его к земле — тем ближе он к небу.

*В дребнях аналогий, символов и эмблем,
или Лабиринт Бога*

Подобно тому как барокко строится на контрасте физического и духовного, оно строится на контрасте уникального и канонического, оригинального и общепринятого, конкретного и всеобщего. Одно сходится с другим, и способом такого схождения оказываются аналогии и сравнения. Увлечение сравнениями и аналогиями в барочном искусстве воистину огромно. Герои кальдероновской комедии «Чистые руки не порочат» соотносят себя и друг друга с Энеем, Ахиллом, Дейдамией, Марсом, Роландом, Иолой и т. п. Драма «Жизнь есть сон» начинается со сравнения коня с гипогрифом, гор — с лабиринтом, придворные сравнивают короля с Эвклидом и Фалесом, Астольфо уподобляет Эстрелью Авроре, Палладе, Флоре и другим богиням. В позднем шедевре Лопе де Веги, его барочном романе в диалогах «Доротей» (1632 г.), писатель не жалеет усилий, чтобы найти едва ли не всему прецеденты: меланхолия Доротей сравнивается с тоской склонных к самоубийству греческих девушек, описанных Плулархом, ее пение — с пением Орфея, ее персты — с перстами Авроры, к ее кольцам никому не позволено притрагиваться, как к Буцефалу, которого могли касаться лишь руки Александра Македонского. Доротей, гордая своей верностью Фернандо, восклицает: «Какую Пенелопу преследовали так упорно? Какой Лукреции так домогались? Какая Порция была более стойкой?». ¹³⁷ Даже сводня Херарда не может обойтись без аналогий: она сообщает героине, что поклонник покупает ей парчовую тесьму, «какой у Клеопатры не было, той самой, что толкла жемчуг, чтобы угостить Марка Антония»; Доротей, красующуюся в новой юбке, она уподобляет «дону Хуану Австрийскому в доспехах во время морского сражения, среди могучих капитанов, гордости всей нации». ¹³⁸ Говоря словами Мишеля Фуко, в каждой эпохе есть свои «основополагающие коды», ¹³⁹ которые упоря-



Карл II и аллегории четырех континентов.

дочивают восприятие мира и формы его выражения. Барокко прекрасно отдавало себе в этом отчет. Оно мысленно возвращалось к средним векам, когда все мироздание было скреплено Великой Цепью Бытия. Великая Цепь Бытия состояла из параллельных цепочек, протянутых по нисходящей от высшего к низшему иерархической вертикали. Высшим среди лю-

дей был король, затем шли герцог, граф, рыцарь, оруженосец и т. п. Самое высокое место среди зверей занимал лев, среди рыб — кит, среди цветов — роза, среди металлов — золото, среди минералов — бриллиант... Между звеньями разных цепочек устанавливалась перекличка: королю подобало золото и бриллиант...

И после средних веков сохраняется привязанность к системам аналогий и сходств,¹⁴⁰ благодаря которым мир выступает как «всеобщая „пригнанность“ вещей».¹⁴¹ В трактатах XVII века мы читаем о теснейших соответствиях и неразрывных взаимосвязях человеческого микрокосма и космоса, земли и неба, живой и неживой материи: глаза, отражающие свет, подобны луне и солнцу; рот — это Венера, ибо передает поцелуи и слова любви; каждая звезда — прообраз какой-либо травы и т. п.

Неудивительно, что в «Доротее» пригожесть юной красавицы перекликается с блеском великого полководца, а ее верность — с героической стойкостью легендарной римлянки: все является вариантом вновь и вновь воспроизводимой матрицы или архетипа.

Кажется, что любое явление становится художественно легитимным, обретает право на жизнь, смысл и значимость, лишь попадая в обширнейшую систему подобий и соотношений — частное допускается в мир искусства не само по себе, а только в связи с какой-либо изначальной моделью. Культура для барокко — грандиозная сокровищница таких моделей, аккумулировавших важнейший духовный опыт. Их отражение, как отражение солнечных лучей, все озаряет немеркнущим светом. Такое отражение или даже напоминание о парадигмах вновь вызывает их к жизни, их актуализирует, дает возможность ощутить свое родство с непреходящим, войти в великое духовное братство. Реальность обретает ценность в сравнении с идеальным, образное — в сравнении с образцовым. От образов барокко восходит к прообразам, связь образов с прообразами — кровная связь, способная вдохнуть душу в культуру, наполнить ее глубоким содержанием. Барокко опирается на устоявшуюся традицию христианской мысли: «Образ, — писал Иоанн Дамаскин, — есть уподобление, знаменующее собою первообраз, но при этом различное с первообразом: ибо не во всем образ подобитя первообразу».¹⁴² «Бытие образа, — комментирует это высказывание С. Аверинцев, — и его значение принципиально разведены, между ними существует зазор. Только один вполне уникальный „образ“ божественного „первообраза“ мыслится абсолютно „истинным“, т. е. по своей природе и сущности тождественным собственному значению и постольку не включающим в себя не малейшей тени „ино-сказания“».¹⁴³ Высшая истина передается, как писал Псевдо-Дионисий Ареопагит, только «невывысказываемым и тайным», «символическим и мистериальным» способом в «таинственных и смелых иносказаниях».¹⁴⁴ Подобные воззрения помогают понять двойственный характер



Герб Филиппа IV с даропосицей и аллегориями Милосердия и Власти. 1640 г.

барочной символики и — шире всего — барочного искусства, призванного и отодвинуть завесу тайны, и показать ее непостижимость. Искусство оказывается не прямым высказыванием, а *иносказанием*, оно не натуралистично, а символично. Постоянная, чрезвычайная, головоломная, умопрачительная усложненность языка связана с решением противополож-

ных задач: открывать неведомое и сберечь сокровенное; такой язык — это и речь о неизреченном, постижение непостижимого. Драму Кальдерона «Поклонение Кресту» можно было бы назвать «Таинством Креста»: она повествует о загадочной силе креста, о таинственной связи сакрального знака с судьбами героев. Все в мире иносказательно: реальность значима, поскольку она символична, соотносена с высшим смыслом.

* * *

Так мы вновь подходим к чрезвычайно интересному вопросу о символизме художественного языка барокко — символизме, к которому испытывали пристрастие не только писатели и творцы театра, но и широчайшая публика. Не зря наиболее символичными были самые популярные в Испании спектакли — представления священных действ. Например, в уже упомянутом нами кальдероновском ауто «Святой год в Риме» («El año santo de Roma», 1650) Человек появляется одетый в звериные шкуры, символизирующие его первородное дикое состояние. Он встречает Божественную Любовь и «почтенного старца с посохом»¹⁴⁵ по имени Почитание Господа, бредущего вместе с другими странниками — Послушанием, Прощением, Чистотой, Честью, Презрением и Истиной. Обучаясь верному постижению символики, Человек узнает, что земная жизнь — странствие в поисках пути на небо, и по «чудному берегу Источника Крещения»¹⁴⁶ направляется к Хлебу Причастия. Мир, Люцифер и Похоть, давшая ему напиток из золотого кубка, одурманивают его и увлекают к Дворцу Порока, но, как только Человек приближается к нему, Дворец, охваченный языками пламени, проваливается сквозь землю, и Человек падает в разверстую могилу. Любовь одна не в силах поднять грешника, и, почти как в сказке про репку, она хватается за Человека, Прощение хватается за Любовь, Почитание Господа — за Прощение, и все вместе вытягивают бедолагу из ямы, и ауто завершается победой Христова воинства: Чистота и Честь связывают Похоть, Презрение и Уверенность укрощают Мир, а Послушание и Истина повергают на землю Дьявола. Почитание Господа, Прощение и Вера несут Крест и Чашу Священного Причастия — непрменный атрибут финального апофеоза в священных действиях (так, в финале кальдероновского ауто «Яд и противоядие» появляется дерево со скелетом внутри, но над его кроной поднимается Крест с чашей и облаткой Священного Причастия, символизируя победу над смертью и т. п.).

Искусство переводит все происходящее на язык символов. Стоило 1 декабря 1633 года в Мадриде состояться празднику в честь окончания работ по созданию королевского дворца и парка, как тут же Кальдерон создает ауто «Новый Дворец Ретиро». В прологе-лоа Дворец и Парк Буэн

Ретиро появляются в виде двух кавалеров, которые вместе с Деятельной Жизнью, Созерцательной Жизнью, Мудростью и другими героями объясняют, что река, протекающая через парк, — это узкая тропа покаяния и плача, ведущая к вечному блаженству, четыре гондолы на ней — главные добродетели (Мудрость, Умеренность, Справедливость и Твердость), плывущие в спасительную гавань, и т. п. Подобное символическое истолкование реальных обстоятельств мы видим и в самом ауто: 12 дверей дворца, говорится в нем, — это 12 ветхозаветных племен; Дворец возвышается на десяти камнях, означающих десять заповедей. Заповеди эти перевел с греческого на латынь Святой Иероним, и потому парк выходит на улицу Сан Херонимо (Святого Иеронима). Царящие во Дворце Королева и Король — это Церковь и Закон Благодати; Филипп IV к тому же — это Столп Веры, ибо нельзя произнести имя Felipe, не произнеся Fe, т. е. Вера...

Особого рода символизм и загадочность определяют ощущение барочного пространства.

Ренессансное художественное пространство основывалось на законе линейной перспективы: оно было четко организованным, ясно обозримым, имело четкие границы. Барочное пространство — это постоянное нарушение всех границ. В театре — это переход через границы игровой площадки, прямые обращения к публике, использование *palepque* — моста, связывающего зал и сцену. Но и в архитектуре изваяния выступают из своих ниш, словно хотят сойти с постаментов. В картине Караваджо «Ужин в Эммаусе» резко вытягиваемые руки Христа и одного из его учеников словно разрывают полотно и оказываются в пространстве зрителей, как и рука капитана в «Ночной страже» Рембрандта. Во «Встрече папы Льва I и Атиллы» Альгарди кажется, что король гуннов вот-вот покинет пределы барельефа...¹⁴⁷

И также энергично происходят прорывы потустороннего в посюстороннее — отсюда множество чудес на барочной сцене.

Барочное пространство ценностно значимо — это либо дурное, либо благое пространство (оппозиция диких гор и прекрасного сада и т. п.), оно свидетельствует об экспансии духа в природе. Барокко разворачивает грандиозную картину мира как великую панораму духовных смыслов. Центр мира — Иерусалим, центр Иерусалима — Голгофа; главная точка отсчета барочной географии — отверстие Креста, которое ведет к центру земных недр, где покоится череп Адама — первого человека. Все судьбы сходятся к этой точке, ибо она символизирует и первородный грех, и избавление от него.

Каждый пространственный фрагмент так или иначе соотнесен с целостностью мирового пространства, каждое мгновение соотнесено с вечностью.

Барокко, по выражению Эрвина Панофского, одержимо чувством времени;¹⁴⁸ именно в эту пору изображаются часы с маятником, усовершенствуется часовой механизм, часы красуются на картинах, в скульптурных композициях, на сцену часто выходит аллегория Времени с косой, напоминающая о смерти.

На эскизе зеркала для шведской королевы Кристины (ок. 1670) Бернини изображает Время, которое сдирает занавес, как саван. Но барокко считает, что можно противостоять времени: на картине Вуэ «Время, побеждаемое Надеждой и Любовью» Любовь повергла Время на землю и схватила за волосы, Надежда якорем сковала его крылья, и Купидон ошпыливает их. Время и разрушительно, и созидательно, оно ведет не только к могиле, но и к открытию нетленной Истины. В «Триумфе Евхаристической Истины над Ересью» Рубенса косой Времени сражены Лютер и Кальвин, Истину же Время поднимает к небесам. В драмах Кальдерона не раз говорится о роковой власти времени, но в его священных ауто раскрывается благотворный, как сейчас бы сказали, «прогрессивный» ход истории, в качестве действующих лиц появляются важнейшие эпохи: Языческая Эпоха уступает место Эпохе Ветхого Завета, а ей на смену приходит Новый Завет.

Как и все на свете, пространство и время выступают в барокко и в реальной, и в идеальной ипостаси. Барокко раскалывает единый ренессансный мир, как бы удваивает его: рядом с земным оказывается небесное, рядом с низменным — возвышенное. Но эти сферы не только противопоставят друг другу, одна сфера сквозь другую проглядывает, как проглядывают скульптуры тритонов, нимф и прочих фантастических существ сквозь воду фонтанов. Известный немецкий испанист Лео Шпитцер заметил, что в самой барочной чувственности выражается трансцендентальное.¹⁴⁹ Святой Игнатий Лойола призывал пробуждать все пять чувств, активизировать их, чтобы ярко пережить видения потустороннего мира. Тридентский собор настойчиво указывал, что священные таинства должны дать о себе знать в чувственно воспринимаемом, зримом, едва ли не в сценически наглядном. Святая Церковь, говорилось в одном из соборных постановлений, мудро учит, что «одни слова должны быть произнесены на мессе тише, другие же — приподнятым тоном. Церковь также должна использовать разные обряды, свет, благовония, костюмы и прочие вещи подобного рода, чтобы возбудить умы верующих видимыми знаками религии и благочестия, подвигнуть к созерцанию того возвышенного, что скрыто за их поверхностью».¹⁵⁰

Между знаком и значением барокко устанавливает сложные динамичные, а порой и драматические отношения. Происходит то, что Вальтер Фридлендер называл «секуляризацией трансцендентального»: духовные сущности становятся достоянием физического опыта.

По отношению к сценическому творчеству Кальдерона мы можем вывести любопытную закономерность: чем сильнее в его произведениях «натуралистические» тенденции, тем мощнее в них устремленность к сверхъестественному. Если в какой-либо из его драм необычайно сгущены мрачные краски, если кровь льется рекой и нескончаемой чередой следуют преступления одно омерзительней другого, то можно не сомневаться, что она проникнута самой пламенной христианской верой и завершится торжеством правды, а то и прямым вмешательством небес.

«Реальная реальность» увидена в барочном искусстве зорко и отчетливо, со всей телесной определенностью и вместе с тем указывает на «идеальную реальность». В рубенсовских картинах («Четыре континента» и др.) обнаженные фигуры притягивают избыточной жизненностью, красотой пышной плоти, но одновременно являются аллегориями стран света, рек, стихий и т. п. Аллегорический смысл содержат и «Пряхи» Веласкеса, показывающие, как творческое дерзание превращается в пагубную гордыню. В веласкесовском «Продавце воды» представлены не только три неповторимо индивидуальных характера, но и три ступени человеческого возраста, юность, зрелость и старость; даже, казалось бы, чисто жанровые, «бытовые» картины сопрягаются в XVII веке с символическим смыслом: в «Больной от любви» (1660—1668) Яна Стена мы видим обычное мещанское жилище — врач измеряет пульс истомленной пациентки, возле которой заботливо хлопочет служанка, у ног больной дымится жаровня, но на добротном шкафу помещена статуэтка Амура, целящегося девушке в сердце... М. Н. Соколов в своей фундаментальной монографии показал, что в искусстве этой поры зарисовки самой обыденной жизни имеют «второй план». Так, в изображениях рынка, кухни или застолья «вино уподоблялось волшебной субстанции, чуть ли не алхимической квинтэссенции», «кухонные и обеденные столы являли зрителю — нередко в контрастном сочетании — порождения четырех первостихий (фрукты, овощи и коренья, как порождения Земли, рыбы — Воды, птицы — Воздуха; все в совокупности предуготованные для стихии Огня)...».¹⁵¹ Все входит в сложную суперсистему, во всеохватный метатекст.

«Плотин называл мир Поэмой Бога, — писал в XVII веке испанский иезуит Хуан Эусебио Ниеремберг. — А я мог бы прибавить, что эта поэма похожа на лабиринт и во всех своих частях читается и постигается как Его сочинение».¹⁵²

Представление о том, что мир — это письмена Бога, его Великая Книга, разнообразно раскрывается в культуре позднего барокко.

Русским читателям известен эпиграф к роману Хемингуэя «По ком звонит колокол»: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе; человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европы, и также, если смочит край Мы-

са или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Но не всем известно, о чем еще говорилось в очередной проповеди Донна, из которой взяты эти слова. В ней, конечно же, отчетливо звучит тема преходящести жизни: каждый удар колокола «уносит нашу частицу из этого мира»;¹⁵³ или, как сказано в другой проповеди, произнесенной в Уайтхолле во время Великого Поста 1630 года: «...покидая могильное чрево, мы вступаем в другую могилу, в разнородное кладбище мира. Мы облачены в саван в материнском чреве, и он растет вместе с нами, начиная с часа рождения, мы приходим в мир, запеленутые в саван, ибо мы появляемся, чтобы обрести могилу».¹⁵⁴ Можно ли сомневаться, что Кальдерон подписался бы под подобным утверждением Донна?

Но самым любопытным является центральный пассаж проповеди о колоколе, который не только лишает рассуждения о смерти однозначно мрачной окраски, но и по-своему развивает знакомую нам мысль, гласящую, что мир — это текст Божий. «Все человечество, — говорит Джон Донн, — создано единым Творцом и является одной книгой; когда человек умирает, Главу не вырывают из книги, но переводят ее на лучший язык, и каждая Глава должна быть переведена. [...] Господь прикладывает руку к каждому переводу; рука Божья собирает все разбросанные листы вновь в Библиотеке, в которой каждая книга лежит открытой для всех других».¹⁵⁵ Не забудем, что слово «перевод» имеет для поэта-священника библейскую коннотацию. В английском тексте Нового Завета, во фразах из Послания апостола Павла к Колоссянам — «Избавившего нас от власти тьмы и *введшего* в Царство возлюбленного Сына Своего» (гл. 1, стих 13) и из его же Послания к Евреям: «Верую Енох *переселен* был так, что не видел смерти; и не стало его, потому что Бог *переселил* его. Ибо прежде *переселения* своего получил он свидетельство, что угодил Богу» (гл. 2, стих 5), подчеркнутые нами слова являются модификациями слова translate. Бог переводит нас из одного состояния в другое, из одной области в другую, из рабства в свободу, из времени в вечность, как перевел некогда Моисея и его ближних через Красное море.

Книга космического бытия — книга преходящих состояний и движущихся писмен: постоянство аллегорических знаков сочетается с подвижностью составляемого ими смысла.

Барокко — самый динамичный из великих стилей, стиль, пронизанный движением, упоенный им. Об этом свидетельствует живопись, тяготеющая к совершенному покою в эпоху Возрождения и отличающаяся головокружительной динамикой в барочную эру и при приближении к ней. В «Юдифи» Джорджоне (1476–1510) драматический сюжет трактован удивительно безмятежно: драма уже позади, все свершилось, зло наказано,

наступил мир, своего рода солнечный штиль. Силу поборола не сила, а нежная гармония, хрупкая, но стойкая одухотворенность и красота, — даже меч Юдифь держит грациозно. Такая же статика царит и в другой эрмигажной картине — в «Поклонении младенцу Христу» Филиппо Липпи (1457—1504): ни листочек не шелохнется на деревьях, застыли суда на море и само море — все дышит блаженной негой. Но уже в «Кающейся Магдалине» Тициана (ок. 1488—1573) сползает одежда Магдалины, которую ей приходится поддерживать движением руки, змеятся, ниспадая на плечи, волосы, ветер поднимает страницы книги... Верблюд со всадником влетает во весь опор в пространство картины в «Поклонении Волхвов» Веронезе (1528—1588), все так спешат поклониться младенцу, что он в испуге отпрянул назад; в «Обращении Павла» Веронезе, наоборот, все молниеносно разбегаются врассыпную, и край полотна обрезает туловище и ноги уносящихся прочь людей, все охвачены безумным смятением — бегут собаки, неудержимо летят лошади, и их копыта занесены над телами упавших... В типично барочной картине Луки Джордано (1632—1705) «Изгнание торговцев из храма» Христос как метеор врывается в ряды торговцев, они в панике разбегаются врассыпную, опрокидывая скамейки и сталкиваясь в давку. В «Похищении Европы» Франческо Альбани (1578—1660) бык мчит ее так быстро по волнам, что одежда распахнулась, обнажая ноги и грудь девушки, покрывало вздулось, поднялось и трепещет на ветру, как знамя, а в «Юдифи, обезглавливающей Олоферна» (ок. 1620) Артемизии Джентилески сюжет, изображенный Джорджоне, трактован прямо противоположным образом — счастливый покой сменяет бешенная династия...

Нечто подобное, как уже говорилось, происходит и в барочной архитектуре — поверхности стен округляются, изгибаются, извиваются, покрываются пышным, словно бы растущим на наших глазах орнаментом.

В театре, как и в других видах искусства, статика сменяется динамикой: герои спешат, гонятся друг за другом, мгновенно пересекают сцену, скатываются вниз...

Все это говорит как о быстротечности и непостоянстве жизни, так и о мощи заключенной в ней энергии, о силе ее порывов, о невероятной интенсивности мгновений, о накале и неустанности охватившей мир борьбы.

Пронизывающее весь мир движение не только тревожно (Браун, например, писал в 1658 году в книге «Гидриотафия» о том, что человек XVII века узнал, что и небеса столь же непостоянны, как земля, что все небесные тела преходящи — «нет ничего бессмертного, кроме самого бессмертия»¹⁵⁶), но и ободряюще — оно, говоря словами Донна, подразумевает всеобщий перевод обыденного языка на язык символический и — в конечном итоге — божественный, знаменует собой движение к высшему смыслу.

Земные творцы так или иначе подражают Творцу Небесному. В «Тайной философии» Ниеремберг восхищался панегириком, написанным Порфирием в честь византийского императора Константина и представляющим собой умопомрачительное пересечение шестнадцати лабиринтов: хвалы цезарю составляли первые слоги строчек, а также последние слоги, строчки должно было читать и наискосок — первую букву первой строчки, затем вторую второй, третью третьей и т. п. «Я, — заключал Ниеремберг, — вижу мир, как Панегирик Богу».¹⁵⁷

Еще больше поражает открытие Эрициуса Путеануса, гласящего, что буквы в строчке Бернарда ван Баухусена: *Tot tibi sunt dotes, Virgo, quat citera soelo* могут составить 1022 различных комбинаций равных числу известных в XVII веке звезд. На первый взгляд это может показаться диковинным интеллектуальным капризом, но барокко, в отличие от маньеризма, не исповедовало культ причуды. Выкладки Путеануса — не экстравагантность крайнего субъективизма, а, скорее, нечто прямо противоположное — стремление подчинить субъект общим закономерностям, математически неукоснительному мировому порядку: поэтическая фраза строго соотносится с числом светил, которое являет собой «шифр», открывающий непорочность Девы, это, в свою очередь, свидетельствует, что небосвод — это символ ее добродетели и т. п. Все связано со всем, один символ отсылает к другому...

Не менее символичен и художественный язык театра.

Сейчас нелегко представить, какую огромную роль играли в драматургии и в театре XVII века образы-лейтмотивы: они являлись ключом к роду сцен или к существу произведения в целом, подчас лишь постепенно раскрываясь и обнаруживая свой смысл.

В «Волосах Авессалома» Кальдерона Тевкра, показывая шпажник, говорит Авессалому, что этот цветок не зря похож на шпагу, и предостерегает царевича от применения насилия; держа другой цветок — нарцисс, эфиопка обличает тщеславие героя. В «Стойком принце» зритель не только видел цветы, но и слышал, что Феникс прямо называет их «иероглифами» или эмблемами; о том же говорит и сам «стойкий принц» дон Фернандо:

Вот пучок цветов прекрасных,
А цветы — язык эмблем.
Жизнь мою в иероглифах
Излагает мой букет:
Утром расцвела гвоздика
И увянула в обед.¹⁵⁸

Цветы здесь — знаки быстротечности человеческой жизни и ее пленительной красоты:

Казались сада гордостью цветы,
Когда рассвету утром были рады,
А вечером с упреком и досадой
Встречали наступленье темноты.
Недолговечность этой пестроты,
Не дольше мига восхищавшей взгляды,
Запомнить человеку было надо,
Чтоб отрезвить его среди суеты.

Чуть эти розы расцвести успели, —
Смотри, как опустились лепестки!
Они нашли могилу в колыбели.

Того не видят люди чудаки,
Что сроки жизни их заметны сле,
Следы веков, как миги, коротки!

Как говорил средневековый проповедник Джордано да Ривальто: «Всякая тварь в каком-либо отношении воспроизводит Бога». Не удивительно, что люди постоянно напряженно всматривались в видимый мир, для того чтобы прозреть его невидимую сущность.¹⁵⁹ «Вещи не просто *могут* служить символами, не мы вкладываем в них символическое содержание; они *суть* символы, и задача познающего субъекта сводится к раскрытию их истинного значения»: *для того и созданы* птицы, писали в средние века, чтобы душа училась, как возноситься в своих помышлениях.¹⁶⁰

Живучесть подобной традиции помогает понять, почему каждый образ, если не каждое слово, в барокко имеет скрытый смысл.

В третьем действии драмы «Жизнь есть сон» Эстрелья, обращаясь к королю Басилио, побуждает его принять неотложные меры против восставшего войска:

Великий государь, коль ты не хочешь
Смирить мятеж присутствием своим,
Меж тем, как он на площадях собираясь,
По улицам расходится, как дым,
Увидишь царство ты в багряной бездне,
В волнах кровавых, ибо все кругом —
Сплетенье роковое злополучий,
Где каждый для тебя встает врагом.
Твое величье так уже упало
Так сильно гнев свирепствует в сердцах,
Что взор смущен и солнце омрачилось,
И буря затаилась в облаках.
И каждый камень — памятник надгробный,
И все цветы — струят могильный свет,
И каждый дом — высокая гробница,
И каждый воин — как живой скелет.¹⁶¹

«Живой скелет» — не просто, как говорили в эпоху барокко, иероглиф, но один из лейтмотивов драмы «Жизнь есть сон». В начале драмы Росаура, увидя тюремную башню, в которой Басилио запер едва появившегося на свет сына, именует темницу «могилой живого трупа»,¹⁶³ Сехизмундо в разговоре с Росаурой называет себя «живым скелетом».¹⁶³

Первоначально зритель скорее подсознательно, чем сознательно, постигал, о чем идет речь, волюн или невольн сопоставляя слышимое с видимым. Сехизмундо выходил из мрачного зева башни одетый в шкуры — Кальдерон стремился создать впечатление, что это зверь, появляющийся из могилы. Могила же постоянно уподоблялась Кальдероном, как и другими писателями барокко, колыбели: юный герой, ведущий в горной башне-пещере, в лоне земли, дикое существование, — это живой мертвец, не родившийся еще как одухотворенное человеческое существо и способный на самый brutальный поступок. Не удивительно, что «живой скелет» — Сехизмундо в первом акте отсылает к солдатам — «живым скелетам» в третьем: и он, и они творят насилие и кровавую смуту. Но подлинный смысл образа «живого скелета»/«живого трупа» может быть понят лишь в контексте того христианского метасюжета, который отражается в драме. Этот метасюжет — *парадигма преобразования человека* — замена «ветхого человека» «новым человеком», воскрешение мертвого, «истлевающего»: «Истина во Иисусе, — отложить прежний образ жизни ветхого человека, истлевающего в обольстительных похотях, обновиться духом ума вашего и облечься в нового человека, созданного по Богу в праведности и святости истины» («Послание к Ефессянам святого апостола Павла», гл. 4, стих 21—24). Эта идея пронизывает весь *Новый Завет*, начиная с Евангелия от Матфея, в котором Христос обличает «живых мертвецов» — «гробы повапленные»: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что уподобляетесь окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты» (гл. 23, стих 27). У Кальдерона «живой скелет» также связан с внутренней скверной, «тленом в обольщениях», и магистральное действие многих его произведений — смена «ветхого человека» «новым»...

В целом ряде ауто («Военные ордена», «Священная неприкосновенность») подчеркивается, что старый закон заменен Новым Законом — Законом Благодати; что Христос — Новый Адам. Адам нанес огромный урон человечеству, так что оно все превратилось в живого мертвеца, и про него можно было сказать: «Здесь покоится живой мертвец — Род Человеческий»,¹⁶⁴ но Христос воскресил его.

Воскрешение изображается и в ряде кальдероновских драм, предназначенных для публичного театра. В «Поклонении Кресту» оно совершается в буквальном смысле — Эусебио воскрешает из мертвых, чтобы получить отпущение грехов и воссоединиться с Господом. В соответствии с

поэтикой барокко Крест в драме выступает и как реальный видимый знак (на горе, на теле Эусебио, Юлии, Хиля и т. д.), и как культовый символ. Культура барокко, подчеркнем еще раз, соединяет чувственно-конкретное и мифопоэтическое, священное; драму грешных натур — с мистерией, в которой все время в виде креста знаково присутствует Христос. Пресловутая тотальная театральность барокко — это и тотальная религиозность, ибо все участвуют в сакральной драме. Как сказано в ауто «Не Фортуна, а Бог» («No hay mas fortuna que Dios»): «вся земля — театр», «театр военных действий», а это значит, что она является «полем сражения Добра и Зла». ¹⁶⁵ В центре этой драмы — мистерия смерти и Воскресения Спасителя. Он избавил человека от роковой власти греха — роковой власти обстоятельств. Показательно название ауто — «Не Фортуна, а Бог». В нем утверждается, что фортуна — дьявольское измышление, «вымышленная богиня», ¹⁶⁶ Дьявол сознается, что изобрел ее — «слепую загадку, непроглядную тайну», ¹⁶⁷ но Христос вырывает человека из ее тенет, и в песне Справедливости звучат знаменательные для нашей темы — темы преображения «живого мертвеца» — слова:

Проснитесь к жизни, смертные,
Проснитесь, проснитесь к жизни. ¹⁶⁸

Использует ли человек дарованную Христовой жертвой возможность спасения, зависит от него самого, от его разума и воли, от того, как он постигнет смысл своего существования. Человек барокко находится в лесу символов, которые он может понять лишь в свете откровения. Тотальная религиозность барокко — это тотальный символизм, выражающий божественный смысл сущего.

Не случайно во многих барочных драмах действие не только энергично устремлено к финалу, но и как бы задним числом объясняется финалом. В драмах Кальдерона «Поклонение Кресту» и «Жизнь есть сон» лишь в конце Эусебио и Сехизмундо узнают, кто их родители и кто они сами — происходит самоидентификация, неотделимая от прояснения начертанного Богом. Такое прояснение возможно лишь благодаря правильному прочтению ряда знаков — знамений, появившихся в день рождения Сехизмундо, значения креста, запечатленного на груди Эусебио и Юлии.

Художественный язык барокко — *язык откровенно знаковый*. В «Самом большом чудовище в мире» Кальдерона главным знаком — лейтмотивом драмы является кинжал; в «Судьбе и девизе Леонида и Марфизы» сюжет — это развертывание значения загадочного девиза, предвещающего встречу брата и сестры; в «Звере, молнии и камне» — это развертывание символического смысла вынесенных в название драмы символов...

Популярнейшая в барочном театре и в барочной культуре в целом тема сна также тесно связана с отношением к миру как к огромной шараде и

лабиринту, имеющему значимые метки: любой образ сна — это знак, требующий расшифровки. Вселенная, как уже отмечалось, — это особый код, искусство его отражает и помогает декодировать его, учит зрителя быть толкователем сна жизни. Неправильная интерпретация может иметь ужасные последствия: в кальдероновском «Враче своей чести» ложное истолкование признаков мнимой измены ведет к трагической развязке, и в финале главенствующим на сцене оказывается кровавый отпечаток ладони невольного убийцы на дверях дома жертвы.

О том, что барочное искусство — это лабиринт, по которому можно двигаться в правильном направлении лишь неустанно истолковывая многочисленные знаки, свидетельствуют и «Великая Зенобия» («La Gran Senobia», опубл. в 1640). Римский солдат Аврелиан преследует, подобно лунатику, тень императора Квинтилия; тот раненый, окровавленный явился солдату во сне, предлагая ему скипетр и корону — символы власти над Римом. Внезапно Аврелиан видит наяву корону, лежащую на скале, и скипетр, висящий на ветвях дерева. Думая, что это мираж, он все же прибирает их к рукам, и тут же прибежавшие римляне сообщают, что вспыхнуло восстание против Квинтилия, он бежал, бросил знаки императорского отличия, но был настигнут и убит, и войска провозгласили Аврелиана новым цезарем.

Вещими здесь являются не только скипетр и корона, но и облик Аврелиана, одетого в шкуры, держащего императорские регалии и сзывающего зверей на свое торжество:

Выходите, звери, выходите
Из страшных темниц в диких скалах,
Спешите скорей, спешите
На мою коронацию.
.....
Я буду царствовать, чтобы стать кровавым
Бичом и смертельным ужасом...¹⁶⁹

Сопоставление звериных шкур и короны раскрывает значение человека-зверя, правителя-тирана, которому в конце концов снится сон о том, что ему суждено пасть от руки людей, приговоренных им к смерти. Аврелиан высокомерно принимает небесное предупреждение за пустой морок и гибнет, пораженный теми, кто предстал перед ним во сне.

Судьба Аврелиана — судьба человека, который не поверил небесным знамениям; барочный символизм в конечном итоге отсылает нас к символу веры.

Всякое искусство в той или иной мере символично: человек вообще, как считает Эрнст Кассирер, существо символическое.¹⁷⁰ Стопроцентным «реалистом» — существом совершенно непосредственным и только непосредственным может быть разве только животное, впрочем, животные,

принадлежащие к высшим видам, способны воспринимать не только реальные предметы, но и их знаки, своего рода символические замещения. Что же касается специфики барочного символизма, то важно не упускать из виду, что это *христианский* символизм — сакральный знак и символ в христианстве есть «знамение», требующее «веры» и «верности». ¹⁷¹ Символ — пароль воинов Христовых и заветное (заветное еще и потому, что его можно узнать лишь благодаря завету — договору с Богом!) слово, оказывающееся ключом, открывающим тайны жизни. Это слово — отзвук того Слова, которое не только лежит в начале всех начал, но и продолжает играть главную роль в мировой жизни.

Слово и тело

«В начале было Слово», или, как сказано в греческом оригинале Евангелия от Иоанна: «В начале был Логос». История человечества рассматривалась в эпоху барокко как воплощение Слова. Бесконечное разнообразие бытия разворачивается из фундаментальной, понятой в духе христианского неоплатонизма Идеи, и, стало быть, обладает смысловым единством. Космос концептуален — он есть проявление божественного концепта. Древо мира прорастает из одного корня, все в нем органически связано общей духовно-интеллектуальной основой. Как остро бы барокко не ощущало кризисное положение дел в мире, с какой тревогой не изображало бы наступление хаоса, оно героически стремилось обуздать его, зная, что сумятице противостоит Логос — «сквозная смысловая упорядоченность бытия и сознания», «противоположность всему безотчетному и бессловесному, безответному и безответственному, бессмысленному и бесформенному в мире и человеке». ¹⁷² Для предтечи средневекового аллегоризма Филона Александрийского (I в. до н. э. — I в. н. э.) Логос есть «образ Бога» и как бы «второй Бог», посредник между потусторонностью Бога и посюсторонностью мира. Христианские мыслители считали, что история земной жизни Христа — это «воплощение» и «вочеловечение» Логоса, «который принес людям откровение», и сам Спаситель был «словом жизни», самораскрытием «Бога незримого». ¹⁷³

Наличие Логоса — «совокупности формообразующих потенций», ¹⁷⁴ существование Слова — первообраза означает сообразность всего на свете. Мир — это переключка образов, их созвучие, отражение всего во всем, ¹⁷⁵ мы могли бы смело сказать, что это бесконечный лабиринт зеркал. Мотив зеркала — один из самых интересных в барокко, нуждается, однако, в правильном истолковании. Если все видимое предстает как отражение в зеркале, то, как умозаключали многие, барокко уподобляет мир царству фантомов или привидений (вспомним лишний раз «Даму-невидимку» Кальдерона!). Но барочный мир не только великая иллюзия,

но и откровение величайшей истины: название одной из замечательнейших кальдероновских драм гласит: «В этом мире все ложь и *все правда!*». Лабиринт маньеристских зеркал уводил в призрачную ирреальность, лабиринт зеркал барокко ведет к спасительным истинам. Но их обретет лишь тот, у кого есть нить Ариадны, а имя это в священных ауто — псевдоним Веры.

Вера, выводящая из тупика, — это религиозная, нравственная, творческая вера. Вера в скрепляющие все существование сущности обладала не только пророческим или культурологическим, но и художественно-практическим смыслом, определяла, в частности, композиционные принципы драматургии, строящиеся на сквозном идейно-тематическом стержне, о котором подчас мы узнаем уже из заглавия: «С любовью не шутят», «Не всегда верь худшему», «Ревность дуновением ветра убивает»...

В этом мире все ложь и все правда — значит, ложь может обернуться правдой. В драме Лопе де Веги «В притворстве — правда» то, что отражает зеркало сцены, становится явью, а фикция — действительностью. Напомним, что принявший крещение во время представления пьесы о христианском мученике римский комедиант Хинес (Генеозий) перестает играть и начинает *быть*, его казнят не понарошку, а на самом деле, но сама смерть бессильна перед тем, кто выбирает подлинный способ бытия. Слово становится плотью — слова, которые произносит актер, входят в его плоть и кровь, круто меняют его судьбу.

Барочный театр есть мистерия преобразования: преобразования грешника в праведника, статуи — в человека, дьявольского призрака — в красавицу Анхелу, т. е. в ангелицу («Дама-невидимка» Кальдерона), плута — в рыцаря («Нет худа без добра» Аларкона)...

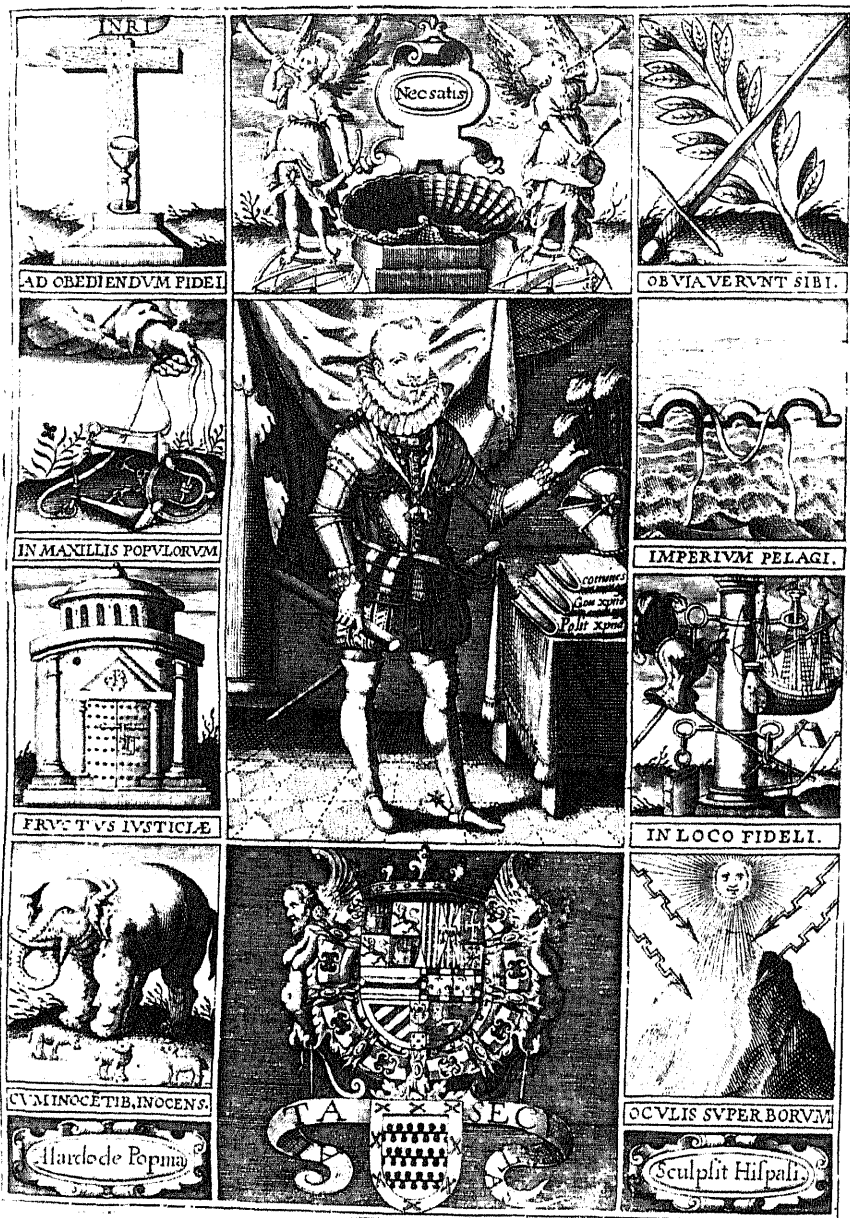
Барокко сознает, что культура — это материализация образов и их актуализация; прошлое делается настоящим; вымышленное — сущим.

Итак, иллюзия может обернуться реальностью, а «реализм» — оказаться фантастическим. Не только драма Лопе де Веги «В притворстве — правда», но и многие произведения Кальдерона свидетельствуют, что зеркала обретают магические свойства. Образы в них оживают, выходят из рамок и начинают вести самостоятельное существование. Таковы образы античной мифологии, они покидают рамки античности и выказывают своеобразие. Христианская культура, ни мало не смущаясь, наделяет языческих божеств трансцендентной силой. В системе барочных сопряжений соединяются религия, мифология, неомифологизм, метафора, символ, и, наконец, эмблема.

Мы уже говорили о популярности эмблем в искусстве позднего Возрождения и маньеризма, в барочном искусстве их значение увеличивается и видоизменяется. Подчеркнем еще раз, что эмблема — это композиция, состоящая из изображения и текста, зримого образа и умопостигаемой

информации, в ней соединяется чувственное и интеллектуальное, конкретное и обобщенное, знак и значение. Барочная эмблема помогает постичь письма Бога: слово на ней поясняет рисунок — не случайно методика обучения при помощи образов начала разрабатываться именно в XVII веке Я. Коменусом... Или, наоборот, рисунок пояснял мысль: в эмблеме Солорсано Перейры, напечатанной в 1653 году в Мадриде, изображена рука, показывающаяся из облаков и играющая мячом на огромном поле, над которым развернута надпись на латыни: «Играет Бог царями, как мячами».¹⁷⁶ Эмблематика достигает в барочной Испании невиданного расцвета и размаха. Так, например, на вершине огромного и роскошного импровизированного алтаря Томистской философии на празднике в Валенсии в 1662 году в честь Богородицы Мария стояла на луне, над ней парил голубь и красовался девиз по латыни «Aves autem non divisit» («Только птиц не рассек» — Быт. 15:10) — легко множить примеры, говорящие о том, что послания, зашифрованные в иллюстрациях, импровизированных алтарях или триумфальных арках, могли отличаться немалой сложностью. К примеру, в только что приведенном случае надлежало вспомнить, что, принося дары Господу, библейский скиталец Авраам разрубил пополам телицу, козу и овна, но пощадил голубку и голубя, и стало быть, эмблема намекала на то, что Дева не тронута грехом, как горлица не тронута ножом... Точнее, эмблема не намекала, а властно утверждала чистоту Богородицы. Зримые образы в эмблемах воспринимались так же доверительно, как самый аутентичный документ.¹⁷⁷ Не случайно эмблема генетически прочно связана со средневековыми «примерами» — *exemplar*; «пример» же, как указывает А. Я. Гуревич, «сколько бы он не преображал жизнь, исходил из презумпции истинности; проповедник излагает „правду“, какой он ее видит, и его аудитория воспринимает „примеры“ в качестве повествований о подлинной жизни».¹⁷⁸ То, что нам представилось бы фантастичным, в средние века и в эпоху барокко представлялось истинным, изображения на эмблемах были едва ли не аналогом кадров нынешней кинохроники — эмблема, о которой шла речь выше, документально удостоверенная непорочность Царицы Небесной.

Так было и в другой эмблеме, утверждающей идею бессмертия души. Речь идет о погребальном алтаре, сооруженном по поводу кончины королевы Маргариты в ноябре 1611 года в кафедральном соборе Гранады, и, по свидетельству современника, «вызвавшем восторг (!)» очевидцев.¹⁷⁹ На подножии катафалка находилось символическое изображение Гранады и 10 других городов королевства с гербами и надписями в стихах. На пьедестале стояли четыре статуи, изображающие четыре континента, и лежали четыре плода граната с надписями на них (одна из них, например, гласила, что красный цвет стал траурным), ангелы держали свитки со стихами, в которых, в частности, говорилось, что Маргарита (*margarita*)



Филипп III, окруженный эмблематическими изображениями.

по-испански — жемчужина) ныне хранится в небесной раковине. По ступеням ввысь поднимались все новые скульптуры, в том числе изваяния Четырех Времен Года и Славы, трубящей в трубу и провозглашающей: «Она потеряла королевство, но обрела Небеса». Среди прочих надписей у смертного ложа государыни выделялась такая: «Королева покинула бренный мир ради Вечного царства...».

В отличие от маньеристов, свободно игравших символами и эмблемами, люди эпохи барокко видят в них, как Даниэлло Бартоли, автор книги «О претворении символов в мораль» («De' Simboli trasportati al morale»), «представление нравственного смысла».¹⁸⁰ Сочетая чувственный образ и осмысливающий, раскрывающий его суть текст, эмблемы, по мнению испанского иезуита Теодоро Моуриса, «доминируют над аффектами».¹⁸¹

Пропагандируя важные религиозные, моральные, социальные тезисы, эмблема переключается с гораздо более поздней формой пропаганды — плакатом, тоже состоящим из картины и подписи к ней. И эмблема, и плакат стремятся соединить пластическое и «идеологическое», «впечатать» образы в нашем сознании, ибо, как писал в опубликованной в 1690 году книге «Мудрец, обученный Природой»¹⁸² барочный проповедник Гаррау, если «к притягательности идеи прибавить чары искусства, то будет легче пленить волю».¹⁸³

Но эмблема отличается не прямолинейной категоричностью плаката, а императивностью художественной игры. Теоретики барокко ценили сложность образного смысла: чем труднее, считал Грасиан, открыть этот смысл, тем больше радость от его открытия. Тот, кто открывал его, ощущал себя *посвященным*, приобщенным к таинству: акт художественного восприятия, как уже говорилось, откровенно переключался с актом веры.

* * *

Эмблематизм — высшая степень присущего испанскому барочному театру символизма. В драме Кальдерона «Самое большое чудовище в мире» кинжал Тетрарха Ирода, который, как было предсказано, несет смерть его красавице жене, от которого он несколько раз безуспешно пытался избавиться и которым в конце концов убивает Марианну, символизирует губительную природу ревности. Вместе с названием драмы, превращающимся в иконографический девиз, кинжал образует эмблему.

В осуществленной в 1670 году в мадридском Колизее Буэн Ретиро постановке кальдероновской драмы «Зверей укрощает любовь» изображенный на фронте юноша сидел верхом на укрощенном им коне, символизируя победу над дикой стихией; по бокам портала в нишах находились статуи льва и тигра, олицетворявших доблесть и дерзость и глядящих на

нарисованного на занавесе Геракла, стоящего с палицей в руке и шкурой на плече, летящий над ним Купидон целился в него из лука, и две надписи гласили по-испански: «Зверей укрощает любовь» и по латыни: «*Omnia vincit amor*» («Все побеждает любовь»)¹⁸⁴ — по сути, это были *subscriptio*, входящие в состав развернутой эмблемы... Сверху спускались символизирующий власть огромный орел с короной на голове, феникс — символ любви и павлин — символ зоркости; нимфы, сидящие на спинах этих бутафорских птиц, исполняли первую часть пролога — *лоа*. Они сообщали, что Знаки зодиака и 12 месяцев — аллегории пространства и времени — будут участвовать в празднике в честь августейшей матери Карла II. Ради такого торжества пела одна из нимф — Театр Земли соединится с Театром Небес. Три птицы поднимали занавес, обещая «рассеять плотные тучи ... чтобы лучше были видны оба Театра».¹⁸⁵ Открывались космические дали, становился видным небосвод с облаками, озаренными лучами заходящего солнца, зажигались и блекли звезды. Одетые в серебристо-синие платья нимфы с плюмажами из белых и синих перьев и с факелами в руках, спустившись на землю, исполняли «маску» с 12 месяцами...

Пролог плавно переходил в первое действие спектакля: услышав барабанный бой и воинственные трубы и кларнеты, нимфы поднимались на небеса, месяцы поспешно удалялись, подмостки пересекали испуганные геспериды, за кулисами раздавались крики: «Спасайтесь от зверя!», и выбегали Геракл и страшный зверь...¹⁸⁶

Еще до начала спектакля обнародовались цементирующие действие об-разно-символические лейтмотивы в постановке «Зверя, молнии и камня» Кальдерона в Королевском дворце в Валенсии 4 июня 1690 года. Над занавесом-эмблемой красовалась надпись по латыни: «Зверь, — сказала Лахесис; камень, — сказала Клото; и Анропос сказала: молния», на занавесе же Амур целился из лука, в центре находилась пещера трех парок, возле которой стояла Венера, небо прорезала молния, слева и справа от пещеры находились каменное изваяние и свирепый зверь — тигр. Зритель затем убеждался, что зверь — это Ирифилла, молния — это Анахарта, камнем же является статуя, в которую влюбляется Прометей.

Короче говоря, испанский театр — это царство аллегорий, символов и эмблем, обладающих яркой пластической выразительностью.

Мы говорили о том, как важно было для сценического искусства Слово. Но почитание Слова — Логоса отнюдь не означает, что это было исключительно словесное искусство; слово не приобрело в Испании того доминирующего значения, которое оно имело во французском классицизме. Испанский барочный театр — театр, полный самых ярких и зрелищных событий; то, что происходило в классицистских спектаклях за кулисами, у испанцев происходит на сцене — дуэли, перестрелки, пушечная пальба, короче, все виды сражений, убийства, пожары, землетрясения,



Клавикорды. Гравюра. 1620 г.

бури на море, полеты по воздуху и проч., и проч. Испанцы, похоже, лучше других помнили, что Слово стало плотью, что важнейшее воплощение Логоса — это Христос: в Испании XVII века самый любимый, мас-совый и пышный, самый дорогостоящий и театральный праздник, чья кульминация — представление священного ауто, — это праздник Корпус Кристи — Тела Господня, праздник пресуществления хлеба и вина в плоть и кровь Иисуса. И это кровь, которая воистину «играет», — Спаситель выступает на сценических подмостках как самый неутомимый актер, принимающий самые различные облики — от Купидона до участника

Тридцатилетней войны Короля Венгерского. Творцы барокко постоянно говорят о том, что людям следует отрешиться от мирской суеты, но сам Христос вовсе не отрешен от людских дел, и избранниками Бога становятся не удаляющиеся от мира отшельники, вроде пустынноика Пауло, отправляющегося в «Осужденном за недостаток веры» Тирсо де Молины в геенну, а те, кто, подобно Киприану в «Маге-чудодее» Кальдерона, переходят от слова к делу, от книги — к рукопашной схватке...

Такова характерная для развития барочного театра тенденция, о которой еще в 1622 году говорил в описании постановки «Славы Nikeи» графа де Вильямедианы Уртадо де Мендоса: «...зрение здесь находится в лучшем положении, чем слух, и роскошь спектакля заключается в большей мере в том, что мы видим, чем в том, что мы слышим». ¹⁸⁷ Именно в 20-е годы XVII века происходит резкая смена театральных стилей. Театр Лопе де Веги, несмотря на богатство сценических костюмов, был царством действенной поэтической фразы, и Лопе скажет, обращаясь к Адмиралу Кастилии, что в новомодных постановках «мои стихи оказываются на последнем месте». ¹⁸⁸ У Кальдерона же — все на первом месте; нельзя, подчеркивает он, судить о драмах, читая их: «...то, что написано на бумаге, не дает представления ни о звонкости музыки, ни о роскошных возможностях сценической машинерии...» ¹⁸⁹

Не только высказывания драматургов, но и их художественная практика показывает, что если барокко и устремляется к незримому, то для того, чтобы сделать его зримым! Кальдерон — самый интеллектуальный, «философский» драматург Испании XVII века, выводящий на подмостки таких персонажей как Благодать, Разум, Сознание или Свободная Воля. Это и драматург самый «живописный». Впрочем о его живописности мы можем говорить и без кавычек, более того, в самом прямом, буквальном смысле: Кальдерон, до мозга костей человек театра, утверждает, что «живопись возвышается над всеми искусствами», называет ее «подражанием делам Господним». «Подобно тому, — пишет Кальдерон, — как Высшая Премудрость, дабы гордо явить свою творческую мощь, извлекла из Ничто строение всей вселенной, живопись превращает ничто в нечто». ¹⁹⁰ В отличие от Лопе де Веги, он склонен признать превосходство зрения над слухом: в его драме «Три проявления любви» Селио говорит, что «глаза — самое главное в теле», но тут же Флавио замечает, что слышимое может также проникнуть в душу.

Живопись способна запечатлеть то, что не сформулировано в слове — понятии, но и слово может обрести берущее в полон эмоциональное звучание — сблизиться с музыкой, уподобиться музыке, соединиться с ней.

Театр барокко — не только небывало живописный театр, создающий сценографию, которая и не снилась Лопе де Веге, но и театр, небывало музыкальный, рождающий новый жанр сценического искусства — оперу.

Музыка для барокко — не «натуралистическая», а символическая речь, живопись же — символическое отражение действительности. Символический и театр — союз живописи и музыки, единство визуального и звукового. Он является не копией, не подделкой реальности, а ее моделью, ибо весь мир символический и эмблематичен. Согласно Эммануэлю Тезауро, гром — это девиз, «текст» космической эмблемы, а молния — ее рисунок; Бог говорит с нами языком эмблем... Дихотомия зрения и слуха оказывается неотделимой от дихотомий земного и небесного, естественного и сверхъестественного, откровенного и сокровенного, зримого и умопостигаемого, материального и духовного, и т. п. Символы, аллегории и эмблемы наглядно обнаруживают сущность барочного искусства, четко изображающего природное и ведущего в сверхприродное. «Натурализм» барокко, отмечает Джон Руперт Мартин, «неразрывно связан с метафизическим взглядом на мир. Вот почему знакомые предметы окружающей действительности могут рассматриваться как проявления высшей, незримой реальности. Но трансцендентный мир, в свою очередь, может быть постигнут только через достоверно созерцаемое».¹⁹¹

* * *

Итак, барокко утверждает, что не только вся культура, но и весь мир исходит из изначального Слова Божия. Но если все заранее задано Высшим Творцом, то не лишается ли художественное творчество какого-либо самостоятельного, оригинального и новаторского смысла?

Вопрос не праздный, ибо даже для такого замечательного исследователя, как Александр Викторович Михайлов, барочное искусство не имело самостоятельной ценности, являя собой лишь «завершение риторической эпохи»;¹⁹² в риторической же системе «у автора нет прямого доступа к действительности, потому что на его пути к действительности всегда стоит слово», это «слово заготовлено наперед — самой культурой»: «риторическая культура — это культура готового слова».¹⁹³ «Всеобщий принцип риторики закрывает доступ к непосредственности в ее буквальной и детальной конкретности»; «эта риторика, притязающая на свою обобщенность и общезначимость, не дает сказать ни о чем непосредственному и никакой непосредственности».¹⁹⁴

Это отчасти так. Мы уже видели, что барокко стремится к высокому уровню обобщения; в нем, если воспользоваться выражением С. Аверинцева, «угадывается непреклонная воля к обнаружению за видимостью — сущности за многим — единого, за пестротой эмпирии — умопостигаемой простоты».¹⁹⁵ В этом смысле барокко не только риторично, но и «метафизично» («Метафизика есть философия, соответствующая

риторическому состоянию литературной культуры: она поднимается и падает вместе с риторикой. Метафизика — нормативное мыслительное творчество, как риторика — нормативное словесное творчество»¹⁹⁶).

Не забудем, однако, что барокко — это не только особая норма, но и ее нарушение, более того, восстание против жесткой эстетической нормативности, которое со всей очевидностью проявляется уже в «Новом искусстве как писать комедии» Лопе де Веги, гордящегося тем, что себя «на целый мир ославил, тем что комедии писал без правил». Согласно Гильермо Диасу Плахе, барокко — это «кризис архетипов» и «становящийся все более энергичным процесс индивидуализации», тяготение «к свободному выражению духовных состояний».¹⁹⁷ Барокко, считает испанский ученый, — это пир всех чувств, на котором забывают о канонах. Так, женщину перестают изображать как трансцендентное существо, она превращается в «трепещущий фрагмент жизни, в пылающий сгусток плоти» — «риторическому подходу к любви наносится сильный удар». «Искусство обращает внимание лишь на конкретные реальности, ценные сами по себе», показывает «вещи как они есть».¹⁹⁸ Исчезает традиционная иерархия вещей, «каждый объект, каждая частица требует к себе самого пристального внимания».¹⁹⁹ Мы можем добавить от себя, что и впрямь в «Менинах» Веласкеса не только карлики, но и собака изображены более значительно, чем королевская чета... Но, по сути, нам так же трудно согласиться с Диасом Плахом, как и с Михайловым: барокко — это не только «вещи, как они есть», и не только поглощение вещей метафизическими абстракциями, это сочетание того и другого. Острота отвлеченной мысли идет в барокко рука об руку с остротой самого что ни на есть непосредственного восприятия действительности, метафизическая устремленность к трансцендентному, к «последним тайнам» неотделима от ощущения весомости физического, материально-телесного, живописно-плотского; не зря в эмблемах идеи оборачиваются зримыми образами, умственное становится наглядным.

Мы вновь убеждаемся, что барокко способно соединить разнородное, даже полярное. Мощный, продуктивный и впечатляющий синтез сказывается со всей очевидностью в театре — в первую очередь в порожденной культурой барокко опере, в постановках ауто сакраменталь и в придворных спектаклях: живопись, слово и музыка образуют нерасторжимое единство. Так выражается универсальный охват бытия. Искусство барокко изображает и судьбу частного индивида, и судьбу государства, землю, небо и ад. Оно, как уже отмечалось, показывает место отдельного человека в социальной структуре. Но выше абсолюта социального оно ставит абсолют Божественный.

Только с этой высшей точки зрения все открывает свой истинный смысл. Да, барокко видит огромность зла, но оно утверждает величие добра и порой, как в «Поклонении Кресту» Кальдерона — драме, в которой Бог милует чудовищных злодеев, подчеркивает его ошарашивающую, невероятную безмерность. Человек, общество, мир несовершенны, но это несовершенство непременно соотносится с возможным совершенством. Барокко открывает глаза и на низменное, и на возвышенное — оно видит всю полноту жизни. Более того, герои барочного театра нередко появляются с того света, воскресают из мертвых, ибо жизнь и смерть — лишь частные состояния грандиозной общности.

Двойная — физически остро ощущаемая и метафизическая, чувственная и интеллектуальная — природа барокко сказывалась и в искусстве барочного актера. Актер привлекал не потому, что удачно имитировал обыденную жизнь или создавал ее тщательную копию, а, напротив, скорее потому, что вел себя особым образом и, словно священник во время мессы, творил особый обряд. В откровенной условности и ритуальности спектаклей и заключалось нечто безусловно ценное для публики, и прежде всего возможность увидеть то, что выходило за рамки эмпирического опыта.

Литургический характер ауто, о которых мы подробно поговорим позднее, настолько очевиден, что не нуждается в комментариях, но что-то литургическое, «жреческое» было и в представлениях светской драматургии. Актеры выступали не в обыденных, а в торжественно нарядных костюмах, говорили изысканными, страстными, гипнотически завораживающими стихами. Существенно было и другое: убийства в «драмах чести» — это ритуальные жертвоприношения; и даже в самых забавных комедиях герои не просто любят, а приносят обеты любви, они произносят обрядовые формулы, а их жесты отточены и полны значимости, как жесты церковнослужителей. Этикет на подмостках не только формализуется, но и сакрализуется, становится театральным аналогом религиозного и куртуазного церемониалов: «церемонность» сценического поведения воспринималась в XVII веке не как нечто нарочитое, искусственное, а как свидетельство преданности сакральному действу.

Актер постигал себя живой эмблемой на алтаре трагического или веселого, но непременно приподнятого над мирской суетой искусства, его игра была призывом преклоняться этико-эстетическому и религиозному культу, она превращала зрителей в горячих адептов этого культа. Культура барокко отличалась огромной суггестивностью и мощью, ибо была наделена культовыми свойствами. Конкретные проявления барочной культуры мы и будем рассматривать, обращаясь к творчеству крупнейших творцов испанского театра 10–90-х годов XVII века — прежде всего Тирсо и Кальдерона и к важнейшим видам и жанрам сценического искусства.

- ¹ La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros / Ed. J. M. Diez Borque. Barcelona, 1990. P. 225.
- ² Цит. по: *Балаиов Н. И.* Испанская классическая драма. М., 1975. С. 56.
- ³ Там же. С. 63.
- ⁴ *Ортега-и-Гассет.* Веласкес. Гойя. М., 1997. С. 151.
- ⁵ *Góngora y Argote L.* Obras completas. Madrid, [s. a.]. P. 1063.
- ⁶ *Ортега-и-Гассет Х.* Веласкес. Гойя. С. 150—151.
- ⁷ *Ceballos A. R.* Teatro y espacio sacro en el barroco // Espacios teatrales del barroco español. Kassel, 1991. P. 102—111.
- ⁸ *Moreno Navarro I.* Fiesta y teatralidad // Teatro y fiesta en el Barroco. Barcelona, 1986. P. 184.
- ⁹ *Amador de los Rios J.* Historia de la villa y corte de Madrid. 1863. Т. 3. P. 308.
- ¹⁰ *Deleito y Pinuela J.* También se divierte el pueblo. Madrid, 1988. P. 280.
- ¹¹ *Diez Borque J.* La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros. Barcelona, 1990. P. 98.
- ¹² *Caro Baroja.* Las formas complejas de la vida religiosa. Madrid, 1978. P. 117.
- ¹³ En: *Serrano y Sanz. M.* Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 a 1833. Madrid, 1905. Т. 2. P. 225.
- ¹⁴ Ibid. P. 125.
- ¹⁵ *Zabaleta J.* En día de fiesta por la mañana y por la tarde. Madrid, 1983. P. 118.
- ¹⁶ Ibid. P. 121.
- ¹⁷ *Caro Baroja J.* Las formas complejas de la vida religiosa. Madrid, 1979. P. 27.
- ¹⁸ Ibid. P. 31.
- ¹⁹ Ibid. P. 62.
- ²⁰ Ibid. P. 64.
- ²¹ *Pellicer C.* Tratado histórico sobre el origen de la comedia y del histrionismo en España. Madrid, 1804. P. 52.
- ²² *Петров Д. К.* Очерки бытового театра Лопе де Вега. СПб., 1901.
- ²³ *Salas H.* La España Barroca. Madrid, 1978. P. 49.
- ²⁴ *Menendez Pidal R.* Los españoles en la historia. Madrid, 1982. P. 100—101.
- ²⁵ *Dominguez Ortiz A.* La sociedad española en el siglo XVII // Historia de España. Madrid, 1989. Т. 23. P. 397.
- ²⁶ *Salas H.* La España Barroca. Madrid, 1978. P. 95.
- ²⁷ К простолодину обращались «честный человек» или «добрый человек», к дворянину — «ваша милость» (vuestra merced), к вельможе — «ваша светлость» (vuestra señoría, vuestra excelencia).
- ²⁸ *Salas H.* La España Barroca. P. 36—37.
- ²⁹ Historia de España. Т. 23. P. 415.
- ³⁰ Ibid. P. 395—396.
- ³¹ *Díaz — Plaza F.* La sociedad española. San Juan, 1968. P. 59.
- ³² *Amador de los Rios J.* Historia de la villa y corte de Madrid. Madrid, 1863. Т. 3. P. 295 et al.
- ³³ *Deleito y Pinuela J.* El rey se divierte. Madrid, 1988. P. 234—235.
- ³⁴ *Pellicer C.* Tratado histórico sobre el origen de la comedia y del histrionismo en España. Madrid, 1804. P. 164.
- ³⁵ *Cotarelos y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Madrid, 1904. P. 214.
- ³⁶ Ibid. P. 215—216.
- ³⁷ Ibid. P. 266.
- ³⁸ Ibid. P. 350.
- ³⁹ Ibid. P. 373.
- ⁴⁰ *Lope de Vega.* Obras escogidas, Madrid, 1962. Т. 3. P. 196.
- ⁴¹ *Orozco Diaz E.* El teatro y la teatralidad del Barroco. Barcelona, 1969. P. 114.
- ⁴² Ibid. P. 114.
- ⁴³ *Shearman J.* Mannerism. Harmond-Swirth, 1967. P. 17—21.
- ⁴⁴ *Wellek R.* The Concept of Baroque in Literary Scholarship // *Wellek R.* Concepts of Criticism. New Haven; London, 1967. P. 68 et al.
- ⁴⁵ *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения М., 1978. С. 191.
- ⁴⁶ Там же. С. 186.
- ⁴⁷ Там же. С. 96.
- ⁴⁸ Там же. С. 195.
- ⁴⁹ Там же. С. 196.
- ⁵⁰ Там же. С. 197.
- ⁵¹ Там же. С. 202.

- ⁵² *Винтер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С. 345, 352.
- ⁵³ Там же. С. 3.
- ⁵⁴ *Аникст А. А.* Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966. С. 178–244.
- ⁵⁵ Там же. С. 234.
- ⁵⁶ *Винтер Б. Р.* Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Там же. С. 245–263.
- ⁵⁷ Там же. С. 258.
- ⁵⁸ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. М., 1975.
- ⁵⁹ Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; Барокко в славянских литературах. М., 1982.
- ⁶⁰ *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М., 1994. С. 326–391; перепечатана в изд.: *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997.
- ⁶¹ *Ротенберг Е. И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. М., 1989.
- ⁶² Там же. С. 81.
- ⁶³ *Свидерская М. И.* Изобразительное искусство // Искусство 17 века. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. М., 1988. С. 77–140.
- ⁶⁴ *Тананаева Л. И.* Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII веков // Советское искусствознание. М., 1987. Вып. 22. С. 123–182.
- ⁶⁵ *Плавский Э. И.* Испанская литература XVII—середины XIX века. М., 1978; *Штейн А. Л.* Литература испанского барокко. М., 1983; *Пискунова С.* Золотой век в испанской поэзии // Испанская поэзия. М., 1990; *Еремича С.* Великий театр Педро Кальдерона // Calderón de la Barca. Tres dramas y una comedia. М., 1981.
- ⁶⁶ Обзор ряда работ по маньеризму см. в: *Bialostocki J.* Expansión y asimilación del manierismo // Dispersión del manierismo. México, 1980. P. 13–27.
- ⁶⁷ *Shearman J.* Mannerism. P. 48.
- ⁶⁸ *Hocke G. R.* El laberinto del mundo. El manierismo en el arte. Madrid, 1961. P. 92.
- ⁶⁹ *Loyola J.* Obras completas. Madrid, 1963. P. 226.
- ⁷⁰ Ibid. P. 237.
- ⁷¹ *Roston M.* The soul of wit. Oxford, 1974. P. 48.
- ⁷² *Shearman J.* Mannerism. P. 140.
- ⁷³ Слова издателя мадригалов Франческо Маркомени да Форли, написанные им в 1536 году (*Shearman J.* Mannerism. P. 1371).
- ⁷⁴ Ibid. P. 138.
- ⁷⁵ Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 11. С. 622.
- ⁷⁶ *Shearman.* Mannerism. P. 106–108.
- ⁷⁷ *Gilman E.* The Curious Perspective. New-Haven; London, 1978. P. 38.
- ⁷⁸ Памятники мировой эстетической мысли. Т. 11. С. 614–615.
- ⁷⁹ *Lionardi A.* Dialogi della inventione poetica. Venezia, 1554. P. 11 et al.
- ⁸⁰ Donne's Prebend Sermons. Cambridge, 1971. P. 134.
- ⁸¹ *Морозов А. А., Софронова Л. А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. С. 18.
- ⁸² Там же. С. 18.
- ⁸³ Там же. С. 37–38.
- ⁸⁴ *Hocke G. R.* El laberinto del mundo. El manierismo. Madrid, 1961. P. 99.
- ⁸⁵ *Shearman J.* Mannerism. P. 162.
- ⁸⁶ Ibid. P. 163.
- ⁸⁷ Ibid. P. 174.
- ⁸⁸ Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 177.
- ⁸⁹ *Tesauro E.* El Cannocchiale Aristotelico. Torino, 1970. P. 82.
- ⁹⁰ Ibid. P. 82.
- ⁹¹ *Gilman E.* The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century. New-Haven; London, 1978.
- ⁹² *Tesauro E.* El Cannocchiale Aristotelico. P. 491.
- ⁹³ Энтимема — силлогизм, состоящий всего из двух частей — предпосылки и вывода: дышит, значит, живет.
- ⁹⁴ Подробнее о Тарреге см.: *Силлонас В.* Испанский театр XVI—XVII веков. М., 1995. С. 135–144.

- ⁹⁵ Тернер С. Трагедия мстителя // Младшие современники Шекспира. М., 1986. С. 62 (перевод С. Таска).
- ⁹⁶ Там же. С. 73.
- ⁹⁷ Hauser A. El manierismo. Madrid, 1965; Sypher W. Four Stages of Renaissance Style. N. Y., 1955.
- ⁹⁸ Porqueras Mayo A. El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles. Madrid, 1968.
- ⁹⁹ Hatzfeld H. 1) El «Quijote» como obra de arte del lenguaje. Madrid, 1949; 2) Estudios sobre el Barroco. Madrid, 1966.
- ¹⁰⁰ Цитаты из «Дон Кихота» даются по изд.: Сервантес М. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1961. Т. 2. Перевод Ю. М. Любимова.
- ¹⁰¹ Ortega-y-Gasset X. Эстетика. Философия культуры. С. 125.
- ¹⁰² Там же. С. 131.
- ¹⁰³ Там же. С. 135.
- ¹⁰⁴ Сервантес М. Собр. соч. Т. 2. С. 32.
- ¹⁰⁵ Calderón de la Barca P. Obras completas. Madrid, 1952. Т. 3. P. 87.
- ¹⁰⁶ Ibid. P. 507.
- ¹⁰⁷ Ibid. P. 293.
- ¹⁰⁸ Quevedo F. Obras completas. Madrid, 1961. Т. 1. P. 971.
- ¹⁰⁹ Ibid. P. 978.
- ¹¹⁰ Ibid. P. 973.
- ¹¹¹ Ibid. P. 475.
- ¹¹² Ibid. P. 971.
- ¹¹³ Calderón de la Barca P. Obras completas. Madrid, 1952. Т. 3. P. 214.
- ¹¹⁴ Ibid. P. 207–208.
- ¹¹⁵ Ibid. P. 208.
- ¹¹⁶ Макиавелли Н. Избр. соч. М., 1982. С. 351–352.
- ¹¹⁷ Афоризмы цит. по изд.: Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1981.
- ¹¹⁸ Friedlaender W. Caravaggio Studies. N. Y., 1955. P. 276.
- ¹¹⁹ Алеман М. Гусман де Альфараче. М., 1963. Т. 1. С. 61.
- ¹²⁰ Пинский Л. «Гусман де Альфараче» и испанский плутовский роман // Алеман М. Гусман де Альфараче. С. 28.
- ¹²¹ Там же. С. 30.
- ¹²² Arellano J. Historia del teatro español del siglo XVII. Madrid, 1955. P. 646.
- ¹²³ Castro G. Los mal casados de Valencia. Madrid, 1976. (Стр. 299–300. Далее конкретные строки указываются в тексте в круглых скобках).
- ¹²⁴ Calderón de la Barca. Obras completas. Madrid, 1959. Т. 1. P. 466.
- ¹²⁵ Sypher W. Four stages of Renaissance style. N. Y., 1955. P. 167.
- ¹²⁶ Уже ранний христианский теолог Ориген (ок. 185–253/254) утверждал, что и «милосердие-привязанность» и «желание-страсть» имеют один и тот же смысл, и «что бы ни говорилось в Писании о сострадании, это следует понимать так, будто речь идет о страстной любви (eros)» (Максим Б. Бог как Эрос // Страницы. М., 1977. № 2. С. 68); Псевдо-Дионисий Ареопагит (V в. или начало VI в.) писал, что «действительный эрос» есть «единица именованная Бога любовью» (Там же. С. 79). Это позволило в VI веке разработать христианскую концепцию Бога как космического и трансцендентного эроса.
- ¹²⁷ О театральности художника, о том, как у Караваджо «пластическая энергия преобразуется в динамическую», как «караваджиевский эффект „света во тьме“ моделирует принцип театра освященной иллюзорной сцены с затемненным зрительным залом» см. прекрасную работу М. Свицкерской «Театральное начало в живописи Караваджо» (Мир искусств. М., 1991. С. 401, 403 и др.).
- ¹²⁸ Amadei — Pulice M. A. Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica, en el teatro cortesano // Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro». Madrid, 1983. Т. 3. P. 1522.
- ¹²⁹ Calderón de la Barca P. Comedias Madrid, 1850. Т. 4. P. 358.
- ¹³⁰ Kamen H. El gobernante // El hombre barroco. Madrid, 1993. P. 25.
- ¹³¹ Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. С. 64.
- ¹³² Gracian B. El Discreto. Madrid, 1962. P. 114.
- ¹³³ «Критикон» (1651–1657) — сплошь аллегорическое произведение; не столько «роман», сколько громоздкая интеллектуальная символично-эмблематическая конструкция. Его герои — Андриено (от греческого «андрос» — муж, человек) и Критило — «благоразумный» — не столько живые люди, сколько символы.

- Это Всякий Человек, которого Мудрец или сам Разум всдет в Великий Театр Мироздания, представляющий собой сонм аллегорий. Древо жизни оборачивается древом символов; наиболее значительные символы состоят из меньших, те в свою очередь, делятся на еще более мелкие и т. д. Старик Критило, потерпев кораблекрушение, попадает на остров Святой Елены, на котором живет в одиночестве Андреснио. Зрелый Разум учит юную Натуру всему, начиная с речи: Критило объясняет Андреснио устройство мира, в котором Солнце — это зеркало Бога, Луна же — зеркало человека и его несовершенств... Затем на корабле они доплывают до континента, и начинаются странствия по символической барочной дороге Жизни, на которой ни один из человеческих следов не повернет назад — все направлено вперед, ибо никто еще не возвращался (кн. 1, кризис 5). Дорога всдет от Детства через Юность (I ч. «Критикона») и Зрелость (II ч.) к Старости, Смерти и находящемуся за ее пределами Острову Бессмертия (III ч.). Герои сталкиваются с Плотью, Дьяволом, Фортунной, видят Фонтан Обманов, чудеса Артемии — Великой Искусницы, попадают то в Оружейную Мужества, то в Болото Пороков.
- ¹³⁴ *Gracian B.* Карманный оракул. Критикон. С. 124.
- ¹³⁵ *Gracian B.* El Discreto. P. 112.
- ¹³⁶ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Madrid, 1953. Т. 1. P. 745.
- ¹³⁷ *Lope de Vega.* Доротея. М., 1993. С. 54.
- ¹³⁸ Там же. С. 58, 63.
- ¹³⁹ *Фуко М.* Слова и вещи. СПб., 1994, С. 33.
- ¹⁴⁰ Как отмечает Фуко, «Список значений для выражения сходства очень богат — Amicitia, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societates, pax et similia), Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proportio...» (Там же. С. 54).
- ¹⁴¹ Там же. С. 55—56.
- ¹⁴² *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 122.
- ¹⁴³ Там же. С. 122.
- ¹⁴⁴ *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 84—85.
- ¹⁴⁵ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 3. P. 497.
- ¹⁴⁶ Ibid. P. 501.
- ¹⁴⁷ *Martin J. R.* Baroque. N. Y., 1977. P. 157—158, 161.
- ¹⁴⁸ *Martin J. R.* Baroque. P. 197.
- ¹⁴⁹ *Spitzer L.* El Barroco español // Bolletín del Instituto de Investigaciones Históricas (Buenos Aires). 1944. Т. 27. P. 201.
- ¹⁵⁰ *Sypher W.* Four stages of Renaissance style. P. 164.
- ¹⁵¹ *Соколов М. Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV—XVII веков. М., 1994. С. 147—148.
- ¹⁵² *Praz M.* Imágenes del barroco. Madrid, 1984. P. 22.
- ¹⁵³ *Roston M.* The Soul of Wit. A Study of John Donne. Oxford, 1974. P. 203.
- ¹⁵⁴ Ibid. P. 99.
- ¹⁵⁵ Ibid. P. 201.
- ¹⁵⁶ *Skrine P.* The Baroque. Cambridge, 1978. P. 145.
- ¹⁵⁷ Ibid. P. 22.
- ¹⁵⁸ *Кальдерон Б.* Пьесы. М., 1961. С. 104—105 (пер. Б. Пастернака).
- ¹⁵⁹ *Бицилли П. М.* Элементы средневековой культуры. СПб., 1995. С. 19.
- ¹⁶⁰ Там же. С. 15—16.
- ¹⁶¹ *Кальдерон де ла Барка.* Драмы. М., 1989. Кн. 2. С. 102 (пер. К. Бальмонта).
- ¹⁶² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 366.
- ¹⁶³ Ibid. P. 367.
- ¹⁶⁴ Ibid. Т. 3. P. 615.
- ¹⁶⁵ Ibid. P. 615.
- ¹⁶⁶ Ibid. P. 616.
- ¹⁶⁷ Ibid. P. 617.
- ¹⁶⁸ Ibid. P. 617.
- ¹⁶⁹ Ibid. Т. 1. P. 486—487.
- ¹⁷⁰ *Cassirer E.* Antropología filosófica. México, 1979. P. 49.
- ¹⁷¹ *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. С. 130.
- ¹⁷² *Аверинцев С. С.* Логос // Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 321.
- ¹⁷³ Там же. С. 322.
- ¹⁷⁴ Там же. С. 321.
- ¹⁷⁵ *Софронова Л.* Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. С. 86.
- ¹⁷⁶ *Praz M.* Imágenes del barroco. P. 18—20.
- ¹⁷⁷ «То, что стало очевидным (курсив наш. — В. С.) разве может быть обма-

- ном?» — вопрошал Лопе де Вега в комедии «Упорство побеждает любовь» (Biblioteca de Autores españoles. Madrid. T. 41. P. 239).
- ¹⁷⁸ Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Ехеmpla XIII века). М., 1989. С. 15.
- ¹⁷⁹ Orozco Diaz E. Introducción al Barroco. Granada, 1988. P. 306.
- ¹⁸⁰ Praz M. Imágenes del Barroco. P. 22.
- ¹⁸¹ Maravall J. A. Estudios de Historia del pensamiento español. Madrid, 1974. T. 3. P. 215.
- ¹⁸² Под естественными уроками в барокко прежде всего подразумевали религиозно-нравственные уроки, которые содержатся в символическом языке природы.
- ¹⁸³ Maravall J. A. Estudios de Historia... P. 217.
- ¹⁸⁴ Neumeister S. La fiesta mitológica en su contexto histórico («Fieras afemina amor») // Hacia Calderón, 1973. Berlin, 1976. P. 160.
- ¹⁸⁵ Ibid. P. 165.
- ¹⁸⁶ Calderón de la Barca P. Obras completas. T. 1. P. 2039.
- ¹⁸⁷ См.: Amadei de Pulice M. L. Hacia Calderón: Las bases teórico artísticas del teatro barroco español. Los Angeles, 1981. P. 67.
- ¹⁸⁸ Ibid. P. 40.
- ¹⁸⁹ Ibid.
- ¹⁹⁰ См.: Ruiz Lagos M. Estética de la pintura en el teatro de Calderón. Granada, 1969. P. 9—11.
- ¹⁹¹ Martin J. R. Baroque. P. 119.
- ¹⁹² Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М., 1994. С. 326—391 (перепеч. в изд.: Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997). Мы будем ссылаться на первое издание работы.
- ¹⁹³ Там же. С. 331—332.
- ¹⁹⁴ Там же. С. 347—348.
- ¹⁹⁵ Аверинцев С. С. Англичяная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика. М., 1991. С. 9—10.
- ¹⁹⁶ Там же. С. 9.
- ¹⁹⁷ Diaz Plaja G. El barroco literario. Buenos Aires, 1970. P. 18—19.
- ¹⁹⁸ Ibid. P. 64—65.
- ¹⁹⁹ Ibid. P. 67.

ТИРСО ДЕ МОЛИНА

Тирсо де Молина (псевдоним Габриэля Тельеса — ок. 1571—1648) — художник не только великолепный, но и загадочный. Судьба поместила его между двумя колоссами — Лопе де Вега и Кальдероном, каждый из которых создал целостную художественную систему. Творчество Тирсо также обладает неповторимым своеобразием и законченностью, и вместе с тем в нем ощутима кажущаяся порой неуловимой ртутная подвижность, свидетельствующая о его переходном характере, о многообразии скрещивающихся в нем источников и тенденций развития. Его оригинальность в том, что он соприкасался с разными веяниями и всех их преломлял по-своему. Прежде всего, он неоднократно клялся в верности Лопе де Вега и создал искусство, сильно от искусства «феникса гениев» отличающееся. Будучи моложе Лопе, Тирсо по-другому, чем его великий предшественник, относился к жизни и, подрастая, видел совершенно другой театр.

Честно говоря, юный Лопе театра почти не видел — когда он появился на свет, развитого профессионального театра в Испании еще не было, он только зарождался и делал первые шаги, опираясь в основном на далекую от совершенства драматургию.

Постоянные публичные театры-корралы будут построены в Мадриде в 1579 и 1582 годах; репертуар ранней поры их существования не известен — история не сочла нужным сохранить его, как нечто ценное для потомков.

Юность Тирсо — это годы, когда театр благодаря Лопе де Вега и сотням одареннейших профессиональных актеров достиг сказочной славы и великолепия, когда на подмостках играли шедевры, идущие во всем мире и поныне, и актеры являлись перед очарованной публикой в осыпанных драгоценностями, шитых золотом и серебром бархатных и шелковых нарядах, когда сверкали алмазы и клинки, звучали захватывающие мелодии и чудесные поэтические строки, лирическую нежность сменяло карнавальное веселье, и раскрывалась вся гамма чувств героев — от возвышен-

ных до ярмарочно-потешных, вся гамма красок — от самых утонченных до самых сочных.

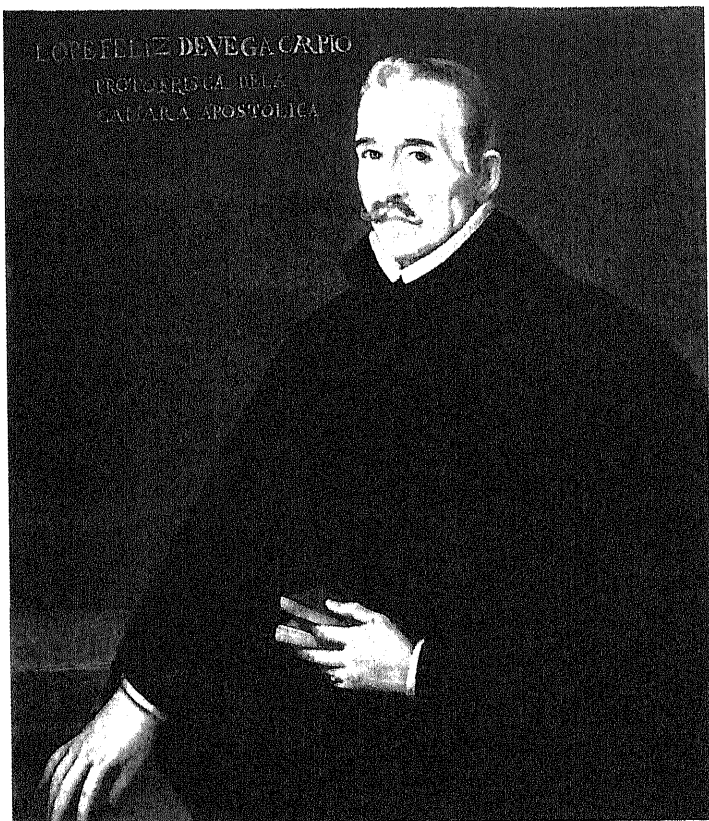
Это был театр, сотканный из гениальных поэтических образов — глубоких и общедоступных, изысканных и всех и каждого берущих в полон.

Габриэль Тельес стал писать комедии в ту пору, когда испанцы от мала до велика были так увлечены сценой, что к превеликому удивлению иностранцев толпились вокруг нее целые дни напролет. Тельес не случайно избрал себе театральное имя — Тирсо, благодаря которому он знаменит и поныне. Для него, как и для миллионов его соотечественников, театр был чем-то гораздо большим, нежели зрелище. Он был моделью, приближенный к идеалу реальности, — прекрасной и совершенной, овеянной пламенной и верной любовью, исполненной радости, насыщенной захватывающими дух приключениями. Это было место, где непременно, хотя и ценой темпераментных усилий, сбывалась мечта о справедливости и счастье. Театр был для испанцев аналогом рая, в котором царит вечный праздник, однако его обитатели живут празднично, но не праздно — они энергично, а то и яростно сражаются и побеждают.

Рай по дешевке? Стоячие места в патио — партере публичного театра под открытым небом, окаймленного стенами зданий, — были доступны практически каждому; но наряду с небольшой платой требовалась безраздельная вера в то, что актеры воплощают существо жизни, показывая ее такой, какой она может и должна быть на самом деле.

В свое время молодой Лопе де Вега столкнулся с не слишком хорошим театром и с кажущейся чрезвычайно привлекательной действительностью. Он был, главным образом, возрожденческим художником. Действительность виделась ему в своей основе благой и прекрасной. Как убежденный ренессансный неоплатоник, он считал важнейшим законом бытия закон любви, одухотворяющей человеческое естество, придающей ему совершенство и ведущей к гармонии между людьми:

Любовь, сеньоры, это гений,
Тот дух, который мы зовем
Вселенским разумом. Липь в нем
Источник всех людских свершений,
Всех наших помыслов и дел.
Любовь божественна. Платон
Так поучал; того же мнения
И Аристотель. Вот сужденье,
Беспорное для всех времен.
Любовь нам суть открыть сумела
Ремесел, художеств и наук;
Твореньем каждым наших рук
Мы сй обязаны всецело.
Любовь — живой воды струя,
Путь к справедливости и счастью;
Она своєю нежной властью



Портрет Лопе де Веге.

Дает законы бытия.
Любовь, сплотив людей в народ,
Жить учит мирно и достойно,
И то, что разрушают войны
Она опять воссоздает.
Любовь растит плоды земли
И птичьи вдохновляет хоры;
На океанские просторы
Она выводит корабли.
Любовь зовет к деяньям славы
И указывает нам пример
Изящных вкусов и манер.
Любовь шлифует ум и нравы.
Любовь поэзию открыла,
Нас в царство музыки ввела
И живонись изобрела.

Любви живительная сила
Волнует, будит и тревожит:
Любовь — враг тупости и сна,
И тот, к кому пришла она,
Невеждой быть уже не сможет.¹

Письма Лопе полны упоминаний о всевозможных праздниках, карнавалах и маскарадах, в которых он участвовал; так, он блистал в красном одеянии и в маске Ботарги на торжествах в Дении, неподалеку от Валенсии в 1599 году. Он описывал захватывающие увеселения — эти, по его мнению, буйные проявления органики жизни в своих поэмах, сонетах, романах и новеллах, и прежде всего в комедиях: вспомним карнавалы в «Учителе танцев», «Валенсианских безумцах», «Валенсианской вдове» и ряде других комедий или описание праздников Св. Иоанна (Сан Хуан или Иваново ночь) и Сантьяго Зеленого, на которых под звуки гитар без усталости танцевали растро, чакону, сарабанду и прочие искрометные танцы с гирляндами цветов на головах, и солнце, как считал Лопе, завидует блеску торжества.

Лопе смотрел на театр сквозь призму жизни. Его театр не был бытовым, но Лопе считал, что он отражает то лучшее, что кроется в бытии.

Тирсо застал изумительный театр и кажущуюся весьма несовершенной жизнь.

Быть может, и уход Габриэля Тельеса в монастырь был связан с каким-то острым житейским конфликтом. Мотивы этого решения загадочны, как и многие другие обстоятельства в жизни драматурга-монаха, создателя первого в мире дон Жуана — дон Хуана Тенорио, героя драмы «Севильский озорник, или Каменный гость», и заодно автора житийных и прочих благочестивых сочинений, кумира разбитной публики в корралях, хохотавшей на его представлениях, и чтимого папой маститого богослова. Неизвестны его родители, лишь приблизительно известно время его рождения — около 1571 года. Известно лишь, что в 1600 году он становится в Мадриде послушником Ордена мерседариев (Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos — Королевский и военный орден Госпожи Нашей, Владычицы Милости, Пленных Искупления), и 21 января 1601 года принимает постриг в монастыре в Гвадалахаре, давая обет послушания, бедности и чистоты, общий для всех монашеских орденов, а также обет стать при надобности заложником вместо пленных — орден мерседариев был создан в XIII веке арагонским королем Хайме I, дабы способствовать выкупу и избавлению христианских пленников, и Тельес начинает носить белые одежды с гербом Арагона — красными вертикальными полосами и красным крестом над ними в окаймленном красным щите на груди.



*Тирсо де Молина.
Гравюра неизвестного художника.*

В Гвадалахаре, Саламанке и Толедо он изучает филологию и теологию, затем переезжает в Сорию (1608), Сеговию (1610) и Мадрид (1610—1611), с 1611 по 1616 год живет в Толедо. В июне 1616 года отправляется из Севильи в остров Эспаньола (ныне — Доминиканская республика) вместе с пятью другими мерседариями для ревизии и реформирования заокеанских монастырей, читает на острове курсы по теологии, пишет стихи в честь Девы Марии, Владычицы Милости — покровительницы Санто Доминго. Вернувшись в 1618 году в Испанию, он становится пресентадо (наставником по теологии) Кастильской провинции, а в начале 20-х (1620 или 1621) переезжает в Мадрид.

Его первые пьесы были поставлены ок. 1610 года, вскоре псевдоним Тирсо де Молина, под которым Тельес стал выступать не позднее, чем с



Облачение священника. XVII в.

части «Истории ордена Милости»), в 1636 году получает титул доктора богословия. Но в 1640 году враждебный ему руководитель Мадридской провинции мерседариев Маркос Сальмерон вновь велит выслать его из столицы. Он живет четыре года в захолустном монастыре в Куэнке и лишь после падения Оливареса переезжает в Толедо, а затем в 1645 году становится настоятелем монастыря в Сории. Последняя документальная запись о Тирсо сообщает, что 24 февраля 1648 года, в понедельник, в монастыре Милости в Сеговии была отслужена заупокойная месса по отцу мерседарию Тельесу, почившему в Альмасане.

Подчеркнем еще раз: жизнь Габриэля Тельеса была весьма драматична, куда более великолепной была судьба кумира театральной публики Тирсо де Молины, и не мудрено, что на жизнь он, как правило, смотрел

1616 года, становится чрезвычайно популярным. Однако смелое критическое перо Габриэля Тельеса вызывает недоброжелательность и злобу новых правителей: в 1621 года, после смерти Филиппа III королем становится 16-летний Филипп IV, отдающий власть в руки своего первого министра графа-герцога Оливареса. В драмах Тирсо появляется много выпадов против фаворитов, и в марте 1625 году созданная Оливаресом Хунта по исправлению нравов принимает постановление, в котором сказано, что, «выслушав дело о скандале, который чинит монах мерседарий по имени маэстро Тельес, иначе Тирсо де Молина, своими комедиями, которые пишет в светском духе, с дурными побуждениями и примерами, и так как это исключительный случай, решили испросить Его Величество приказать нунцию выслать его отсюда в один из наиболее отдаленных монастырей его ордена и запретить ему под угрозой отлучения писать комедии или любые другие светские сочинения, и сделать это немедленно». Приказу пришлось подчиниться, но орден не собирался обижать своего знаменитого собрата — с 1626 по 1629 год Тельес является настоятелем монастыря в Трухильо, в 1637-м возвращается в Мадрид и назначается главным хронистом ордена (в 1639-м им завершены две

сквозь призму театра, сквозь призму маньеристских и раннебарочных представлений. В комедии «Дон Хиль — зеленые штаны» («Don Gil de las calzas verdes», ок. 1615) донья Хуана является перед доньей Инес в виде красавца, словно сошедшего с маньеристского полотна, — в виде изысканного, утонченного, элегантного ухажера, в котором все — речи, манеры, наряд — не может не кружить голову потому, что все эстетически отточенно, как гамма костюма модного зеленого цвета, все доведено до совершенства. По сравнению со щеголем, талантливо разыгрываемым доньей Хуаной по правилам вдохновенного сценического искусства — этим вымышленным кавалером-призраком — художественной фикцией, ювелирно огранным образом, реальный кавалер дон Мартин кажется вульгарным, неотесанным и пошлым. И правильно кажется: жизнь, согласно Тирсо, грубее, примитивнее театра. Как это ни смешно — а это очень смешно в «Доне Хиле», — мужчина разыгрывает роль жениха хуже женщины именно потому, что он не играет, потому, что он и есть жених, а не кажется им: кажущееся сплошь да рядом лучше действительного, поддельное — лучше настоящего. Действительность, изображенная в ренессансных произведениях как очарованное царство, у Тирсо вызывает разочарование, *desengaño* — слово это то и дело мелькающее в строчках Тирсо.

Рискованно прямо связывать сдвиги в искусстве с изменениями исторических, социальных и экономических обстоятельств, но нельзя не отметить, что они и впрямь сильно менялись в Испании конца XVI — первой трети XVII века. XVI век — век расцвета возрожденческого искусства — время величайших завоеваний испанцами в Центральной и Южной Америке, время присоединения Португалии, победоносных походов в Италию и т. п.; казалось, что распаиваются все новые и новые географические и умственные горизонты, повсеместно открываются университеты, бесперебойно работают печатные станки, а в порты прибывают все новые корабли, груженные серебром и золотом. К концу XVI века гибель Непобедимой Армады явится знаком, указывающим на непомерность испанских притязаний, и государство, гордящееся своей исключительной мощью, станет представляться колоссом на глиняных ногах, ожидающим неминуемых бедствий.

Требующие огромных средств военные экспедиции во Фландрии, столкновения с турками, голландцами и французами, изгнание в 1609 году крещенных мавров-морисков, способствовавшее упадку ремесел и торговли, — таковы лишь некоторые из факторов того кризиса, который становился все более очевидным, и Филипп IV скажет в 1622 году: «Следует признать, что моя вотчина в тяжелом положении».²

Тирсо нередко изображает мир, в котором сильно пошатнулись социальные и нравственные устои, наступила сумятица и все идет не так, как

надо. То, что перед нами «перевернутый мир», мы узнаем порой уже из заглавий его произведений. В драме «Поклонник наоборот» («El pretendiente al revés», опубл. в 1627 г.) Герцог Бретонский не только хочет изменить своей жене, но и не находит ничего лучшего, чем просить жену помочь сделать придворную даму его любовницей: чем скорее он овладеет Сиреной, тем быстрее остынет к своей добыче и будет безраздельно принадлежать Герцогине... В драме «Республика наоборот» («La república al revés», 1611) все происходит вопреки справедливости и здравому смыслу. Византийская императрица Ирена, вернувшись в Константинополь после разгрома врагов, узнает, что вместо того, чтобы триумфально встретить ее и воздать ей почести, сенат отнял у нее корону и посадил на трон ее сына Константина. Ирена, любящая мать, учит сына милосердию — сын решает удушить ее. Константин встречает свою невесту Каролу и, мгновенно воспламенившись страстью к даме из ее свиты Лидоре, обещает последней сделать жену ее прислужницей. Лидора грубо обращается с юной императрицей, Константин обрушивает свой гнев не на наглую обидницу, а на оскорбленную; на суде он милует преступников и карает их жертв.

В комедиях Тирсо мы часто встречаем дам, брошенных погнавшимися за богатым приданным ухажерами, клявшимися им в вечной любви; кабальеро, проматывающих состояние за карточным столом («Крестьянка из Вальекаса» и др.); юных красавиц, которых неволят выйти за глубоких стариков (в «Благочестивой Марте» героиню прочат за богача капитана, годящегося по летам ей в дедушки, в комедии «Через чердак и погреб» пятнадцатилетнюю Хусепу сестра собирается повести под венец с семидесятилетним и т. п.); мы видим «порабощенные золотом души»³ («В Мадриде и у себя дома»), которые все «превращают в рынок, а любовь — в предмет купли и продажи»⁴ («Верность против зависти»)... Немудрено, что Тирсо выводит на подмостки бичующих царящие порядки обличителей и страдальцев, Дон Гильен в комедии «Любовь и дружба» говорит, что

Даже у алмазов нет больше крепости,
Нет башен, способных устоять перед ветром,
Скал, отражающих натиск моря,
Дружбы, на которую можно было бы полагаться,
И любви, которой можно было бы верить.⁵

Ему вторит дон Хуан в «Мадридских балконах»:

Все мне зло причинили,
Всех вас я обвиняю,
Ослепленного жадностью старика,
Лживого друга,
Себя самого за то, что был слишком добрым...⁶

Существует, однако, сила, способная изменить положение вещей, каким бы мрачным и безнадежным оно не казалось. Эта сила — театр: искусство может преодолеть все препятствия, сделать невозможное возможным и самым резким образом перевернуть ситуацию.

В драме «Любовь и дружба» («El amor y el amistad», ок. 1622—1624) Дон Гильен подозревает, что любимая им Эстела изменяет ему с его лучшим другом доном Грао. Пользуясь дружбой Графа Барселонского, он уговаривает властелина бросить его в тюрьму и объявить, что он лишается всех титулов и богатств. Театральный розыгрыш удается на славу: мнимые товарищи отворачиваются от дона Гильена, зато он убеждается в верности ему дона Грао и Эстелы.

Страшная драма о жестоком, несправедливом наказании дона Гильена, о грозящей ему гибели оказывается игрой, столь замечательной и правдоподобной, что все окружающие принимают ее за правду, реагируют на выдумку как на нечто подлинное и тем самым выдают свою истинную сущность, не подозревая, что граф и дон Гильен являются одновременно и отменными актерами, и проницательными зрителями.

Гистроионство, вводящее в заблуждение других действующих лиц и вызывающее восторг зрителей, способно победить судьбу.

Героине «Крестьянки из Вальекаса» («La villana de Vallecas», написана и поставлена в 1620 г. в Мадриде труппой Леона Диеса де Васконаса) Виоланте судьба нанесла, казалось бы, сокрушительный удар: кавалер, которому она доверилась, добившись ее благосклонности, бросил ее и уехал из Валенсии. Виоланта, однако, не предаваясь сетованиям, бросается в погоню за обманщиком. Вскоре она убеждается, что ее соблазнитель жил в Валенсии под чужим именем Педро де Мендосы и что его настоящее имя — Габриэль де Эррера. Переодевшись в платье поселянки, она отправляется вслед за беглецом в Мадрид, чтобы разыграть спектакль, который и может быть назван «Крестьянка из Вальекаса». В историю героев, затрудняя положение Виоланты, вмешивается случай: в гостинице, в которой по дороге из Валенсии в столицу остановился Габриэль де Эррера, заезжает настоящий Педро де Мендоса, богатый заморский кабалеро, Габриэль нечаянно меняется с ним дорожной поклажей и, найдя в ней много денег и письма к богатой невесте Серафине, решает и в Мадриде играть роль дона Педро. Появившегося вслед за обманщиком Педро де Мендосу в столице принимают за самозванца и отправляют в тюрьму. Но актерский дар Виоланты торжествует над всем и всеми: с помощью разных выдумок ей удается освободить дона Педро де Мендосу из тюрьмы и завлечь всех в Вальекас, где она раскрывает истинное положение вещей, выдает Серафину за Педро и сообщает, что является женой Габриэля, бесповоротно покоренного ее изобретательностью и ее женскими и артистическими чарами...

В «Доне Хиле — зеленые штаны», как мы уже знаем, донья Хуана, решив вернуть себе обещавшего на ней жениться Мартина, под видом очаровательного дона Хиля де Альборноса влюбляет в себя его невесту, Инес. Хуана намечает план представления и выступает в нем как ведущая актриса. Переодевшись в женское платье, она под именем Эльвиры встречается с Инес и заверяет ее, что сватающийся к ней дон Мартин, выдающий себя за дона Хиля, на самом деле — дон Мигель де Рибера. Выступая в двух ролях — Хиля и Эльвиры — Хуана совершенно запутывает всех: Мартин считает, что его преследует то ли душа умершей Хуаны, то ли нечистая сила; влюбленный в Инес Хуан хочет убить зеленоштанного Хиля, подруга Инес Клара мечтает выйти за него, а слуга Хиля — Хуаны Караманчель считает своего хозяина чародеем, могущим принять любое обличье.

Чары театральной игры в самом деле дают такую возможность!

В «Садах Хуана Фернандеса» («La huerta de Juan Fernández», ок. 1626) у Петронильи, казалось бы, нет ни малейшей надежды снискать расположение дона Эрнандо, зная о ней не знающего и собравшегося жениться на другой. Но при помощи театральных травестий она добивается невероятного. Под видом роскошного кавалера дона Гомеса Петрониля кружит голову Лауре — невесте Эрнандо, переодевшись в женское платье, убеждает дона Эрнандо, что Лаура изменяет ему с доном Гомесом, т. е. с созданным ею же фантомом; ее игра захватывает всех, и героиня достигает намеченной цели.

Можно смело сказать, что среди испанских драматургов Золотого века Тирсо де Молина — самый преданный защитник театра и самый яркий его певец. Он любил в театре сам театр — не подобие жизни, а недостижимый для нее образец, «театр как таковой», и стремился, чтобы зрители не только следили за тем или иным сюжетом, но и упивались сценичностью сцены.

Частое разрушение иллюзии всамделишности напоминало публике, что она находится в театре, в котором царят особые законы и где она сталкивается с

Погребами, где встречаются влюбленные,
Кавалерами-призраками, дамами-невидимками,
Подъемниками, домами с двумя выходами,
Фальшивыми стенами,
С машинами, для которых
Нет ничего невозможного...⁷

Тирада эта отсылала зрителей — завсегдаеяв публичных театров-корралей к знакомым уже представлениям — к «Даме-невидимке», «Кавалеру-призраку» и «Дому с двумя выходами» Кальдерона, к постановке тирсовских же комедий — «Через чердак и погреб» и др.

Иначе говоря, Тирсо заботило не жизненность театра и не только театрализация жизни, а театрализация театра.

Существует прием, подчеркивающий, что происходящее перед публикой — не картина жизни, а игра. Этот прием называется «театром в театре»; всем знакомый пример — «мышеловка» в «Гамлете»: бродячие комедианты выступают перед двором Клавдия, разыгрывая убийство Гонзаго... У Тирсо такие эпизоды превращаются в самостоятельные «мини-спектакли», главное назначение которых — предельно обнажить художественную природу игры, ее условность и вместе с тем ее мощь. Таков один из эпизодов в комедии «Стыдливый во дворце» («El vergonzoso en el palacio»). Дочь герцога де Аверо Серафина, готовя домашний спектакль ко дню рождения сестры, репетирует в саду в мужском костюме роль принца, оспаривающего с неким графом сердце красотки Сельи. Серафина обрушивается с упреками на воображаемого соперника, падая на колени, молит воображаемую возлюбленную ответить взаимностью, а затем демонстрирует сцену свадьбы Графа и Сельи, танцуя, подавая реплики от имени нескольких лиц, в том числе священника, жениха и невесты, и, наконец, так входит в роль лишаящегося рассудка от ревности принца, набрасывающегося с обнаженной шпагой на новобрачного и его гостей, что повергает всех, глядящих на нее, в ужас...

Однако оригинальность Тирсо заключается не столько в том, что он эффектно использует в отдельные моменты спектаклей прием «театра в театре», а в том, что часто едва ли не весь спектакль строится на этом приеме. «Дон Хиль» — это представление о Хиле, устроенное доньей Хуаной, так же, как, например, «Крестьянка из Вальекаса» — это представление о мнимой крестьянке, устроенное доньей Виолантой. Спектакль показывает, как устраивается спектакль (хотя до поры до времени многие действующие лица, в отличие от зрителей, этого и не подозревают); в определенном смысле можно сказать, что театр у Тирсо изображает самого себя. Это и не удивительно, ибо, согласно Тирсо, искусство — более достойный объект изображения, нежели действительность. Действительность порой привлекает отнюдь не тем, что она естественна, а тем, что может быть эстетизирована. Об этом свидетельствуют «Толедские виллы» («Cigarrales de Toledo», 1621) Тирсо. Необычная книга повествует о группе дам и кавалеров, вспоминающих выпавшие на их долю захватывающие приключения и наслаждающихся разыгрываемыми в их имениях комедиями, тексты которых полностью приводятся, являя своего рода «театр в романе». В чем-то «Толедские виллы» схожи со сборником новелл, но только рассказ о времяпрепровождении рассказчиков занимает неизмеримо больше место, чем, скажем, в «Декамероне» или у подражателей Боккаччо. Образ жизни рассказчиков — ярчайший образ «Толедских вилл». Это жизнь, превращающаяся в искусство, в изысканное зре-

лище или, как пишет сам Тирсо, в «богатую пищу для глаз ценителей». ⁸ «Ирена была в муаровом платье цвета морской волны, тканной серебром; Нарсиса — в пунцовом; Анарда — в соломенно-желтом; Исабела — в платье цвета увядшей розы». Дамы и кавалеры любят пlying по реке драконом: «чешуйчатые крылья опускались на оба борта лодки, прикрывая шестерых гребцов, чьи двигавшиеся весла казались лапами страшного зверя»; из семи пастей чудовища «с громким, но веселым треском» вырываются столбы пламени, и ракеты, взвиваясь в воздух, чертят «различные фигуры и чудные письмена, ярко светившиеся на фоне бурных клубов дыма...» ⁹ Появляется галера с оснасткой из золотых цепочек, лент, перевязей и ожерелий, осыпанная бриллиантами, изумрудами, рубинами и аметистами, с тараном из массивного на вид золота, парусом из белого атласа, с Амуром в сказочных одеждах, стоящим на марсе. Из другой ладьи дам забрасывают охапками цветов, бутонов и ароматических трав... Гостей встречает чудесный лабиринт, «тройная арка, увитая плющом, лаврами, жасмином, жимолостью, гвоздиками, лилиями и розами, служила входом в пестревшую цветами чашу». ¹⁰

Изображая замок домогательств Амура, чьи стены, донжон, башни и зубцы были сложены не из мрамора или кирпича, но из гирлянд плюща, орешника, жасмина и винограда, писатель любит искусственной Рощей ¹¹ и провозглашает верховенство Искусства над Природой, не способной к самосовершенствованию («созданное Природой остается в своем изначальном виде... на яблоне всегда будут расти яблоки, а на дубе — его деревянные плоды»). ¹² Прекрасная природа у Тирсо — это природа, усовершенствованная искусством, художественно преображенная и аранжированная; подобное убеждение близко не Ренессансу, а маньеризму.

В комедийном театре Тирсо реальность также интересна лишь в той мере, в какой она эстетизирована, театрализована. Зрителей захватывает то, как героини или героини — искусные мастера, виртуозные художники интриги — затевают необычное, все преображающее представление, превращая реальность в эстетический мираж. Игра в комедиях Тирсо стремительно разрастается, вовлекая в свой круговорот все новых и новых людей, и, наконец, у публики возникает ощущение, что в игре участвует уже вся столица или чуть ли не вся страна (в «Доне Хиле» героине невольно подыгрывают почтенные горожане и городские власти...).

И у Лопе де Веги героини выдавали себя не за тех, кем они являлись на самом деле. Но сходство фабул лишь еще резче подчеркивает разницу между Тирсо де Молиной и его великим предшественником. Сошлемся для примера на комедию Лопе «Глупая для других, умная для себя» («La boba para los otros y discreta para si», опубликована в 1635), в которой незаконнорожденная дочь герцога Урбинского, Диана, выросшая в деревне, узнав, что отец, умирая, завещал ей государство, должна притворяться

глуповатой поселянкой, чтобы обмануть бдительность других претендентов на трон. Но, в отличие от Тирсо, мы видим именно вынужденное поведение не склонной к выдумкам героини — скорее реакцию на коварство окружающих, а не замечательно на много ходов вперед продуманную акцию, и не великолепный, эстетически изощренный замысел, исполняемый изобретательно и вдохновенно. Так обозначается едва ли не полярная противоположность принципиальных установок двух драматургов. Для Лопе и его героини притворство — необходимая, но тягостная ложь: для Дианы и ее возлюбленного Алехандро Медичи главное — быть честным перед самим собой и друг перед другом,¹³ Диана мечтает, как сама говорит, скорее отбросить маску,¹⁴ освободиться от роли:

Вернись, свободный разум мой,
К своей первоначальной воле!
Покончим с дурочкой смиренной,
И пусть из тягостной тюрьмы,
Из этой недостойной тьмы,
Выходит мой рассудок пленный!
Для женщины плохая шутка
Играть тупицу день за днем;
Ведь так, привыкнув, мы придем
И впрямь к лишению рассудка.¹⁵

Она спешит вернуться к самой себе, быть в ладу со своим естеством, жить как жила в сельской тиши, где

...Внимала нежной речи
Певучих птиц среди цветов,
Текучих вод во льдинах белых!
Там нет притворства, нет обмана,
Нет вероломства, нет насмешек,
И не должна бояться жизнь
Ни шпаги, ни стрелы смертельной.¹⁶

За притворной видимостью героев Лопе скрывается прекрасная и неизменная естественная сущность. Важнейшее значение у него имеет совершенная природа; у Тирсо же — совершенство искусства. В решающий момент Диана в «Умной для себя» завоевывает царство не при помощи хитроумной артистической уловки, а выступая в своем истинном образе — образе ведущей верных солдат героической воительницы — в латах и с поднятым забралом!

В конце концов у Лопе торжествуют лучшие основополагающие начала природы; царство Тирсо — не царство природных сущностей, а царство игровых видимостей. Мир комедий Тирсо, повторим еще раз, не просто театр, но «театр в театре» — нечто в высшей степени иллюзорное — «тень тени», игра отражений. Это не ренессансное произвольное само-

проявление жизни, а жизнь, подчиненная выдумке, художественной воле, не естественное согласие с самим собой, а отказ от тождества самому себе, резкий переход в совсем другое, не близкое, не естественное качество: не случайно у нашего драматурга уйма произведений, в центре которых — женщина, выступающая в роли мужчины («Дон Хиль — зеленые штаны», «Расследуй, Варгас», «Сады Хуана Фернандеса», «Женщина поневоле», «Любовь-целительница» и др.).

Часто, однако, многим совершенно невдомек, что они втянуты в «театр в театре» — красотки влюбляются в травестированных героинь, не подзревая, кто они такие на самом деле, невольно подчеркивая, что тирсовская театральность зиждется на нарушении природы вещей.

Мы еще вернемся к этой важной особенности Тирсо. Пока же подчеркнем еще раз: если Лопе де Вега стремился раскрыть в своих комедиях красоту жизни, то Тирсо де Молина прежде всего передает в своем театре красоту театра. Он похож на музыканта-виртуоза, страстно любящего инструмент, на котором играет, и радостно демонстрирующего его безграничные возможности. И в первую очередь он демонстрирует, какие возможности заключены в, казалось бы, такой элементарно простой, лишенной практически каких-либо декораций и машинерии, конструкции корраля (деревянные подмости, сколоченные у одной из стен прямоугольного внутреннего двора, занавес за ними, скрывающий нишу в стене дома — внутреннюю сцену; балкон или два балкона на втором этаже — верхняя сцена). Его герои, например, оказываются между небом и землей, на доске, соединяющей два балкона верхней сцены, принадлежащие, согласно сюжету комедии, двум разным домам («Мадридские балконы»); многие аксессуары и приемы публичного театра обнажаются в комедии «Через чердак и погреб»: вначале звучит голос за сценой, затем в действии принимает участие подъемный механизм, доставляющий героев на «верхнюю сцену», используются люки, помогающие им исчезнуть, появляется разнообразный театральные реквизит — шкатулка с драгоценностями — жемчугами и бриллиантами, чулки, перчатки и т. п. Огромную экспрессию обретает сценический костюм. Многие спектакли Тирсо — это и «премьеры костюма»; в той же комедии «Через чердак и погреб» наряд португальской графини, который одевает Хусепа, ослепляет Бернарду, и она не может понять, кто перед ней: родная сестра или знатная чужестранка.

О роли костюма свидетельствует само название комедии «Дон Хиль — зеленые штаны»: мужской наряд доньи Хуаны столь хорош, что кажется донье Инес прямо-таки райским; мужчины, одетые по-другому, нежели Хиль, сильно проигрывают в глазах дамы.

Но главное в «театре в театре» Тирсо — игра; его герои и героини исполняют роли людей, играющих те или иные роли — лиц противополож-

ного пола, врачей, больных, погонщиков мулов и т. п. И у Лопе де Веги, конечно, были актеры, играющие играющих людей-кабальеро, изображающие учителей танцев, шутов или даже рабов и умалишенных. Но театр Лопе был своего рода «театром переживания»: Альдемаро в «Учителе танцев», влюбленный в свою ученицу, превращал язык танца в язык неподдельной любви. Играющие влюбленных в его комедиях становились влюбленными, играющие сумасшедших предавались безумному веселью — роли сливались с жизнью. У Тирсо же вдохновенная игра вмещается в жизнь, но с жизнью не сливается; показывая в целом ряде комедий женщин, изображающих мужчин, Тирсо подчеркивал, что безостаточное слияние с образом или хотя бы временное превращение в играемое лицо невозможно. Его театр — темпераментный и азартный «театр представления», гимн всепокоряющему и отстраненному артистизму, гимн искусству, невероятно действенному, энергичному и победоносному, чья сила в том, что оно сохраняет свою автономность, свою эстетическую природу. Эстетическая и вторичная, рукотворная природа выше «первичной», материальной природы. Театральные мужчины Тирсо, играемые актрисами, великолепнее, неотразимее реальных. А играют тирсовские героини именно *театральных* мужчин — воплощают то сценическое амплуа, которое еще во времена молодого Лопе получило название галана («героя-любовника»). Но Лопе стремился убедить зрителей в полной жизненной достоверности этого типажа, Тирсо не только не скрывает, а всячески подчеркивает, что тип этот порожден искусством и искусством же развит, доведен до умопомрачительной виртуозности, до недостижимого для природы совершенства.

Совершенство это довлеет самому себе: не только публика и другие персонажи увлекаются неотразимым и вдохновенным мастерством героинь — они сами им увлекаются. Если переодевание Хуаны в мужское платье в «Доне Хиле» мотивировано ее намерением, обольстив Инес под видом Хилея, помешать дону Мартину жениться на ней, то ее трансформация в Эльвиру, которой будто бы увлечен зеленоштаный Хиль, вызвана преимущественно желанием позабавиться собственной дерзкой фантазией, еще более обострить игру, и кажется, что искусство начинает жить по своим законам, и в его суверенном мире появляются образы, уже ничего общего с «внехудожественным» миром не имеющие.

Героини Тирсо становятся причудливыми и могущественными художественными фантомами, изменяют себя до неузнаваемости и остаются верными себе — своей любви, ради которой и затевают игру. И все же игра — не только средство, но и цель, ибо она не только ведется ради любви и свободы, она сама есть свобода. Играя, героини Тирсо превращаются в кого хотят и делают то, что им заблагорассудится. В XVII веке многие испанские женщины чувствовали себя едва ли не совершенно бесправны-

ми. Иностранцы путешественники писали, что с ними нередко обращаются как с рабынями или со служанками. Подчеркивая, что положение женщины — это положение алжирского пленника,¹⁷ Тирсо рассказывает во многих комедиях о побеге героинь из дома, где их держали взаперти, как в тюрьме, или собирались заточить на всю жизнь в монастырь. Переодевшись же в кавалеров, они пускаются в дерзкие затеи, чувствуя себя раскованно, как истинные «вольные художницы» — та же Херонима говорит в «Любви-целительнице» («El Amor médico», ок. 1620), что не зря искусства называют свободными¹⁸ — они делают свободными тех, кто им предаются, и героини Тирсо предаются свободному, радостно-пьянящему искусству театральной игры!

В «Любви-целительнице» красавица-севильянка донья Херонима влюбляется в соседа дона Гаспара, наблюдая за ним и не будучи им замечена. Она из тех женщин, кто не мирится с рабской долей и собирается доказать, чего она стоит, став первоклассным врачом и завоевав сердце незнакомца. Тирсо прочно сводит воедино две темы — тему независимого ума и тему независимых чувств, не считающихся с «домостроевскими» правилами. Соединение это происходит благодаря театральной травестии: Херонима передевается в мужской наряд, чтобы заниматься исследованиями и иметь возможность отправиться на поиски уехавшего в Португалию Гаспара. Вскоре при португальском дворе появляется знаменитый доктор Барбоса, Херонима дерзко и весело играет образ блистающего знаниями и манерами доктора, сыплющего как из рога изобилия медицинскими терминами и столькими названиями напитков и блюд, что его речь создает карнавалльно-пиршественное настроение. Пригожий доктор быстро избавляет от меланхолии Стефанию, которой увлекся Гаспар, и обретающая вкус к жизни пациентка влюбляется в своего целителя. Параллельно Херонима в образе сестры Барбосы Марты де Барселос кружит голову Гаспару, показывая ему из-под мантильи сперва белоснежную руку, затем черные глаза и, наконец, открывая на мгновение ослепляющее своей красотой лицо.

В высшей мере характерно, что она прельщает героя, разыгрывая ею же сочиненную роль — роль, может быть, привлекательней, чем актриса. Играя, у Тирсо добиваются того, чего никогда не могли бы добиться, выходя от своего собственного имени. Театральный образ оказывается сродни древней маске, обладающей магическими способностями, «белая магия» искусства дарует волшебные возможности. Игра вдохновляет Херониму, придает ей смелость. Миф об Антее резко трансформируется: у Тирсо силу придает соприкосновение не с землей, а с подмостками.

Художник вновь и вновь показывает: миссия театрального искусства в том, чтобы околдовать мир, лишь благодаря его чарам торжествуют мечта и любовь.

Есть у Тирсо комедия, о которой мы уже упоминали и на которой следует остановиться подробнее, ибо в ней он едва ли не с шокирующей откровенностью обнажает свои художественные приемы. Это «Мнимая Аркадия» («La fingida Arcadia», 1621), в которой итальянская графиня Лукреция театрализирует свою жизнь и жизнь своего имения согласно эстетическим образцам. Она именует себя пастушкой Белисой, гневается, если кто-то называет ее графиней, ходит одетая в пастушью одежду, и в пастухов вынуждены одеваться все ее кавалеры, придворные и слуги. Подчеркивается, что это стилизованные наряды из самых роскошных тканей, украшенные жемчугом и прочими драгоценностями, в руках у пастушек — кувшинчики с венками из цветов, они поют о том, что живут вечно цветущем краю, где не смолкают соловьи и царит любовь...



Танец. Графюра XVII в.

Маскарад придуман Лукрецией, чтобы встречаться со своим возлюбленным — испанским кабальеро Фелиппе, живущем в ее имении под именем садовника Тирсо (тот же псевдоним, что и у Габриэля Тельеса, признающегося тем самым, что Тирсо де Молина — это театральное имя, имя для жизни в театре), которого она наряжает пастухом Анфрисо. Но в сущности — это лишь повод, чтобы предаться театральной игре и наслаждаться ею. Она смакует строчки Лопе де Веги как дорогие вина, она смотрит на все сквозь эстетическую призму, признается, что и любви ее учит искусство, и дядя Ортенсио резонно замечает, что жених, о котором она мечтает, должен быть подобен созданию скульптора или живописца. Реальных же ухажеров она бракует, ибо у каждого есть какой-либо не-

достаток: Хулио писклив, Конрад жеманен, Карлос неряха и т. п. Искусство лучше жизни, и, ссорясь друг с другом, герои возмущаются прежде всего несоответствиям чистоте художественного идеала! Решив порвать с Лукрецией, Фелиппе бросает ей в лицо:

Та, что не соблюдает верный стиль
В любви, которой хотела следовать,
Не должна иметь власти над Анфрисо,
Ибо не была настоящей Белисардой.¹⁹

Самое страшное обвинение — обвинение в несоблюдении чистоты стиля в игре: ее необходимо вести в должных формах, подчиняясь неукоснительным эстетическим канонам.

Правда, наши эстеты любят друг друга искренне и страстно, и для Тирсо де Молины это естественно: театральная страсть — самая настоящая. Размолвка наступает из-за того, что жизнь вторгается в их упоительную игру. Придворная дама Алехандра, случайно подслушав разговор героев, собирается раскрыть их тайну, и Фелиппе, понимая, что ему недобровать среди соперников-итальянцев, начинает притворно ухаживать за Алехандрой. Заметив это, Лукреция начинает притворно выражать свою симпатию к Карлосу и хватает через край — больно уязвленный Фелиппе уезжает из имения. С горя она совершенно уходит в пасторальную игру и играет так темпераментно, что не только окружающие, но и зрители решают, что она сошла с ума и не может отличить вымысла от действительности. Единственным целительным средством оказывается очередной театральный ход — Фелиппе возвращается, переодетый учеником лекаря. Но новые недоразумения оказываются столь страшными, что Лукреция решает выйти замуж за Карлоса. За миг до свадьбы появляются два облака, которые незадолго до этого в комедии были упомянуты среди популярных театральных механизмов: одно из них похищает Карлоса, на другом спускается Филиппе и соединяется с Лукрецией.

Театральная машинерия смело вмешивается в ход событий, и театр все меняет к лучшему.

Благое вторжение театра в жизнь, его счастливое вмешательство демонстрируется предельно броско, с вызывающей наглядностью. Театр играет роль доброго Провидения, он наделен божественным всемогуществом, справедливо разрешающим все конфликты.

Тем сильнее ненавидит Тирсо того, кто компрометирует святая святых маньеризма — фантазию, воображение, игру. Игра дон Хуана Тенорио — первого дон Жуана в мировом искусстве — героя «Севильского озорника, или Каменного гостя» («El Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra» опубл. в 1630 г.) — игра жестокая и разрушительная.

Драма Тирсо стала вехой в истории театра, показав, как круто меняется характер игры. Вместо игры, в которой выигрывали все, игры, которая вела к всеобщему счастью и к гармонии, игра в «Севильском озорнике» такова, что выигрыш одного — это неперемный проигрыш другого, счастье дон Хуана оборачивается чужим несчастьем, его радость — чужим горем. Игра здесь — лишь видимость, суть же — в порабощении других, в их подчинении своим целям, игра — маска борьбы всех против всех. Так возникает один из проклятых вопросов Нового времени — вопрос о цене наслаждения и счастья...

Дон Хуан добивается своего, ни на кого не взирая, любой ценой; он только и делает, что наносит урон другим, и урон этот тем больше, что действует он напористо, энергично, являя неотразимую и, как доказала дальнейшая судьба образа, мифическую мощь. Миф о дон Жуане — единственный миф, рожденный прямо на подмостках после заката Ренессанса, показавшего, что сцена — это прежде всего арена активно и самостоятельно действующего человека. Театральный миф, появившийся в такую эпоху, не мог не быть мифом о действующем человеке, о важнейших свойствах и тайнах действия. В нем раскрывается изменчивое существо действия, его метаморфоза на пороге Ренессанса и барокко. При этом изображается не окончательный итог трансформации, а процесс: дон Хуан превращается в барочного антигероя, но в нем видно, из какой модели возрожденческого героя он вырос. Не зря рыбакка Тисбея, дотоле равнодушная ко всем ухажерам и мгновенно увлекшаяся дон Хуаном, с восторгом обращаясь к нему, называет его «галаном»: ²⁰ galán же в XVII веке — не только кавалер, но и блистательное амплу поэтического театра. Можно сказать, что на дон Хуана работает великолепная традиция сцены: как и его замечательные предшественники-галаны, он — покоритель женских сердец, смелый завоеватель, успешный конкистадор. И на нем лежит блеск обаятельной игры, счастливой выдумки. Но ранее игра и выдумка вели к раскрепощению любви и ее победе, и борьба за нее шла под знаменем чести. Дон Хуан никого не чтит и никого не любит. До поры до времени он кажется Тисбее «галаном», но вскоре она убедится, что он — *burlador* — «шутник», «озорник», «человек издевающийся».

И тут за дон Хуаном обнаруживается вековая традиция: *burla* — насмешка, издевка — была частью ритуального вызова на рыцарский турнир.²¹ Но наш рыцарь не мерится силой с могучими противниками, а кладет на обе лопатки представительниц слабого пола.

Оказывается, что традиция рыцарского героизма компрометируется не Дон Кихотом, свято верующим в благородство, не раз проявляющим его, а дон Хуаном, выворачивающим наизнанку или сводящим на нет все рыцарские заповеди — защиту женщин, верность слову и т. п., являющим альков «полем для подвигов», или, как пели ведьмы в «Макбете», пре-

вращающим все прекрасное в ужасное. Прежде всего, конечно, речь идет о превращении чести в бесчестие; дон Хуан думает не столько о любовных утехах, хотя и о них тоже, сколько о том, что надругается над очередной жертвой.

В этом мое счастье:
Севиля меня славит
Как мастера изделки, и самое большое
Наслаждение для меня — в том,
Чтобы посмеяться над женщиной
И обесчестить ее.²²

Мысль Киркегора о том, что, вступая в конфликт с духовным началом, моцартовский Дон Жуан перестает быть непосредственно-естественным, но становится антиподом духа, т. е. демоническим существом, наслаждающимся нарушением определенного запрета, преступлением закона,²³ во многом верна и по отношению к самому первому Дон Жуану — дон Хуану Тенорио.

Для дон Хуана важнее всего не плотские, а антидуховные наслаждения (герой «Севильского озорника» вообще подчас представляется как сплошное «анти») — он гордится тем, что растоптал чужую гордость, славится тем, что других лишил славы.

И все же он схож скорее не с грозным демоном, а с «мелким бесом» или, как сказал бы Велес де Гевара, с «хрымным бесом».

Трагедия рыцарских и — шире — куртуазно-гуманистических идеалов превращается в трагикомедию. Театральное амплуа дон Хуана двусмысленно — он схож с «героем-любовником» высокой комедии и с героем фарсов, именуемых в Испании Золотого века интермедиями и исполняемых в антрактах драматических произведений.

Как и в других произведениях Тирсо, экспрессивно подчеркнута особая сценичность героя, но на этот раз она гротескно странная или, как говорили испанцы XVII века, монструозная. Дон Хуан не только вельможа-плут, аристократ-пройдоха, он театральный монстр — смесь «первого любовника» и буффона. Но это лишь крайние полюса его театральной природы, ртутно-подвижной, кажется, готовой в любое мгновение принять любую форму и потому интригующей публику.

Впрочем, и к драматическому, и к фарсовому полюсам он тяготеет постоянно. Как и в фарсе, он увлекает зрителей способностью осуществить наглое мошенничество, а любовь у него подменяется плотским влечением, как и во многих фарсах, одной из самых выразительных тем «Севильского озорника» оказывается тема обманутого обманщика.

Дон Хуан пятнает фамильную честь, но его отец, дон Дьего Тенорио, фаворит короля Кастилии, способствует этому, всячески выгораживая

беспутного сына; дядя, дон Педро Тенорио, посол при короле Неаполитанском, беспардонно лжет королю, выгораживая племянника, разыгрывает целую сцену, представляя картину его бегства — оба тем самым виновны в худой славе о своем семействе.

Исабела обманута дон Хуаном потому, что обманывала короля, принимая мужчину в королевских покоях; Аминта — потому, что обманула своего жениха, изменила данному ему слову; Тисбея страдает потому, что разыгрывала недотрогу, думая обмануть природу, и радовалась страданиям влюбленных в нее ухажеров:

Нахожу удовольствие в их горестях
И горжусь, что причинаю им адские муки,²⁴ —

и осознает справедливость того, что с ней случилось:

Я та, которая всегда
Так насмехалась над мужчинами;
А те, кто всегда над другими смеются,
Сами оказываются осмеянными.²⁵

Маркиз де ла Мота отдает дон Хуану свой наряд, чтобы потешиться над проституткой, дон Хуан же проникает в этом наряде к возлюбленной маркиза. Общество предстает как вереница обманчивых масок, дон Хуан же оказывается целым их набором. К донье Анне он входит под маской ее кавалера, Аминту обводит вокруг пальца под маской ее мужа; перед герцогом и маркизом прикрывается маской лучшего друга, но, конечно же, никем подобным — ни пылко влюбленным, ни законным мужем, ни верным другом не является. Вместо всех этих качеств под масками — пустота!

В финале свадебными узами соединяются Октавио и Исабела, де ла Мота и донья Анна, Патрисио и Аминта, Анфрисо и Тисбея, соединяются легко, ибо их разделял дон Хуан Тенорио, улетучившийся как морок.

Дон Хуан не просто погибает, не только падает замертво после пожатия каменной десницы, но и исчезает с поверхности земли, «аннигилируется». «Момент истины» наступает для него в гробнице Командора, потому что здесь он окончательно и очевидно сливается с пустотой, небытием. Небытие ассоциировалось в XVII веке со злом, уничтожением положительных начал — дон Хуан беспечно, играючи насмехался над любовью, над живыми и мертвыми, над таинством смерти и, наконец, над самим Господом, призывая в разговоре с Аминтой его в свидетели ложной клятвы и предлагая, что если он ее нарушит, пусть Бог умертвит его... рукою мертвеца. Постоянный ответ дон Хуана на напоминание о ждущей его расплате, о Высшем судии и грозном мстителе: «Долгий срок вы мне даете!» — это своеобразный словесный жест человека, небрежно — и тем

более кощунственно — махнувшего рукой на все святыни. Мало того, он горд тем, что может над ними надругаться, поднять на них руку, замарать, подвергнуть порче. Сцена обнажает эту жажду дон Хуана все исковеркать и обезобразить: в эпизоде свадьбы Патрисио и Аминты в конце акта радость нарядно разодетых новобрачных, окруженных гостями, веселящимися под чудесную музыку и песни, из-за наглой агрессивности дон Хуана приходит в расстройство; гармония оборачивается разладом, подобно тому, как в «Макбете» доблесть превращается в деготь.

Принадлежа к верхушке общества, дон Хуан подрывает все, на чем общество зиждилось.

Суд общества, однако, все медлит и медлит или выносит поспешные, абсурдные решения: не разобравшись в чем дело, король Неаполитанский велит хватать герцога Октавио, а король Кастилии велит казнить де ла Моту, дон Хуана же произвести в графы... и женить на донье Анне: по времени он немного, она ему досталась бы без всякого обмана, конечно, успев бы побывать до этого в объятиях маркиза.

Правда, в финальной сцене сходятся все сюжетные линии и предъявляется полный и непреложный счет за все преступления дон Хуана. У короля Кастилии собираются дон Дьего, Патрисио, Гасено, Аминта, Исабела, Тисбея, герцог Октавио, маркиз де ла Мота, Каталинон и прочие. Ремарки подчеркивают: «Выходит Король, дон Дьего и свита», «Выходят Тисбея, Исабела и другие» — подмостки должны быть впервые заполнены людьми — придворными, простолюдинами, аристократами, крестьянами, дабы возник образ целостного общества, собирающегося, наконец, расквитаться с обманщиком. Но по иронии судьбы оказывается, что над дон Хуаном уже свершился суд небес. Он предлагал руку Исабеле, Тисбее и Аминте — ему предложила руку статуя, сообщая, что на этот раз не будет обмана. Происходит целый ряд инверсий не только в словесной, но и в сценической образности, и благодаря этим перевертышам все становится на свои места: на могиле устраивается пир, но это роковой пир для беспутного гуляки; ему прислуживают слуги, но одетые не в праздничные, а в траурные одежды, подают угощения, но на блюдах вместо лакомств — скорпионы и змеи, дают напиток — но не вино, а желчь, звучит застольная песня, но она не услаждает и не горячит кровь, а обдает холодом, и в конце этого ледяющего ужина гостя отправляют в адский огонь...

Но даже в этой, самой жуткой сцене драмы, вновь становится ощутимой пугающе-карнавальная, сакрально-ярмарочная двойственность. Герой загадочным образом кажется одновременно и пустым, и таящим зародыши различных значений, которым суждено будет развиваться в дальнейших метаморфозах Дон Жуана в его нескончаемом споре с Каменным Гостем.



EL BVRLADOR DE SEVILLA;
y combidado de piedra.

COMEDIA
FAMOSA.

DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA.

Representòla Roque de Figueroa.

Hablan en ella las personas siguientes.

<i>Don Diego Tenorio viejo.</i>	<i>Fabio criado.</i>
<i>Don Juan Tenorio su hijo.</i>	<i>Isabela Duquesa.</i>
<i>Catalinon lacayo.</i>	<i>Tisbea pescadora.</i>
<i>El Rey de Napoles.</i>	<i>Beñsa villana.</i>
<i>El Duque Orlanio.</i>	<i>Anrifo pescador.</i>
<i>Don Pedro Tenorio.</i>	<i>Coridon pescador.</i>
<i>El Marqués de la Mota.</i>	<i>Gafeno labrador.</i>
<i>Don Gonzalo de Vlloa.</i>	<i>Patricio labrador.</i>
<i>El Rey de Castilla.</i>	<i>Ripio criado.</i>



IORNADA PRIMERA.

Salen don Juan Tenorio, y Isabela Duquesa.
Isab. Duque Orlanio, por aqui podras salir mas seguro.

d. Ju. Duquesa, de nuevo os juro de cumplir el dulce si.
Isa. Mis glorias, seràn verdades promelas, y ofrecimientos,
K regalos

*Издаше «Севильского озорника»
Тирсо де Молины. XVII в.*

Освещенный традицией русский перевод драмы «Севильский озорник, или Каменный Гость» не дает, к сожалению, почувствовать важный акцент, который виден в испанском заглавии «Севильский озорник и Каменный гость». Акцент сделан на единстве, на спаянности этих фигур: дон Хуан родился в вечном, мифологическом «донжуановском» качестве вместе с мифологическим же Каменным гостем, вне этой связи немислимо

существование ни одного, ни другого. Каменный гость без дон Хуана — это наказание без преступления; дон Хуан без Каменного гостя — преступление без наказания; Каменный гость подчеркивает преступность деяний «озорника».

Итак, дон Хуан и Каменный гость нерасторжимо связаны друг с другом; и это уже барочная связь: соединяется несоединимое, предельно полярное, крайне враждебное. Каменный гость — главный антагонист дон Хуана. То обстоятельство, что полному жизненной энергии герою противостоит могильный памятник, каменная фигура, создает своеобразное поле высокого напряжения смысла, переменчивого и подвижного. Мы сейчас могли бы сказать, что неугомонной и анархически-беспорядочной жизненности тем самым противопоставляется кладбищенский порядок; но подобная интерпретация была бы явно неисторичной. Современники Тирсо глядели на драму другими глазами: для них главным, конечно же, было не то, что развязного героя укрощает мертвое изваяние, а то, что оно оживает,²⁶ что свершается чудо и тем самым дают о себе знать небеса. Памятник для христиан прежде всего символ вечности — вечной жизни за гробом. И все же древний шлейф смысловых ассоциаций, связанных с оппозицией: мертвый камень — живая жизнь (Рея, вскармливающая Крону вместо живого ребенка-Зевса зепеленутый камень и т. п.) не мог совсем сойти на нет, оставляя для будущего возможность неоднозначных интерпретаций конфликта «озорника» и статуи.

Для публики же испанского корраля в эпоху Тирсо, важно было то, что Господь может и камень сдвигать с места и то, что дон Хуану кладет предел сверхъестественная сила и в столкновении с нею он выступает как воплощение естественности. Естественности, которая воспринимается не как нечто безоговорочно прекрасное и благое — а именно так ее воспринимало Возрождение, — а как нечто злое.

Демонический смысл приобретает и естественная сила эроса.

В начале «Севильского озорника» дон Хуан не позволяет герцогине Исабеле зажигать свет, как не позволял это делать Эрот, или Амур, Психее; Тисбея сравнивает дон Хуана с Энеем, который, как и Эрот, был сыном Венеры.

Разумеется, эротическое осмысливается в «Севильском озорнике» не в античном, а в барочном духе, но античный ответ также для нас не безразличен. В оценке эротического проявляется строгое морализаторство и вместе с тем проглядывает некоторая маньеристская двойственность, которая во многом и стала основой более поздних вариаций донжуановского архетипа.

Власть Эроса в «Севильском озорнике» прельстительна и грозна, это власть универсальная и всепроникающая, непреодолимая, загадочная, безликая и каждого побеждающая. В самом начале драмы на вопрос Иса-

белы «Кто ты?» дон Хуан отвечает: «Безымянный мужчина»,²⁷ а затем на вопрос короля Неаполитанского, застигнутого его с Исабелой, бросает: «Кто здесь может быть? Мужчина и женщина».²⁸ Позднее тема безымянного и бросающего мужчину и женщины в объятия друг друга эротического порыва сценически выразительно прозвучит в эпизоде с Тисбеей, когда рыбакка отвечает на вопрос приходящего в себя, спасшегося из морской пучины героя «Где я?» — «В объятиях женщины».²⁹

Дон Хуан, как мы видели, пользуется различными масками, но и сам он часто — лишь маска Эроса; и не он, а Эрос одерживает победы. Исабела отдалась дон Хуану, думая, что отдается герцогу Октавио, и случилось это потому, что эротическое влечение взяло над всеми запретами, и она решила впустить ночью в королевские покои возлюбленного. Зазывает возлюбленного к себе в спальню и другая дама — донья Анна де Ульоа. Она поднимает шум, заметив, что на ее призыв откликнулся незнакомец: лишь потому, что роль маркиза де ла Моты неудачно разыгрывал дон Хуан, прелюбодеяние не состоялось. Сам того не желая, озорник не дал состояться грехопадению доньи Анны и спас семейную честь Командора — ему отомстит тот, кто отчасти должен быть ему благодарным.

Но как бы там не было дон Хуан лишь пользуется охватившей всех — от Неаполя до Севильи — жаждой любовных наслаждений, его удача в том, что он оказывается тут как тут рядом с теми, кто ею пылает, и удача не столь уж редкая, раз ею пылают почти все. Ему не приходится преодолевать преград, отделяющих его от алькова светских красавиц, они сами их убирают, нетерпеливо дожидаясь недозволенных ласк. Беда их в том, что к ним приходит не тот, кого они ждали, но ни герцогиню, ни дочь Командора дон Хуану соблазнять не надо — они полностью во власти соблазна. Ему остается лишь воспользоваться этим, и причина тому, что это в одном случае удастся, а в другом — почти удастся, в том, что эротическое желание может быть удовлетворено лишь под столь густым покровом тьмы, что дон Хуан целую ночь может сойти за другого, — причина в загнанном в подполье, объявленном греховным и оттого еще более остро ощущаемом Эросе.³⁰ Именно потому, что на его повелительный зов можно откликнуться лишь нелегально, в условиях полной конспирации, и происходят всевозможные подмены и недоразумения. Так, служанка доньи Анны тайком подманивает дон Хуана и просит его передать письмо от хозяйки маркизу де ла Моте; в письме сообщаются все «секретные данные», дающие доступ в спальню: в одиннадцать ночи дверь в покои будет открыта, цветной плащ послужит пропуском, чтобы служанки впустили поклонника, и он, как обещает донья Анна, «достигнет венца своих желаний» и «насладится ею»³¹ — благодаря этому «шифру» дон Хуан и окажется у доньи Анны; более того, лишь после прочтения этого письма у него зародится сама мысль сыграть новую «шутку» —

можно сказать, что не дон Хуан играет роль «донжуана» по отношению к донье Анне — она решила сыграть эту роль по отношению к маркизу и невольно, но успешно сыграла по отношению к дон Хуану.

Иначе говоря, все происходит потому, что Эрос не выдерживает слишком короткой узды и, лишенный возможности открытого «законного» проявления, толкает героиню и героя на кривую дорогу. За «Севильским озорником» маячит образ общества, в котором естество сдавлено и потому дает о себе знать — прорывается — в гротескных формах.

Так или иначе дон Хуан вовсе не соблазняет аристократок — он лишь идет навстречу владеющему ими соблазну. Соблазнять ему приходится простолудинок, здесь речь идет уже не о сексуальных, а о социальных соблазнах, но в любом случае мы имеем дело с всеобщей готовностью нарушить слишком тесные общественные рамки.

Тисбею дон Хуан покоряет не столько словами любви, сколько галантностью обхождения, роскошью костюма, всем своим обликом куртуазного фата, про которого она узнала, что он — сын главного королевского камергера, без пяти минут граф, и прежде всего обещанием сделать ее своей супругой, ввести в высшее общество, приравнять «грубое полотно к шелку». ³²

И Аминта, простодушная крестьяночка, думает, что она будет не в накладе, пуская дон Хуана в свою спальню, раз он клянется на ней жениться:

Свет очей моих! Ты завтра ж
На серебряные плиты,
Приколоченные к полу
Гвоздиками золотыми,
Ступишь ножками, и мрамор
Персей заключишь в темницу
Ожерелий драгоценных,
И на пальчики нанижешь
Перстни, чтобы те оправой
Им, жемчужинам, служили. ³³

Так в структуре драмы обнаруживается четкая симметрия: две дворянки становятся жертвами дон Хуана потому, что хотели нарушить сексуальную табу, две безродные девушки — потому, что вздумали вознестись вверх по общественной лестнице. Дон Хуан оказывается воплощением недозволенного, но чрезвычайно желанного. У всех четверых женщин желание столь сильно и дурманяще, что они на какое-то время принимают желаемое за действительное — именно в этом тематическая общность драмы, в которой приключения героя формально не связаны друг с другом.

Дон Хуан у Тирсо паразитирует на мечте о свободе чувств, на надеждах сокрушить слишком жесткие ограничения, положенные существованию, — так или иначе его имя оказывается связанным с этими надеждами, и это рождает возможности позднейших трансформаций образа.

Драма о севильском озорнике по-своему преломляет мотив соотношения иллюзии и реальности. В покоях Исабелы дон Хуан создавал иллюзию, что он — любимый ею герцог, в спальне Аминты — что он — человек, способный сделать ее графиней. Иллюзии казались реальностью потому, что Аминте и Исабеле слишком сильно хотелось, чтобы они реализовались. Неотличимые от реальности миражи здесь рождаются потому, что реальность не порождает того, к чему стремятся с такой страстью. Воображение компенсирует то, чего не хватает окружающему миру. Так «Севильский озорник» вновь неожиданно перекликается с «Дон Кихотом».

Как и «Дон Кихот», «Севильский озорник» раскрывает притягательность и опасность, трагикомическую двойственность иллюзий, притягательность и опасность, трагикомическую двойственность игры.

Теневая сторона игры раскрывается и в целом ряде других произведений Тирсо. Правда, в отличие от дон Хуана Тенорио в «Севильском озорнике» и от доньи Хуаны де Солис в «Доне Хиле», спектакли, в которых участвуют герои этих драм, им самим противны, и их игра свидетельствует не о нравственной беспечности и не о радостной свободе, а о мучительной закабаленности.

В «Поклоннике наоборот» правящий Герцог требует, чтобы Карлос помог ему добиться взаимности Сирены. Герцогиня в свою очередь заставляет Сирену помочь ей добиться взаимности Карлоса. Карлос обязан делать вид, что толкает свою возлюбленную в объятия Герцога, Сирена — что она понуждает возлюбленного сойтись с Герцогиней. Он выступает в



Портрет вельможи. Гравера XVII в.

качестве сводника, она — в качестве сводни, оба люто ненавидят свои роли и вынуждены беспрекословно их исполнять, чувствуя, что становятся омерзительными в глазах друг друга, и не имея возможности друг с другом объясниться, так как за ними непрерывно ведется слежка.

В «Любви согласно изощренному искусству» («Amor por arte mayor», ок. 1635) дон Лопе, бежавший из Наварры, где ему грозила смерть, находит приют в Леоне, но король Ордоньо намерен выдать его обратно наварцам, ревнуя к красавице Эльвире. Эльвира и Лопе любят друг друга, но выказывают резкую взаимную неприязнь, понимая, что иначе дону Лопе не сносить головы. Сестра Ордоньо, инфанта Бланка, увлекается доном Лопе, и он, дабы усыпить бдительность короля, делает вид, что равнодушен к ней, переживая, что не может рассказать Эльвире, что все это делается лишь для отвода глаз, Эльвира же не имеет случая сказать дону Лопе:

Притворно презирая, боготворю
Благосклонная, выказываю гнев, —

ибо свобода возлюбленного — в ее обмане:

Его счастье — в моем презрении;
Лишь бы он не поверил видимости,
На первый взгляд предательской,
Пока не увидит правду,
Сокрытую в моей душе.³⁴

Играть под неусыпным взором монарха приходится столь усердно, что игра убеждает Эльвиру в измене дона Лопе, а дон Лопе — в измене Эльвиры.

В драме «Любить согласно государственной необходимости» («Amor por razón de estado», ок. 1621) в качестве невольных актеров выступают Леонора и Энрике, так же как и дон Лопе и Эльвира, едва не губящие свою любовь.

Общество навязывает роли, прямо противоположные истинным склонностям. Писатель едва ли не первый в мировом искусстве показывает, что ужас принуждения — не только в физическом, но и в психологическом насилии; государство стремится манипулировать людьми, превратить их в послушных марионеток.

Так, Тирсо изображает два противоположных типа театра: идеальный или «театральный театр», в котором царит любовь, радостное творчество и свобода, и лжетеатр, в котором господствует чуждая людям власть (будь то власть политическая, власть денег или низменных чувств; в драме «Любить согласно государственной необходимости» Энрике проклинает «государственный интерес, который противен небу», и участь того, «кто любит согласно государственному интересу»³⁵). Великолепной ис-

кусности «идеального театра» противопоставляется искусственность скрывающего все под фальшивыми личинами социального театра. Если в «идеальном» театре герои и героини раскрывают многообразие заключенных в них возможностей, выступая в самых разных образах, то в социальном театре их возможности крайне сужаются, им грозит утрата своего подлинного образа — безобразность, которая равна безобразию. В этом маньерист Тирсо сближается с барокко — искусством, в котором появляются черты, предвещающие реализм XIX века, подчеркивается значение обстоятельств, их дурное, обезличивающее воздействие на личность. Драматург изображает, как обстоятельства толкают героев на то, чтобы совершать самые неблагоприятные поступки, произносить слова, идущие вразрез с их убеждениями и чувствами.

И все же они способны стать над обстоятельствами и изобретают свои конспиративные приемы, свою контригру. В уже упомянутой драме «Любить согласно изощренному искусству» влюбленные едва не становятся жертвами деспотического властелина, заставляющего их выказывать ненависть друг к другу. Однако они придумывают способ, как сообщить о своих подлинных чувствах: Эльвира пишет нежное стихотворное письмо к королю, но Лопе догадывается, что оно на самом деле обращено к нему и что истинный его смысл откроется, если отбросить первые три слога каждой строчки. Еще сложнее зашифровано письмо Лопе, на первый взгляд, говорящее о любви к другой даме, но содержащее скрытое послание Эльвире, которое образуют первые слова в первых и третьих строчках каждого из четырех четверостиший...

В «Поклоннике наоборот» Сирена бежит из герцогского дворца, где ей угрожает бесчестье, и скрывается у себя в деревне, переодевшись крестьянкой. Здесь ее находит Карлос, переодевающийся в пастушье платье — в таком облике, освободившись от привычных социальных амплуа и отбросив роли, которые их вынуждали играть, они обретают друг друга. Противные маски навсегда отброшены, отталкивающие личины не срываются с лицами. «Реализм» — приспособление к требованиям реальности — оказывается всего лишь видимостью, и за ней открывается идеальная сущность.

В драмах, о которых шла речь выше, правитель, спрятавшись, следит за тем, чтобы подданные вели себя как приказано, и говорили то, что им говорить положено, жизнь в обществе отождествляется с представлением, которое все должны разыгрывать перед неусыпным оком власти. Но зритель в коррале, в отличие от соглядатая на сцене, видит, что в наблюдаемом им спектакле все делается для отвода глаз и что властелин — тоже лишь одна из ролей в театре мира. Возникает характерная для XVII века многоаккурность, столкновение различных точек зрения, сменяющее ренессансную единую линейную перспективу. Зрителю близки не шпионя-

щие за кем-то правители, а те, за кем те подглядывают. Зритель оказывается и внутри происходящего, сопереживая героям, и вне происходящего, наблюдая за наблюдателями. Такой театр дает зрителю возможность увидеть жизнь со стороны. У Тирсо воистину игра игре рознь, и он то гипнотизирует мгновенно захватывающими чарами игры, то показывает, как хорошо быть ей не подвластным, не плясать под чужую дудку.

Жизнь как игра, в которой не просто выбрать свою роль, как зрелище, которое мы разыгрываем перед теми или иными зрителями, раскрывается и в драме «Осужденный за недостаток веры» («El condenado por desconfiado», ок. 1614—1615).

До сих пор идут споры, является ли Тирсо ее автором. Мы присоединяемся к тем исследователям, которые считают, что она принадлежит его перу, именно потому, что в ней обнаруживаются существенные для него идеи, только на этот раз они решаются на поэтико-философском, богословско-метафорическом уровне.

В драме рассказывается об отшельнике Пауло, проведенном десять лет в отдаленной горной пещере в молитвах, призванных снискать ему райское блаженство после кончины. Однако Пауло не довольствуется надеждой на Божью милость и настоятельно вопрошает Господа о том, что ждет его за последней чертой. Смятенную душу богомольца посещают сновидения, в которых Всевышний обрушивается на него с карающим мечом, — и Пауло готов скорее поверить в страшного, чем в доброго Господа. Воспользовавшись этим смятением, Дьявол является перед ним в виде Ангела и сообщает, что Пауло может узнать о своей посмертной судьбе, отправившись в Неаполь: там у Морских ворот он увидит некоего Энрико, чья участь будет такой же, как и участь Пауло. Пауло думает встретить святого мужа, но встречает преступника, которому нет равных в мире по числу совершенных злодеяний. Решив, что подобному человеку не может быть прощения и что, стало быть, и ему уготован ад, Пауло собирается во всем сравниться с Энрико и становится безжалостным бандитом. Однако перед казнью Энрико искренне кается в своих прегрешениях, и его душа возносится на небеса. Пауло же, смертельно раненный в стычке с преследователями, умирает без покаяния и отправляется в преисподнюю...

Существует множество трактовок этого примечательнейшего произведения, но многое в нем открывается лишь тогда, когда мы обращаем пристальное внимание на его театральную образность, на его сценический язык. Особенно значимым оказывается в драме сопоставление в самом ее начале удаленной, безлюдной, тихой горной местности и многолюдного, шумного Неаполя. Герой предстает один на подмостках, одетый в грубую мешковину, хваля покой на лоне мирной природы, после его ухода на пустой сцене появляется скромно одетый слуга Педриско; после ухода Педриско публика вновь видит одинокого Пауло, сосредоточенно раз-

мышляющего о сне, который только что ему приснился, и обращающегося к Господу. Так создается образ пустынного края, в котором каждый предоставлен самому себе и своим мыслям. Но стоит только действию перенестись в Неаполь, как показываются два роскошных кавалера — Октавио и Лисандро, нарядная красавица Селия и ее служанка Лидора, двое колоритных бравы — Энрико и Гальван и большая толпа приятелей. Приглушенные тона спектакля сменяются пиршеством буйных красок, его ритм убыстряется, жизнь словно начинает бить ключом, становится ослепительно яркой и динамичной.

Попав в Неаполь, Пауло решает, как он сам говорит, «зажить властью и в удовольствие», полной грудью и на славу.³⁶ Но трагическая ирония заключается в том, что примером насыщенной жизни является для него жизнь преступника. Пауло хочет из зрителя превратиться в активно действующее лицо. Неустанно деятельный Энрико, врывающийся на сцену, чтобы учинить дикий дебош, забирающий драгоценности Селии, набрасывающийся с обнаженным клинком на Октавио и Лисандро, и впрямь успел свершить многое, очень многое — не счесть сколько налетов он устроил, скольких людей зарезал, забил до смерти или ограбил, скольких женщин он изнасиловал, сколько раз поджигал дома и устраивал поножовщины... Если в ренессансном театре полнота жизни проявлялась в светлой, гармоничной радости, то в барочном она проявляется в жестокой разнузданности (условно говоря, у веселой пляски дядюшки Наташи Ростовской в «Войне и мире» — ренессансные, а у загула в Мокром в «Братьях Карамазовых» — барочные прецеденты).

Жажда деятельности для Пауло равна тяге к злодеянию, приобщение к миру — приобщению ко злу.

Вопрос о зле, о его силе, а также о возможности или невозможности противостоять ему — центральный вопрос драмы. В ней злодей так поражает праведника, что праведник решает стать злодеем, и за резким сдвигом в сюжете угадывается резкий сдвиг в фундаментальных пластах культуры. Если Ренессанс можно упрекнуть в недооценке роли зла, то «Осужденного за недостаток веры» можно рассматривать как предупреждение об обратной крайности — о переоценке его фатальной власти. Пауло погибает сам и губит свою душу потому, что поверил в неизбежность своей гибели. Его пытливый ум стремился проникнуть в тайну бытия, небо представлялось ему сверкающей завесой, вроде занавеса внутренней сцены, отодвинув которую, можно заглянуть в сокровенное. И вместе с тем он явно сознает, что в Великом Театре Мира он — персонаж драмы, за которой все время наблюдает Вседержитель:

— Я твердо знаю, Господь, что ты меня видишь.³⁷

Что бы ни делал Пауло, он все время обращается к Небесному Творцу (например, в 1, 3, 4, 13-й сценах 1 акта). Если, как мы только что отме-

чали в связи с «Поклонником наоборот», «Любви согласно правилам искусства» и другим произведениям, социальная драма протекает перед взорами земного властелина, то «Осужденный за недостаток веры» свидетельствует, что экзистенциальная драма протекает перед взорами Властелина Небесного, и характер этой драмы в большой мере зависит от того, как ее актеры представляют собой незримо присутствующего Высочайшего Зрителя.

Жизнь Пауло превратилась в кошмар с того момента, как он поверил в кошмарный образ Господа, увиденный во сне, — образ Страшного Судии с «ужасающим ликом». ³⁸ Беда Пауло не столько в том, что его разыгрывает Дьявол, принявший вид Ангела, сколько в том, что Бог в его сознании принимает демоническое обличье. Он отрезает себе путь к спасению, утрачивая веру в Спасителя. Пауло становится злым, разуверившись в добре и придя к выводу о том, что зло безраздельно правит миром: если все предопределено, то все позволено...

Энрико же меняет свою судьбу к лучшему потому, что верит в возможность ее изменить. Он спасается потому, что любит своего отца Анарето, пуще всего дорожит отцовской любовью и обретает надежду на милосердие Отца Небесного. Он всегда помнит, что в глазах отца нельзя предстать злым. Если первый акт начался с того, что Пауло по собственной вине обманулся в Боге-Отце, приняв за его вестника посланца ада, то второй акт начинается с демонстраций необманного чувства Энрико к Анарето. Спящий в подобном трону кресле Анарето становится видимым публике после того, как Энрико раскрывает занавес внутренней сцены, являя ее пространство, схожее в восприятии испанского зрителя XVII века с алтарным пространством в глубине храма. Энрико ведет себя в присутствии отца не как надменный насильник, а как самый покорный и ласковый сын, и даже когда отец засыпает, он не может и слышать о задуманном Гальваном убийстве, перед ликом отца с порога отвергает всякую злую мысль, и возвращается к ней лишь после того, как занавес вновь задергивается, скрывая Анарето.

Так «Осужденный за недостаток веры» сочетает наглядность сценических приемов и способность погрузить нас в глубинные проблемы культуры. Энрико творит зло, но спасается благодаря вере в существование добра, Пауло проклят, потому что утрачивает эту веру. У Морских ворот Неаполя, слушая Энрико, он переживает горчайшее разочарование и отчаяние.

Разочарование — *desengaño* — было одним из важнейших лейтмотивов, пронизывающих многие драмы Тирсо. «Осуждение за недостаток веры» показывает, что разочарование может быть не менее опасным и разрушительным, чем слепое доверие иллюзиям. Чем драматичнее наше столкновение со злом, тем важнее сохранить надежду на возможность

противостоять ему — веру в мощь идеальных начал: об этом нам говорят поздние драмы Шекспира, такие, как «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря». Об этом говорит и драма-притча «Осужденный за недостаток веры».

Драматические отношения идеального и реального чрезвычайно важны и для ряда других произведений Тирсо де Молины.

* * *

Мы уже говорили о том, что конфликт идеала и реальности был с невиданной глубиной выражен в «Дон Кихоте» Сервантеса — произведении, ознаменовавшем в испанской художественной культуре XVII века начало периода, к которому принадлежит и Тирсо.

Тощий и взбалмошный ламанчский идалго, как это свойственно героям искусства Возрождения, верит в то, что идеалы полностью реализуемы, но его отличает от них одна, прямо скажем, немаловажная особенность — он сумасшедший. Казалось бы, Сервантес говорит нам, что идеализм возможен лишь при полной утрате чувства реальности; однако сумасшествие Дон Кихота показано неоднозначно — ненормальный Рыцарь Печального Образа отвергает нормы, которые тесны для всякого благородного и свободного ума: тема возвышенного и «мудрого безумия», вступающего в резкий конфликт с пошлым здравым смыслом, — одна из любопытнейших в романе.

Тирсо прекрасно сознавал, что творит в постдонкихотовскую, или, как мы бы сказали, в постренессансную, эпоху, и порой прямо отсылал зрителей к сервантесовскому шедевру. Вспомним еще раз, что в «Мнимой Аркадии» графиня Лукреция, начитавшись обожаемого ею Лопе де Веги, мнит себя одной из его героинь. В первой же сцене первого акта комедии служанка Лукреции Анхела заявляет госпоже, что, будь жив Сервантес, он мог бы повенчать своего свихнувшегося от чтения рыцарских историй героя с нею, раз она, как и Дон Кихот, тронулась умом от увлечения художественными химерами. Во втором акте Анхела говорит, что после смерти Сервантеса Лукреция хочет превратить свою жизнь в третий том «Дон Кихота»... Но и в других комедиях («Крестьянка из Вальекаса», «Любовь-целительница», «Расследуй, Варгас» и т. п.) героини отождествляют себя с вымышленными образами. Разумеется, они, как и Лукреция во «Мнимой Аркадии», вовсе не сумасшедшие и знают, что не превратились в булочниц, пастушек или в мужчин, а лишь играют эти образы или, точнее сказать, играют этими образами. И дело тут не столько в неслиянии с образом, сколько в неслиянии с реальностью — они не становятся вечными пленницами ни ролей, которые им уготовила жизнь, ни ролей, которые сами выбирают, в отличие опять-таки от Дон Кихота, который,

не приемля жалкой участи захудалого провинциального помещика, полностью подчиняет себя призраку героического прошлого.

Впрочем, подчинение прекрасной модели не может быть сочтено только негативным. Образцы для подражания были важны не только для ла-манчского идальго, они имели огромное значение в вековой истории человечества. Мифология и героический эпос утверждали совершенные примеры, и они мыслились не как нечто отличное от реальности, а как высшая, самая подлинная реальность (в раннелитературных памятниках «существенно, реально лишь то, что сакрально»³⁹). Боги и герои «Илиады» оказывали воздействие на жизнь древних греков, человек издревле следовал не только природе, но и культуре.

Только кризис мифопоэтического мышления — а рубеж XVI—XVII веков — это один из острейших моментов этого кризиса — привел к тому, что сакральные образцы начали рассматриваться лишь как художественные образы, как нечто фиктивное, иллюзорное. Но они отнюдь не оказались мгновенно и полностью обесцененными.

У Лопе де Веги идеальное раскрывалось как естественная форма развития и самообретения человека. Даже в «Дон Кихоте», так остроумно вышучивающем рыцарские романы, мы ощущаем нечто прекрасное в рыцарстве и в Рыцаре Печального Образа. Герой Сервантеса не только нелепо и неуклюже пародирует совершенного рыцаря, но порой и становится им на словах, давая мудрые наставления Санчо и произнося вдохновенные речи о свободе или о Золотом веке, и на деле, смело защищая молодых влюбленных на свадьбе Китерии и Камачо или заступаясь за поруганную честь.

Тирсо, как и Сервантеса, занимал впервые так властно поставленный XVII веком вопрос о том, насколько человека программируют жизненные обстоятельства, и вместе с тем для Тирсо, как и для Сервантеса, было важно понять, насколько человека определяют знакомые ему идеальные модели, может ли культура быть автономной и стать «фактом бытия», воздействовать на него.

Позднее, в XX веке, Мигель де Унамуно, размышляя о Дон Кихоте, спросит: когда человек умирает и остается лишь в людской памяти, отличается ли, в сущности, его образ от образов художественных произведений? Дон Кихот, как отмечает каноник в XLIX главе I тома сервантесовского романа, не видит никакой разницы между вымыслом и действительностью: для него Гектор, Ахилл и герои рыцарских романов так же подлинны, как и Сид, граф Фернан Гонсалес и прочие исторические деятели Испании. Но и для людей, не утративших рассудок, воображаемые персонажи были жизненно важными. Современник Сервантеса Родриго Лобо вспоминал доблестного португальского капитана, следовавшего знаменитым героям книг, Филипп Сидней писал о людях, которым чтение «Амадиса Гальского» помогло стать любезнее и, главное, мужественнее.⁴⁰ Сер-

вантес не напрасно стремился, как он отмечал в прологе к своим «Назидательным новеллам» («*Novelas ejemplares*» — буквально: «новеллы с образцами»), дать образцы для поведения. Требование «подражания» в искусстве Золотого века часто означало нечто, принципиально отличное от реалистической установки точно отражать окружающее, и подразумевало показ примеров, которым надо подражать (эпос, рыцарский роман) или которым подражать ни в коем случае не следует («плутовской роман»).

К этой традиции примыкает и одна из лучших драм Тирсо — «Какими должны быть друзья» («*Como han de ser los amigos*», написана до 19 сентября 1612 г., когда ее приобрел у Тирсо руководитель труппы Хуан Акасио).

Дон Манрике де Лара, сосланный из Кастилии, находит радушный прием у дона Гастона, графа де Фокс, и становится его другом. Узнав о любви дона Гастона к Армесинде, дочери герцога Нарбонского, которую хотят выдать замуж за дона Романа, графа Толосского, Манрике вызывает последнего на дуэль и убивает его. Манрике удается бежать, но его друг Гастон схвачен в Нарбоне и брошен в темницу. Между Манрике и Армесиндой вспыхивает взаимная любовь, но благородный кабальеро, верный дружбе, отказывается от предложения короля Наварры жениться на ней и захватить поместье Гастона. Более того, прослышав о том, будто бы Гастона казнили, он во главе арагонских войск спешит в Нарбону, чтобы отомстить за друга. Гастон же не подозревает об этом и, напротив, думает, что Манрике собирается отнять у него Армесинду — об этом сообщает ему сестра Армесинды Виоланта, влюбленная в Гастона и желающая завоевать его сердце.

И в дальнейшем действие строится так, что дружба проходит сквозь все новые испытания. В конце концов Манрике вручает Армесинду Гастону и сходит с ума, переживая утрату любимой. Пораженный самоотверженностью друга, Гастон выдает за него Армесинду и женится на Виоланте.

Каждый из друзей оказывается образцовым героем. Недаром в конце драмы вспоминают о мифических образцах дружбы — о Тезее и Перистее, Эвриале и Нисе, Оресте и Пиладе,⁴¹ и король говорит Манрике и Гастону об их дружбе:

Дружбе, достойной, чтоб ее чтили
В храмах и на алтарях,
Навечно запечатлев вашу славу
И ваши имена.⁴²

Манрике и Гастон подобны древним героям своей стойкостью и благородством. Но древние герои жили в мире, в котором царили героические

нормы, наши же друзья живут в эпоху, далекую от идеальности, в эпоху, когда

Корысть сильнее дружбы.
И было бы неслыханным делом
Найти друга, выстоявшего перед испытаниями⁴³

в эпоху, когда «в мире остались одни только фальшивые монеты». ⁴⁴ Не удивительно, что даже у самых лучших людей возникает искушение быть как все, об этом свидетельствует монолог Манрике (2-я сцена второго акта), в котором он размышляет о том, какие преимущества он может извлечь, если не станет рисковать всем ради друга. Тирсо сосредоточивает внимание на динамике внутреннего мира — именно внутренние движения определяют движение сюжета.

Маньеристское противопоставление красоты театра и враждебной ему окружающей среды сочетается у Тирсо с барочным противостоянием души и мира. Душевная жизнь предстает у Тирсо крупным планом, его искусство становится более психологическим и интеллектуально изощренным, нежели искусство Лопе.

Благодаря Тирсо на испанскую сцену приходит герой-интеллектуал.

До этого мы встречали лишь комических его предтеч. В «Дурочке» Лопе де Веги симпатии автора отданы не «книжнице», «начетчице» Нисе, а юной Финее, которая и грамоты-то не знает — ее природная смекалка посрамляет рассудочность старшей сестры. Тирсо же привлекает не столько первозданная органика и непосредственность чувств, сколько незаурядный ум, богатство сознания. И если один из шедевров Лопе — это «Дурочка», то замечательная драма Тирсо озаглавлена «Мудрость женщины» («La prudencia en la mujer», ок. 1622). Основываясь на реальных исторических событиях, произошедших в Кастилии на рубеже XIII—XIV столетий, когда после смерти короля Санчо IV, сына Альфонсо X Мудрого, его вдова, Мария де Молина, стала регентшей при девятилетнем наследном принце Фернадо, Тирсо создает драму о «смутном времени», последовательно противопоставляя «безумие» алчных и вероломных грандов мудрости молодой королевы. Один за другим выходят на подмостки инфанты дон Энрике и дон Хуан и правитель Бискайи, дон Дьего де Аро, надменно заявляя о своем праве на руку Марии и на трон («Будет королева моей женой, а Кастилия отдаст мне корону», д. I, строки 1—2, «Я должен владеть кастильским скипетром и короной» — там же, строки 9—11). После яростной перепалки гранды готовы обнажить шпаги, полные ненависти друг к другу. Тщетно Мария пытается смирить их гордыню и «надменные помыслы» — они ополчаются и против нее, и против наследника (согласно ремарке, «открывается занавес внутренней сцены и виден на троне мальчик, дон Фернандо, с короной на голове»⁴⁵), за сценой

слышны крики мятежников, поднявшихся против законных властелинов, и королева с сыном поспешно покидают толедский дворец...

Действие переносится в Валенсию де дон Хуан, где, как и в предыдущей картине, готова вспыхнуть борьба — на этот раз между двумя дворянскими родами Карвахалиями и Бенавидесами. Но теперь призывы королевы к благоразумию и появление маленького короля дона Фернандо оказывается не напрасными — кабальеро забывают о семейной вражде ради спасения родины. (Многие моменты в драме повторяются как бы в зеркальном отражении — тот же образ или та же композиция возникают вновь, обретая противоположный смысл.) Схваченные в плен Энрике и Хуан ждут неминуемой кары; опять открывается занавес внутренней сцены — на троне сидит королева, держа обнаженный меч. На серебряном подносе лежит приговор объатым страхом инфантам: Мария их милует, надеясь, что все произошедшее послужит им уроком.

Сценический язык оказывается языком урока, который дает героям история, — это исполненный символического смысла язык, особый аллегорический шифр, нуждающийся в мудром постижении. Дон Хуан подбивает придворного врача Исмаэля отравить юного короля. Исмаэль с ядом в руках направляется в его спальню, но останавливается, увидев над дверью портрет королевы. Преодолев колебания, врач все же решается совершить задуманное, но стоит ему сделать шаг к двери, как висевший над ней портрет Марии падает, заслоня вход. Когда же злоумышленник хочет войти в другую дверь, в ее проеме появляется королева (еще одна «зеркальная» мизансцена, в которой портрет государыни и сама государыня закрывают все выходы для преступника) и, разгадав причину замешательства Исмаэля, велит ему самому испробовать питье, которое он нес ее сыну.

В следующем эпизоде Королева диктует дону Хуану письмо некоему гранду, грозя ему возмездием за его злодеяния, и сообщает, что находящийся за дверью человек скажет ему, кому предназначено послание. Инфант открывает дверь и видит мертвого Исмаэля. Труп негодяя — новый знак, открывающий справедливость высшего промысла. Но лишь мудрые умеют читать письма Бога, неразумные не внимают им, хуже того, стремятся извратить их смысл. Буквально пойманной королевой за руку, дон Хуан, решивший было принять яд, недопитый Исмаэлем, тут же пускается в очередной обман. Снова в зеркальном перевертыше повторяется знакомая зрителю ситуация, и правда превращается в кривду: дон Хуан уверяет всех, что королева, охваченная жаждой безграничной власти, решила отравить сына, и в подтверждение своих слов показывает лежащий за дверью труп врача, будто бы посланного ею к спящему королю и оставленного дон Хуаном...

В королевстве кривых зеркал многое принимает самый неожиданный вид. В третьем действии получивший из рук матери бразды правления 17-летний король встречается в горах изгнанного Марией дон Хуана в одежде пастуха. Дон Хуан произносит тирады в пасторальном духе, повторяя традиционные формулы о порочности городской и чистоте деревенской жизни на лоне прекрасной природы, и с места в карьер обрушивается с чудовищной клеветой на королеву. Впервые на испанских подмостках ренессансно пасторальный образ оказывается маской, ловко используемой искусным негодяем! «Чистая природа», как и «чистый разум», оказываются пустыми видимостями, которые наполняются тем или иным содержанием. С одной стороны, Тирсо показывает бесконечно извротливый и подлый ум, с другой же — убеждает нас, что мудрость — это ум, направленный ко всеобщему благу.

В конце последнего действия, когда король дон Фернандо, сохранивший благодаря матери и ее сподвижникам власть, готов, поверив обманщикам, расправиться с нею и с теми, кто был верен ему, в дворцовые покои под барабанный бой врываются вооруженные дворяне — братья Карвахали, Бенавидес и другие и поселяне во главе с алькальдом Беррокалем, готовые, защищая королеву, отправить самого короля в тюрьму. Зрители впервые видят столь многолюдную и разнородную толпу на подмостках — кажется, что вся страна встала горой за государыню, зная, что она — всеобщая защитница...

...Апофеозом истинной мудрости является и комедия «Меланхолик» («El Melancólico», ок. 1611), герой которой Рохерио — молодой ученый, отменный знаток музыки, философии, астрологии, метафизики, архитектуры и поэзии хотел бы, чтобы его имя выделялось не благодаря принадлежности знатному роду, а благодаря свойствам его ума. Однако и его может на время ослепить страсть, и ему начинает казаться, что он собственными глазами видел доказательства измены любимой им Леонисы. Но в конечном итоге Рохерио сознает справедливость ее слов, когда на его вопрос: «Скажи, разве глаза лгут?» — Леониса отвечает: «Да, когда ими не руководит душа и разум».⁴⁶ Руководствуясь разумом и душой, Рохерио, став наследником трона, оказывается способным быстро раскусить уловки просителей, воздать каждому по заслугам и добиться всеобщего блага.

Мир раскрывается в «Меланхолике» как лабиринт, полный эмблем, Рохерио берет у ревнующего его к Клеменсии графа Энрике перчатку, повергая последнего в недоумение: желая вызвать на дуэль, бросают перчатку, а не просят ее у соперника. Но Рохерио отошлет перчатку к Клеменсии, и граф поймет, что герой хочет не разлучить его с нею, а соединить их руки. В другом эпизоде, выслушав оскорбительный выпад Энрике, Рохерио, вместо того чтобы схватиться за оружие, советует разгоря-

ченному графу посмотреть в зеркало; графу приходит на ум изречение Сенеки: охваченному яростью человеку следует посмотреть в зеркало, чтобы увидеть, что он не прав, и он извиняется перед Рохерио.

Тирсо изображает способных разгадать сложную символику героев и рассчитывает на способных раскрыть ее зрителей. Об этом свидетельствует и драма «Слова и перья» («Palabras y plumas» ок. 1614—1615, сыграна впервые труппой Херонимо Санчеса, а затем 20 июня 1623 г. представлена в Королевском дворце труппой Доминго Бальбина). Начинается она с выхода принца Просперо, на шляпе которого красуется множество перьев, символизовавших доблесть в военных головных уборах. Вскоре, однако, происходит инверсия знака: Просперо не решается броситься на помощь тонущей принцессе Матильде и слышит от нее:

Ты, видать, побоялся намочить перья,
Как и ты сам, ничтожные.⁴⁷

Настойчивый эмблематический лейтмотив драмы: «слова и перья уносит ветер», «ветренный человек — это сплошь слова и перья».⁴⁸ Настоящие «крылья любви» — у дона Иньиго, способного «укоротить перышки» Просперо. Появившись с пером Просперо в своей прическе, Матильда заявляет, что из всего им обещанного ей досталось лишь одно это перо и, вернув ему его, отдает свою руку дону Иньиго...

Дешифровальщикам должны были уподобиться, как об этом уже говорилось выше, герои комедии «Любить согласно изощренному искусству». Как утверждает герой комедии дон Лопе, словно полемизируя со своим тезкой Лопе де Вегой:

Необходимо проникнуть в философию
И искусство любви,
Мир должен признать, что по ошибке
Считал, что сущность любви
В естественности, ибо любовь —
Это искусство, которым нелегко овладеть.⁴⁹

Философия объединяется с искусством, творческая изобретательность — с мудростью (в книге «Развлекать поучая» драматург изобразил самого себя с девизом *Íngenio* — «Изощренная выдумка» — на груди), ибо Тирсо живописует не столько саму любовь, сколько борьбу за нее — борьбу, в которой многое решает пронизательный ум и хитроумная выдумка.

О том, что сама любовь и ее победа создаются душой и сознанием, красноречиво свидетельствует и комедия Тирсо «Вот так делаются дела» («*Esto sí que es negociar*»), являющаяся вторым вариантом комедии «Меланхолик». Когда Рохерио — живущего в деревенской глуши юного мудреца, «испанского Гамлета», лучшего студента Парижского университета

упрекают в том, что и о любви он говорит, как ученый, он спокойно отвечает:

Всякий истинный влюбленный —
Человек хитроумный...⁵⁰ —

хитроумие постигается как артистическая способность ума, как нечто «чудотворящее».⁵¹

Действительность часто неразумна и бездушна, потому такими важными и ценными, воистину чудесными, становятся свойства души и ума. Они прибавляют самое важное к миру: как говорит Рохерио Леонисе, «ты прибавляешь свое к бесконечному».⁵² И когда выясняется, что Рохерио — сын Герцога Бретанского и наследник трона, которому надлежит жениться на придворной даме Клеменсии, Леониса не отчаивается и, думая про себя, что она более «благородна душой» и наделена «лучшими чувствами», нежели ее соперница, оказывается готовой совершить чудо. Выступая то в образе шотландской принцессы Маргариты, то в образе поселянки, она добивается своего и становится женой Рохерио.

Тирсо-драматург способен захватить публику потаенной и напряженной жизнью ума, работой тонкой, филигранной, не знающей покоя мысли. Потомки конкистадоров, открывавших новые миры, отправлявшихся искать Эльдorado и источник вечной молодости, увлекаются в его театре интеллектуальными авантюрами. На смену Ренессансу, обладавшему даром явить полнокровное бытие, идут новые художественные системы — маньеризм и барокко, верящие в превосходство искусства над действительностью, духа над материей, сознания над бытием. В раскрытии решающей роли сознания в театральном действии, в сценической интриге — огромный вклад Тирсо в художественную практику испанской сцены.

В отличие от персонажей «плутовских романов», пленников окружающей среды, механически поступающих согласно общему шаблону: «с волками жить — по волчьей выть», герои Тирсо способны противостоять обстоятельствам. Попытки их закабалить, обречь на роль безропотных жертв, принудить к браку без любви и т. д. рожают не покорность и уныние, а душевный подъем, не страх перед угрозами, а жажду энергичного контрнаступления. Драматург любит подобными своенравными героями, хотя порой и подтрунивает над чрезмерной их строптивостью. В комедии «Лучший совет дает враг» («Del enemigo el primer consejo», ок. 1621 — 1632) вновь возникает знакомая нам ситуация, когда властелин пытается распоряжаться чувствами своих подданных. Альфонсо, приближенный германского императора Фридриха, влюблен в свою кузину Серафину, однако император хочет женить его на Лукреции, грозя в противном случае суровой карой. Герою тем труднее быть стойким, что Серафина с порога отвергает его любовь. Тирсо увлекает зрителя борьбой

мыслей и чувств Альфонсо, который в конце концов решает пожертвовать жизнью, но остаться верным себе и любимой. Узнав о том, что Альфонсо собираются казнить, Серафина внезапно отдает ему свою руку. Незвестно, однако, делает ли она это, тронутая благородством и силой чувства героя или желая идти наперекор обстоятельствам. Выясняется, что император все подстроил, рассчитывая на особое свойство природы Серафины — ее стремление резко противодействовать давлению извне. Отвергая Альфонсо, она говорила ему, что единственный шанс добиться ее благосклонности — ухаживать за другой; она презирает его, пока он в фаворе, и увлекается им, когда он в опале. Свобода Серафины, в отличие от подлинной внутренней свободы Альфонсо, — свобода отрицания, «отрицательная свобода». Ее противодействие предопределено оказываемому на нее действию, и крайняя причудливость, гипертрофированная независимость Серафины оборачивается сильной ее зависимостью. Мудрый правитель правильно рассчитал, что ею легко манипулировать; поняв, что Серафину влечет лишь запретный плод, он объявил, что приговаривает Альфонсо к смертной казни за недозволенное стремление жениться на ней, и она немедленно требует, чтобы их поженили...

И в комедии «Ревнивая к самой себе» («*La celosa de sí misma*», ок. 1621 — 1622) полусознанное сопротивление Мельчора отцовской воле, нежелание связать себя на всю жизнь со столичной невестой, которую он и знать-то не знает, способствует его любви к случайно встреченной в мадридском храме скрытой под мантильей незнакомке, у которой он видел только руку. Фантом воображения долгое время не дает герою возможности увидеть красоту реальной доньи Магдалены — его невесты, которая и является очаровавшей его дамой, встреченной в церкви. Умники Тирсо могут оказаться в дураках, теряясь в бесконечном водовороте рефлексии.

В «Стыдливом во дворце» Мирено наедине с самим собой пылко говорит о любви, но, увидев любимую, мнетя, как робкая девица, предпочитая тешиться химерами, и девушке самой приходится проявлять инициативу.

Красноречиво название другой комедии Тирсо — «Наказание умника» («*El castigo del pensequé*», 1613 — 1614), действие которой происходит во Фландрии. Молодая вдова графиня Диана пленена своим секретарем Отоном, не зная, что под этим именем скрывается бежавший после дуэли на родине благородный испанец дон Родриго, и пренебрегает графом Казимира, за которого ее сватают. Не готовая первая открыться перед тем, кто, как ей кажется, гораздо ниже ее по своему положению, и вместе с тем, желая испытать Родриго, она заявляет, что готова выйти замуж за графа и тут же дает понять, что не надо верить ее речам:

Не все, о чем говорят,
Соответствует желаниям;
От языка до сердца
Расстояние в тысячу верст и противоречит
Тысячу раз язык душе.⁵³

Родриго не знает, что более правдиво — страсть к нему, которую он читает в глазах Графини, просящей его помочь натянуть перчатку и тем самым дающей возможность коснуться ее руки, или ее обещание выйти за Казимира. Графиня же колеблется между растущим влечением к Родриго и возмущением тем, что он недостаточно прозорлив — «нет хуже глухого, чем тот, кто понимать не хочет».⁵⁴ Она вызывает Родриго к себе, умоляя небо, чтобы любовь сделала его смысленным, и диктует ему любовное послание, и когда же Родриго жалуется, что оно кажется ему слишком темным, графиня немедленно парирует: «Не для дураков любовь!»⁵⁵ Она говорит, глядя на Родриго: «Счастье мое, я так люблю тебя»,⁵⁶ и тут же уверяет, что это не слова, обращенные к нему, а фраза, которую ему следует написать в письме к его сопернику. Диана и жаждет, чтобы Родриго добивался ее, и не желает стать слишком легкой добычей, и в конце концов, не стерпев его нерешительности, выходит замуж за другого.

Герою, однако, предоставляется возможность доказать, что он понял, как губительно отсутствие любовной отваги и проницательного ума. Тирсо пишет продолжение «Наказания умника» — комедию «Молчание — знак согласия» («*Quien calla otorga*»). В ее начале герой вспоминает приключившуюся с ним историю, подчеркивая крайнюю неустойчивость, неизбежную противоречивость душевной жизни. Родриго называет самого себя «смелым трусом», «грустно-веселым» и «радостно печальным», а чувства Дианы — одновременно «равнодушными» и «пылкими». Охваченная борьбой «стыдливости и страсти», она, по его мнению, внимала то доводам чести, напоминающей ей «об обязательствах государыни», то сердечным порывам, представляя собой «смесь противоположностей», «ходячий иероглиф», неразрешимую загадку, и считала его то слишком «робким, то дерзким».⁵⁷

Все это Родриго рассказывает другой государыне, правительнице Салуцо, маркизе Авроре, которая оказывается еще более непредсказуемой, чем графиня Диана в первой части дилогии.

Вновь перед нами история, заставляющая публику постоянно задаваться вопросом, не погубят ли причуды ума любовь. Маркиза не только не знает, в какой степени она может, не роняя своего достоинства, обнаружить свое чувство, она не знает, есть ли вообще оно у нее и к кому она его испытывает. Чувства в ней оказываются летучими, своенравными, для нее же самой неуловимыми. Любовь долгое время — не главное для нее: она больше всего думает не о Карлосе и не о Родриго, о самой себе. Упо-

добляясь Серафине из «Стыдливого во дворце», маркиза привыкла любоваться собой, ощущать свое превосходство над всеми. Когда ее сестра Нарсиса проявляет интерес к Карлосу, ей хочется покорить его, когда же Нарсиса тянется к Родриго, она стремится завладеть сердцем последнего. В ней неизменна лишь переменчивость, и динамика ее душевной жизни такова, что мысль, обладающая, казалось бы, несравненной быстротой, не поспевают за сменой чувств. Тирсо покорял самого широкого зрителя не в последнюю очередь потому, что увлекал его стремительными перепадами настроений: публика не знала, чего же ждать от героинь и героев, которые подчас и сами не ведали, чего им от себя ожидать, зрители не могли предугадать их поступки, потому что они сами себя не понимали. Но на этот раз Родриго не теряется, как сказал бы Гамлет, «в бесплодие умственного тупика», и вознагражден за свою мужественность и точность расчета.

Тирсо любит интеллигентных, интеллектуальных героев, но только таких, которые могли бы воскликнуть: «Я мыслю — следовательно, я действую»; интеллект для него — это целенаправленная деятельность. «Понять» у Тирсо сплошь да рядом означает «осмелиться»; правильно решить задачу — значит на что-то решиться. В «Меланхолике» прямо говорится:

Человека составляют
Разум и воля вместе.⁵⁸

Диалоги Тирсо часто так интригуют потому, что публика следит за тем, поймут ли герои, что героини их любят, и за тем, хватит ли у них отваги признаться в своей любви. Терпят поражение те, кому не хватало остроты ума и одновременно храбрости. В комедии «Любовь и ревность делают благоразумными» дон Педро чуть не теряет Герцогиню потому, что не может догадаться, что в ее сонете Маршалу надо читать последние слог каждой строчки и тогда станет ясно, что это любовное послание не к Маршалу, а к нему, и потому, что не смеет поверить своему счастью. Когда Герцогиня говорит ему:

Si sois cuerdo en esta empresa
mecho vuestra dicha gana

(Если ты так разумен, то в этом деле
Тебя ожидает счастье),⁵⁹

то в этом контексте слово *cuerdo* означает не только «мудрый», но и «решительный». В ряде же случаев Тирсо делает ключевым слово *corto*, означающее и «робкий», и «тупой». Когда Аврора упрекает в комедии «Молчание — знак согласия» героя за то, что он *corto*, она имеет в виду и то и другое: то, что он не догадывается об ее чувстве к нему и не может постоять за свое чувство!

Любовь, как это прекрасно понимает дон Фелиппе в комедии «Из Толедо в Мадрид», не тушется перед препятствиями, она

...Не знает благоразумия,
Ибо не знает победы колеблющийся,
А мужественный не признает
Над собой никаких законов.⁶⁰

Ум выше благоразумия потому, что не приспосабливается к окружающей действительности, а вступает с ней в конфликт. Это ум завоевателя; самая лучшая мысль — это умение реализовать дерзкий замысел. В отличие от будущих романтиков, склонных замкнуться в сфере выдумки, герои тирсовских комедий, часто охотно играющие всевозможных призраков, жаждут реального, а не призрачного счастья, и добиваются его.

Театральная игра для них — не форма бегства от действительности, а лучшее средство борьбы с нею. Тирсо так любит театр не в последнюю очередь потому, что театр учит не теряться перед жизненными испытаниями. Это театр, который мощно наступает на жизнь. Тирсо — проповедник экспансии искусства, престапующего свои собственные границы, вмещающегося в ход событий и по-своему поворачивающего их.

В борьбе искусства и реальности прекрасное привносится в реальность искусством и «реализуется» вопреки реальности. Тирсо строит систему оппозиций, которая станет характерной для барокко, да и для последующих периодов культуры Нового времени; это оппозиции реального и идеального, ординарного и экстраординарного, обыденного и чудесного. Роль чудесного особенно велика. Казалось, Тирсо в этом близок средневековью, но для него важны и художественные открытия Возрождения, согласно которому чудесное пронизывает всю земную жизнь. Если в религиозных произведениях Тирсо чудеса совершаются Божественными силами, то в его комедиях это «светские чудеса», чудеса, сотворенные искусством на реальной почве. Земная жизнь, однако, в целом вовсе не чудесна — она не способна на чудо и враждебна ему. Рукотворные чудеса противостоят повседневности едва ли не так же сильно, как чудеса небесные, они также пренебрегают всем привычным, и кажутся невероятными и потрясающими. Речь идет едва ли не буквально о потрясении всех устоев; чудо у Тирсо — прорыв гармонии в негармонический мир. Но эта высшая гармония может торжествовать лишь приведя окружающую ей действительность в состояние полного хаоса, как бы полностью дезинтегрируя ее: вспомним того же «Дона Хилия — зеленые штаны», в котором из-за доньи Хуаны у всех остальных героев жизнь летит кувырком — женихи теряют невест, невесты влюбляются в призраков, письма, деньги и документы попадают не по назначению. Рушатся все законы обыденного мира — мира корысти и лжи. Все меняется и не может не измениться, коли прежде

трезвомыслящие и весьма расчетливые люди убеждаются, что на каждом шагу сталкиваются с душами умерших, оборотнями и колдунами.

Артистически созидаемое чудо может изменить жизнь целого государства: в драме «Правитель поневоле» («Privar contra su gusto») дон Хуан де Кардона, назначенный против своей воли правителем Неаполитанского королевства, видит, что на него и его сестру надвигаются страшные опасности. Лишь чудо может спасти их, но герой не дожидается чуда — сам творит его. Запертый королем, доном Фадрикэ, и получивший приказ подготовить важные государственные бумаги — король не знает, что они уже написаны Хуаном, — он спускается через окно, слышит о готовящемся на жизнь монарха покушении и задерживает злодеев. Закутанный в плащ, встретив ночью короля и не узнавший им, он сообщает, где можно найти заговорщиков и бочки с порохом, от взрыва которых должен был взлететь в воздух дворец, ошеломляя государя тем, что в разговоре с ним упоминает о ряде вещей, о которых никто не мог знать, разве только кроме дона Хуана де Кордоны. Найдя Хуана де Кордону, успевшего вернуться в запертую комнату, на прежнем месте с готовыми бумагами, король укрепляется в мнении, что был спасен посланцем небес, ангелом-хранителем или святым, вернувшимся на землю, чтобы помочь ему. Повсюду распространяется слух о чуде, об оберегающем короля добром духе, и Хуан вновь и вновь под видом последнего предстает перед монархом и отводит все опасности от себя, своих ближних и от государства.

В драме «Счастье в имени» («La ventura lon el nombre»), в которой предельно сгущены тени и тем более привлекательными кажутся светлые краски, первоначально мы встречаемся с ситуацией, напоминающей шекспировского «Гамлета». Богемский принц Адольфо, подкравшись к спящему брату, королю Премиславу, убивает его, чтобы завладеть королевой и тронном, и становится государем. Придворный Отон закалывает злодеязурпатора и, привязав камень к труп, бросает его с высокой горы в озеро. Каково же удивление Отона, когда он встречает живого и здорового Адольфо! Действующие лица не догадываются о том, что это сводный брат убитого короля, выросший в деревне, и им не остается ничего другого, как поверить, что покойник чудесным образом воскрес и по воле Господней превратился из мерзкого насильника в благородного правителя. Когда же королева спрашивает его, кто он такой — ее бывший муж или крестьянин Вентура, герой отвечает:

Выбери, кем мне быть,
И я буду тем,
Кем ты хочешь.⁶¹

Взявшись за роль короля, Вентура замечательно играет эту роль и, сливаясь с нею, становится прекрасным правителем страны.

Так мы вновь возвращаемся к существу драматургии Тирсо — писателя, осознающего исключительную важность творчества и театральной игры. Его звезда, как уже говорилось, возшла тогда, когда испанское сценическое искусство переживало замечательный подъем, обязанное этому не в малой мере гению Лопе де Веги. Тирсо неоднократно с искренним почтением говорил о Лопе де Веге как о великом учителе, он усвоил его уроки, но оказался чрезвычайно чутким к тем явлениям жизни, которые шли вразрез со светлым миром комедий автора «Собаки на сене».

Волею судеб Тирсо оказался между хранящим еще близость заветам Возрождения Лопе и крупнейшим писателем испанского барокко Кальдероном. Он безупречно выполнил свою историческую миссию, ибо не порывал грубо и безапелляционно с предыдущей традицией — такой разрыв был бы самоубийственен в общедоступном, публичном, воистину массовом театре, обладающем прочной инерцией вкусов, и вместе с тем наметил новые пути для искусства сцены.

Тирсо синтезировал разные стилевые направления. Ренессансное, маньеристское и барочное нередко составляет у него прочный сплав, и хотя маньеристское начало чаще всего является доминирующим, метаморфозы происходят не только с героями Тирсо — его стиль находится в состоянии непрерывной метаморфозы.

Казалось бы, в его комедиях воспевается ренессансная всепокоряющая действенность, меняющая течение событий к лучшему. Действие направлено на реальность и преображает ее, но оно подвижно высшей по отношению к реальности силой, имеет не естественную, а искусственную, эстетическую природу. Иначе говоря, идеальное не порождается реальностью, а враждует с нею. В этой борьбе духа и материи все трансформируется под гипнотическим воздействием иллюзорного: призрачный дон Хиль — зеленые штаны приносит победу подлинной любви, искусство оказывается Великой Иллюзией, без которой реальность была бы невыносимой. Образы искусства благотворны и вторгаются в жизнь: мир — огромная сцена, на которой все вольно или невольно лицедействуют и где добро может победить при условии, что оно будет энергичнее, творчески активнее зла.

Героическая активность Ренессанса у Тирсо эстетизируется в духе маньеризма и спиритуализируется в духе нарождающегося барокко; его театр оказывается ажурным, как кружева интриг, и прочнейшим мостом, связывающим мечту и явь, уходящую и грядущую художественные эпохи.

- ¹ *Lone de Vega*. Дурочка // *Lone de Vega*. Драммы и комедии. М., 1991. С. 659–660 (пер. М. Донского).
- ² *Альтамира-и-Кресеа Р.* История Испании. М., 1951. Т. 2. С. 252.
- ³ *Tirso de Molina*. Obras dramáticas completas. Ed Aguilar. Madrid, 1958. Т. 3. P. 1274.
- ⁴ Ibid. P. 1044.
- ⁵ Ibid. P. 595–596.
- ⁶ Ibid. P. 1136.
- ⁷ *Tupco de Молина*. В Мадриде и дома // *Tirso de Molina*. Obras dramáticas completas. Т. 3. P. 1285.
- ⁸ *Tupco de Молина*. Толедские виллы. М., 1972. С. 91.
- ⁹ Там же. С. 92.
- ¹⁰ Там же. С. 123–124.
- ¹¹ Там же. С. 138.
- ¹² Там же. С. 117–118.
- ¹³ *Lone de Vega*. Глупая для других, умная для себя // *Lone de Vega*. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1964. Т. 5. С. 784.
- ¹⁴ Там же. С. 811.
- ¹⁵ Там же. С. 806.
- ¹⁶ Там же. С. 773.
- ¹⁷ *Tirso de Molina*. Obras dramáticas completas. Т. 2. P. 971.
- ¹⁸ Ibid. P. 972.
- ¹⁹ Ibid. P. 1406.
- ²⁰ Ibid. P. 634.
- ²¹ *Vitse M.* Las Burlas de Don Juan: viejos mitos y mito nuevo // El mito en el teatro clásico español. Madrid, 1988. P. 187.
- ²² *Tirso de Molina*. Obras dramáticas completas. Т. 2. P. 656.
- ²³ *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора. М., 1970. С. 185–186.
- ²⁴ *Tirso de Molina*. Obras dramáticas completas. Т. 2. P. 641.
- ²⁵ Ibid. P. 650.
- ²⁶ Эффект в театре XVII века был тем сильнее, что статуя Командора, открывавшаяся зрителю во внутренней сцене, была лежащей или коленопреклоненной (стоячие надгробные фигуры появились лишь в середине XVIII века), а затем появлялась в дверях в полный рост. В пользу же предположения, что в гробнице скульптура могла изображать коленопреклоненного Командора в молитвенной позе, говорит то, что именно такие надгробия встречались в постановах Лоне де Веги — например, согласно его ремарке, в драме «Без денег нет знатности» надгробие короля Энрике изображало его на коленях.
- ²⁷ *Tirso de Molina*. Obras dramáticas completas. Т. 2. P. 634.
- ²⁸ Ibid. P. 635.
- ²⁹ Ibid. P. 643.
- ³⁰ Церковные авторитеты от Святого Иеронима до Луиса де Гранады считали, что эротического влечения не должно быть даже у супругов. «Чрезмерная любовь к собственной жене, — учил Св. Иероним, — любовь постыдная. Разумный человек должен любить свою жену рассудительно, но не страстно. Пусть подавит тягу к наслаждению и не спешит поддаться позыву к сожитию. Ничего не может быть более постыдного, чем любить свою жену так же, как любовницу». «Состояние брака... — писал Франсиско де Салас, — это лучшее упражнение в умерщвлении плоти», а Луис де Гранادا подчеркивал, что у женатых не должно быть ни малейшей похоти (*Molho M.* Mitologias. Don Juan y Segismundo. Madrid, 1993. P. 351).
- ³¹ *Tirso de Molina*. Obras dramáticas completas. Т. 2. P. 656.
- ³² Ibid. P. 649.
- ³³ *Tupco de Молина*. Комедии. М., 1969. Т. 2. С. 239 (пер. Ю. Корнеева).
- ³⁴ *Tirso de Molina*. Obras dramáticas completas. Т. 3. P. 1184.
- ³⁵ Ibid. Т. 2. P. 1105, 1127.
- ³⁶ Ibid. P. 470.
- ³⁷ Ibid. P. 454.
- ³⁸ Ibid. P. 456. Подобное представление о Боге близко протестантскому. Лютер писал, что Бог часто казался ему «чудовищно гневным» и становилось ясно, «что невозможно от него бежать и нет больше ни внутреннего, ни внешнего утешения, и все оборачивается обвинением «против нас». «Я много раз страшился имени Иисуса, и когда глядел на Иисуса распятого, мне казалось, что он поражает меня молни-

- ей...» (Villoslada R. Martin Lutero. Madrid, 1973. T. 1. P. 297).
- ³⁹ Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в раннекультурных памятниках. М., 1988. С. 13.
- ⁴⁰ Riley E. Teoria de la novela en Cervantes Madrid, 1971. P. 172.
- ⁴¹ Tirso de Molina. Obras dramáticas completas. T. 1. P. 312.
- ⁴² Ibid. P. 305.
- ⁴³ Ibid. P. 298.
- ⁴⁴ Ibid. P. 301.
- ⁴⁵ Tirso de Molina. El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra. La prudencia en la mujer. Barcelona, 1984. P. 273.
- ⁴⁶ Tirso de Molina. Obras dramáticas completas. T. 1. P. 257.
- ⁴⁷ Ibid. P. 1304.
- ⁴⁸ Ibid. P. 1306, 1333.
- ⁴⁹ Ibid. T. 3. P. 1203.
- ⁵⁰ Ibid. T. 2. P. 703.
- ⁵¹ Ibid. P. 706.
- ⁵² Ibid. P. 703.
- ⁵³ Ibid. T. 1. P. 709.
- ⁵⁴ Ibid. P. 713.
- ⁵⁵ Ibid. P. 715.
- ⁵⁶ Ibid.
- ⁵⁷ Ibid. P. 1415.
- ⁵⁸ Ibid. P. 224.
- ⁵⁹ Ibid. P. 1539.
- ⁶⁰ Ibid. T. 3. P. 816.
- ⁶¹ Ibid. P. 996.

ИНТЕРМЕДИЯ. МЕЖДУ РЕНЕССАНСОМ И ЗРЕЛЫМ БАРОККО: РУИС ДЕ АЛАРКОН И ДРУГИЕ

Основная часть этой книги посвящена «высокому барокко», т. е. искусству 30–90-х годов XVII века, представленному творчеством Кальдерона. Но прежде, чем перейти к нему, хотелось бы остановиться на создателях театра, чьи произведения знаменовали собой переход от Возрождения и маньеризма к барокко.

Блистательный воин и придворный, романист и драматург Луис Велес де Гевара (1579–1644) — творец завораживающих сценических чудес. Порой он близок маньеризму, и в некоторых его комедиях чудеса предстают плодом крылатой выдумки, вольного воображения. В «Удавшемся обмане, или Вымысле, которому поверили» («El Embuste acreditado y el Disparate creído») Росимунда, герцогиня Миланская, обещает выйти замуж за Лудовико при условии, что он отомстит Карлосу за оскорбление семейной чести. Карлос — лучший друг Лудовико, но попытка защитить товарища приводит к тому, что разъяренная Росимунда велит страже схватить героя и собирается казнить его... Ни твердость духа Лудовико, ни самоотверженность Карлоса, спешащего на помощь товарищу, не в силах противостоять ее жестокости. Избежать угрозы, нависшей над счастьем и жизнью друзей, помогает самый, казалось бы, несусветный обман — слуга Карлоса Марлин убеждает суеверную герцогиню, что имеет власть над демоном, могущим делать людей невидимыми и помогающим преодолеть любые расстояния.

Счастливо разрешается не менее драматический конфликт в комедии «Черт обосновался в Кантильяне» («El diablo está en Cantillana»),¹ в которой король дон Педро Жестокий, восплавывший страстью к Эсперансе, заставляет под страхом смерти любящего ее Лопе стать сводником, убеждающим ее ответить королю взаимностью. Лопе погиб бы, если бы герои не смогли ловко воспользоваться поверьем о черте, поселившемся в Кантильяне, и не разыграли бы полные мистического ужаса сцены.

Но и в этих благополучно заканчивающихся произведениях остроумные фантазии сталкиваются с гораздо более сумрачной действительностью.



Juan Ruiz
de Alarcón

Неизвестный художник.
Портрет Хуана Руиса де Аларкона.

«Sol») наследник английского трона Феб пускается в странствия после смерти возлюбленной по имени Солнце. Очутившись в лесу, принц встречается с диким зверем, но внезапно чудовище исчезает и возникает видение Солнца, сообщающее Фебѹ, что он должен жениться на другой и обеспечить грядущее правящей династии... В комедии «Маленький чертенок» («El niño diablo») юный Перегрино (peregrino по-испански странник) натывается ночью на могилу — появляется покойник, уводящий его в загробное царство, из которого он возвращается преобразенным; в комедии «Малагский палач» («El verdugo de Málaga») дон Доминго получает в наследство заколдованную башню, в которой обитают дьяволы и призрак прекрасной девушки и спрятаны несметные сокровища. Ночью,

нежели та, что изображалась в маньеристских комедиях Тирсо де Молины. Глубоко трагична драма Велеса де Гевары «Царство после смерти» («Reinar después de morir»), основанная на случае из португальской истории и рассказывающая о зверской расправе, учиненной Королем над возлюбленной принца и ее маленькими детьми. В финале этой мрачной, нежной и скорбной драмы на покойную Инес по приказу принца надевают корону, и все целуют ей руку. Венчают на царство покойницу — истина торжествует за пределами жизни.

Царство Инес — царство красоты, любви и добра — не от мира сего. Это трансцендентное царство. Трансцендентное не значит нереальное, но идеал у Велеса де Гевары являет чудо, противостоящее действительности, опрокидывающее все ее закономерности.

Порой драматург изображает откровенно сказочные чудеса и не настаивает на их правдоподобии. Так, например, в комедии «Рыцарь Солнца» («El Caballero del

когда Доминго борется с исполинским львом, появляется зачарованная мавританка, обещающая помочь герою найти клад...

Но нередко речь у Велеса де Гевары идет о чудесах, в истинности которых ни писатель, ни зрители не сомневались, чудесах, оказывающихся не порождением маньеристской игры, а проявлением воли небес, определяющих судьбы людей и народов. В приписываемой с немалыми основаниями перу Велеса Гевары драме «Чудесный полководец принц Трансильванский» мы встречаем сорок (!) действующих лиц и множество статистов. Сперва зритель видит, как султан Магомет начинает истреблять одного за другим тридцать родных братьев: испускает дух смертельно раненный Селин, выходит на подмостки с пикой, пронзившей грудь, и падает замертво Амурат; Синан и Феррад закалывают кинжалами Солимана... Под зловещий звон кандалов и выстрелы из могилы появляется родоначальник правящей династии, покойный Отоман, держащий в руках пылающие факелы, освещающие на ступенях гробницы «всех братьев султана, сколько их театр может вывести, и каждый лежит так, чтобы видно было, как он был убит по приказу Магомета...».² Турки надеются найти клад — обнаруживают же грозное пророчество, гласящее, что в 6694 году от сотворения мира, в 1595 году от рождества Христова, безвестный принц окрасит кровью воды Дуная и освободит от неверных обширные земли, султан Магомет погибнет и вместе с ним погибнет оттоманская династия... Молящийся перед алтарем Зигмунд Баторий, принц Трансильванский, на глазах публики взлетает в воздух, но остается невредим при взрыве, от которого погибает артиллерист, подоживший мину... Благодаря чудесной проницательности принц догадывается, что питье, которое ему подносит Мажордом, отравлено, и, видя в зеркале, как Цирюльник замахивается на него кинжалом, хватает его за руку. Наконец, во время решающего сражения с турками принц одерживает победу и водружает на вершине башни — на верхней сцене — папский штандарт, ему не могут принести ни малейшего вреда ни попадающие в него пули и снаряды, ни льющаяся сверху кипящая смола...

Победа зависит не столько от личного мужества, сколько от Провидения — в драме «Король дон Себастьян» доблестный португальский монарх обречен, ибо начал вторжение в Африку вопреки грозным предупреждениям — вещей песне, комете и Смерти, явившейся ему во сне...

Сны оказываются более важными, чем бодрствование: в них открывается трансцендентное, немудрено, что у Велеса де Гевары столь много видений во сне («Заря и Солнце» и др.); в драме «Атила, бич Божий» («*Átila, azote de Dios*») действие определяется расшифровкой приснившегося свирепому предводителю готов сна, в котором предстали три золотые лилии, пять роз, лев в трехвенечной короне, пес и орел. Отшельник Ансельм растолковывает значение символов: лилии — эмблема Франции, а

розы — Англии — стран, которые Аттила хочет покорить, но ему преграждает дорогу папа в тиаре (лев), Испания (пес) и Германия (орел)...

И у Лопе де Веги были подобные «видения», но они появлялись лишь в религиозных и исторических драмах, комедии же их совсем не знали: влюбленные добивались счастья, предоставленные самим себе, без вмешательства потусторонних сил. У младших современников Лопе четкое разделение на исторические драмы, драмы о святых и любовные комедии размывается. К какому жанру отнести приписываемого Гильену де Кастро «Раскаявшегося вероотступника» («El Renegado arrepentido»)? Любовная история принца Адриана и принцессы Флорентины буквально начинена чудесами: перед отцом Адриана, Онорио, опускается облако, «открывающееся во все четыре стороны, а в нем находится огромный Крест, в котором на троне восседает Христос в темно-лиловой тунике, держащий в руке письмо»;³ с этим письмом Онорио идет к Святому Петру, который мигом переносит его из плена домой...

Заступничество небес необходимо, чтобы спасти от бездны зла, изображаемой в раннебарочных драмах. В драме Миры де Амескуа (род. между 1574 и 1577 — ум. в 1644) «Самый страшный пример несчастья» («El ejemplo mayor de la desdicha», поставлена в 1625 г.) похотливая и злобная императрица Теодора, чью любовь отверг доблестнейший полководец Велизарий, посылает к нему одного за другим трех убийц, но каждый обманывает ее ожидания, узнав, что своим благополучием и жизнью обязан герою. Велизарий спасает от заслуженной кары и саму Теодору, но и это не останавливает ее, и император, поверив наветам о покушении Велизария на ее честь, предает его адским мукам. В финале Велизарий появляется с выколотыми глазами и истекающими кровью глазами, тщетно взывая к милости тех, кого он защищал и облагодетельствовал, и умирает, проклиная тиранов и поручая себя Господу, ибо лишь он справедлив и милостив... В ключевом эпизоде первого акта «Раба дьявола» («El esclavo del demonio», опублик. в 1613 г.) Миры де Амескуа Лисарда, которую хотят насильно выдать замуж, решает бежать с доном Дьего. Каноник церкви в Коимбре, знаменитый проповедник, славящийся святостью дон Хиль Нуньес де Атогия, увидев дону Дьего, поднимающегося по лестнице, приставленной к окну Лисарды, так пламенно и убедительно уговаривает последнего бросить греховную затею, что смущенный кавалер уходит прочь. Дон Хиль остается один возле лестницы, ведущей в спальню, и, представив, какая обольстительная красавица ждет на ложе во тьме алькова возлюбленного, чтобы заключить его в объятия, поднимается в комнату Лисарды. В считанные мгновения праведник становится преступником, попавшись в ловушку судьбы.

Судьба обрушивается на каждого, путая все карты, перечеркивая все намерения: Лисарда, увидев при свете утра, что отдалась не тому, кому

решила пожертвовать своей честью, понимает, что ничего не остается, как бежать с обманщиком в горы, — так Хиль и Лисарда превращаются в наводящих ужас разбойников.

Превратности судьбы множатся как грозящий снести всех снежный ком: человек предполагает, а Бог располагает. Долгое время, впрочем, неизвестно, кто сильнее — Бог или дьявол, рабом которого становится дон Хиль, воспылав вожделием к сестре Лисарды Леоноре. Однако во время покаянной молитвы дона Хилья, согласно ремарке Миры де Амескуа, «звучат трубы и наверху сцены начинается битва ангела и дьявола»,⁴ затем «под звуки музыки выходят один или два ангела»,⁵ возвращая Хилью договор, отнятый у сатаны.

Решимость отречься от зла, которому они были причастны, помогает Лисарде и Хилью избежать вечного проклятия, но Мира де Амескуа не преувеличивает значение человеческих намерений: в начале «Раба дьявола» Марсело объявлял, что он отдаст Лисарду за видного португальского вельможу, а Леонору заточит в монастырь, в финале же Лисарда умирает мученической смертью, а Леонора становится португальской королевой...

Драма полна всевозможных метаморфоз. Лисарда выступает в платье аристократки, в мужском богатом наряде, в одежде разбойницы и в рубище рабыни, дон Хиль — в платье священнослужителя, бандита, раба и кающегося грешника — и это не живописный, бесконечно разнообразный маскарад, который мы так часто встречаем в спектаклях Лопе де Веги и Тирсо, а роковое оборотничество. Еще более контрастны и внезапны перемены во внутреннем мире героев. Они мечутся подобно стрелке компаса, попавшей в магнитную бурю. Их спасение в том, что самым сильным магнитом чувств в конце концов оказывается Бог: барокко свойственно тяготение к духовному Абсолюту, противостоящему столь остро сознаваемой зыбкости и переменчивости.

Рефрен «Раба дьявола» — «Стремись к добру, удаляйся от зла, ибо жизнь коротка, подстерегает смерть и ад, но есть Господь и вечная слава»⁶ предвосхищает рефрен, звучащий в драме Кальдерона «Жизнь есть сон»:

Так знай — добро живет вовеки,
хоть ты во сне его свершил.

Искренний нравственный пафос барокко тесно связан с теологическими концепциями. Основа добродетели — *prudencia*. Русский аналог этого слова — *благоразумие* прекрасно передает то, что как раз и подразумевали испанцы XVII века: единство *добра* и *разумения*.

Апология непосредственности, которую мы встречали у Лопе, уступает место направленному к благу сознанию. Художественное творчество сближается с моральной философией, противостоящей безнравственности,

обнаруживаемой в окружающем мире. В мире, который перестает казаться идеальным и который у некоторых художников предстает как «реальный», если под «реальным», как это часто и было в пору раннего барокко, подразумевать то, что лишено «идеального». Мы уже говорили о том, как меркнет идеальный ореол вокруг героев комедии Гильена де Кастро «Несчастные супружеские пары» и как в его «Самозванном Нарциссе» вместо возвышенно-поэтического отношения к действительности доминирует сатирическая насмешка.

С Гильеном де Кастро перекликаются некоторые произведения другого вызывающе нетрадиционного драматурга — Франсиско де Рохаса Соррилья (1607 — 1648), нередко переворачивающего вверх ногами привычные театральные каноны: так, если в «драмах чести» мужья убивают беззащитных жен за измену или, чаще всего потому лишь, что им померещилась измена, то в «Прокне и Филомеле» Рохаса Соррилья жена убивает мужа; в драме «Там, где есть оскорбление, нет ревности» высказываются еще более еретические суждения о кодексе чести: нет ничего более нелепого, чем сражаться на дуэли, ибо лучше получить пощечину, чем пасть мертвым... Неожиданно смелым оказывается построение сюжета и в ряде других произведений Рохаса Соррилья: в финалах комедий «Что представляют собой женщины» («Lo que son las mujeres») и «Изумруд любви» («La esmeralda de amor») писатель хвалится тем, что написал тексты для спектаклей, в которых нет ни одного убийства и нет ни одной свадьбы. Рохас Соррилья опускает действие с идеальных высот на грешную землю — многие его героини руководствуются не «чистой любовью», а плотским влечением. В комедии «Что представляют собой женщины» Маттея без стеснения заявляет, что она легко доступна: любят тех, которые всех любят, а ее любовь к мужчинам «в природе вещей», потому что мужчины — «прекрасные животные»...

Самое колоритное произведение Рохаса Соррилья — комедия «Дураков нет» («Entre bobos anda el juego», написана, видимо, в 1638 г., опубл. в 1645 г.) — образец гротескно «реалистического» или, точнее говоря, фарсового искусства. Такое искусство царило в разыгрываемых между актами комедий интермедиях, но перед нами комедия, в которой лирические (впрочем, весьма суховато-сдержанные) эпизоды встреч доньи Исабель и дона Педро сами кажутся короткими интермедиями, небольшими островками в море сатирического смеха. На первый план выходят потешные, карикатурно выразительные фигуры — витиевато изъясняющийся ухажер доньи Исабель дон Луис, любвеобильная кокетка донья Альфонса и, конечно же, ее брат дон Лукас — главный герой комедии, сущее чучело огородное, скаредный богач, самонадеянный тупица, удивляющийся, как это донья Исабель не влюбилась в него по уши, несмотря на все его бесчисленные достоинства. Послав за доньей Исабель своего

кузена, он отправляет вместе с ним не нежное письмо, а квитанцию, удостоверяющую, что ему отправлена невеста: «Получил от дона Антонио де Саласара женщину для своих нужд...».⁷ Его, конечно же, тянет к деловому слогу, а не к поэзии, и даже объяснение в любви донье Исабель он поручает двоюродному брату. Да и вся комедия сдвинута в сторону непризентабельного быта, многие ее события происходят в постоянных дворах под шум, устраиваемый хозяевами трактиров, погонщиками мулов, кучерами и самым грубым людом:

- Эй, там, в трактире!
- Что угодно?
- Есть что умять?
- Дадим барашка...
- Не продай только кота вместо зайца.
- Куда едешь, Дон Кихот с Дульсинеей?
- Еду в ад!

.....

- Ату его!
- Врешь, мерзавец!⁸

Ошарашивающей оказывается и развязка комедии: узнав, что донья Исабель, с которой он помолвлен, любит дона Педро, дон Лукас вместо того, чтобы вызвать кузена на дуэль, заявляет, что хуже смерти для соперника будет то, что он станет жить с молодой женой в бедности...

Дон Лукас — не просто шут гороховый, это принципиально новый герой или, точнее, антигерой на испанской сцене, для которого высшее мерило всего — деньги.

...Еще большее значение «антигерои» — принадлежащие к высшему сословию клеветники, лжецы, даже воры — обретают в творчестве крупнейшего драматурга переходного времени Хуана Руиса де Аларкона (1581—1639). Впрочем, не меньше шокировали и его герои — нестандартные, куда более обыденные, чем это было раньше. Не удивительно, что в адрес покушавшегося на восхвалявшую эталонных возлюбленных театральную систему художника чаще звучала не хвала, а хула.

Оригинальность, необычность, резко выделявшая его среди собратьев по перу, — дар и проклятие Аларкона. Родившись «в Индиях», в Месике, восьми лет от роду, он переехал в Испанию, где изучал юриспруденцию, но в 1608 году вновь отправляется в колонию и становится лицензиатом права, судьей и коррехидором в мексиканской столице, а спустя шесть лет вновь поселяется в Мадриде, где в 1628 году выходит первая, а в 1634 году вторая часть его комедий. Похоже, что в Мексике он чувствовал себя испанцем, а в Испании его воспринимали как мексиканца, и везде он был отмечен клеймом чужака. Но куда более обидной была другая отметина — Аларкон был маленького роста, и у него были два горба —

спереди и сзади. Жестокость, с которой мадридские литераторы издевались над его физическими недостатками, свидетельствует, что Аларкон держался особняком в театральной жизни столицы и был одиозной фигурой, во всех смыслах пришедшейся не ко двору. Перес де Монтальбан называл его «состарившимся зародышем», Салас де Барбадильо писал, что это даже не половина, а треть мужчины, Луис Велес де Гевара говорил, что Аларкон ходит, обложив себя двумя дынями, а Тирсо де Молина заметил, что это поэт промеж двух тарелок...

Дело, думается, было не только в личной, но и в художественной несовместимости «заморского гостя» с его недругами. Прежде всего бросается в глаза его критическое отношение к чарующим выдумкам маньеризма. Быть может, в самой великолепной и известной комедии Аларкона «Сомнительная правда» («La verdad sospechosa», опубл. в 1628 г.) дон Гарсия рассказывает про праздник, устроенный им ночью на берегу реки в честь дамы сердца:

В коляске прибыла хозяйка,
Внушая зависть звездам неба,
Преисполняя негой воздух
И ликованьем побережье.
Едва божественная ножка
Песок преобразила в жемчуг,
Траву — в земные смагарды
И в звонкие кристаллы — реку,
Как вдруг, роскошно рассыпаясь,
Колеса, бомбы и ракеты
Всю область вечного огня
Низвергли с грохотом на землю.
.....
Всех раньше начали гобои
Свои свирельные напевы,
За ними нежные виолы,
Запели во второй беседке,
Обворожительные флейты
Прозрачно зазвучали в третьей,
А из четвертой грянул хор
Под звон гитар и флейт волшебных
Тем временем был начат пир.⁹

Невероятно интересно и воспоминание дона Гарсии о том, как он женился, как в Саламанке ухаживал за красавицей Санчой, дочь родного Педро де Эрреры, как ночью проник к ней в комнату, и неожиданно вошел отец, как Гарсии пришлось спрятаться, но заиграли часы в его кармане и задели за курок, пистолет выстрелил, и ворвались два брата девушки... В Мадриде же у героя состоялся яростный поединок — шпага дона Гарсии попала в иконку на груди дона Хуана и сломалась, но оставшейся третью шпаги дон Гарсия нанес ужасающий удар противнику,

раскроил ему череп и тот рухнул замертво, забрызгав мозгами все вокруг... Однако в конце захватывающего повествования дон Гарсии появляется дон Хуан, живой и невредимый, без единой царапинки. Полные колоритнейших подробностей рассказы о роскошном пиру на берегу Мансанареса с фруктами в снегу, про приключения в покоях саламанской красоти и про проведенную с несравненным фехтовальным мастерством дуэль с доном Хуаном — несусветная ложь.

Но это такая ложь, в которую легко готовы поверить не только партнеры дон Гарсии, но и зрители. Еще бы — ведь про истории вроде той, которая будто бы произошла с героем, его саламанской возлюбленной и ревниво охраняющими ее честь братьями, они неоднократно слышали в бесчисленных постановках «комедий плаща и шпаги»; Лопе де Вега выдавал подобные приключения за чистейшую правду — поэтическую правду идеальной жизни. То, что казалось былью у Лопе де Веги, нередко оборачивалось небылицами у Тирсо де Молины, но чудесные небылицы в маньеристском театре были благой выдумкой — ложью во спасение, приносящей счастье и торжество любви: в притворстве — правда!.. Аларкону же, как настоящему юристу, нужна правда, одна правда, ничего кроме правды. Ни к чему хорошему ложь привести не может: дон Гарсия в «Сомнительной правде», беспрерывно врущий другим, сам оказывается в царстве лживых фантомов. Он принимает покорившую его сердце Хасинту за Лукрецию, Лукрецию же — за Хасинту; услышав, что его собираются женить на Хасинте, шарахается от ее имени, как черт от ладана, объявляет, что он без ума от Лукреции, безвозвратно теряет любимую женщину, и только тогда наступает горькое похмелье от пьянящих фантазий.

(Антиманьеристский мотив — мотив фантазий, которые, в отличие от того, что было в комедиях Тирсо, не даруют счастье, а непременно выходят фантазерам боком, важен в ряде комедий Аларкона, таких как «Несчастный выдумщик» («El desdichado en fingir»), «Затруднительный обман» («Los empeños de un engaño») и др. Наконец, единственная аларконовская «драма о святых» — «Антихрист» рассказывает о космическом воплощении лжи — Лже-Христе.)

Раннебарочное творчество Аларкона — пробуждение от ренессансного сладостного сна наяву и от маньеристского артистического гипноза, внушавшего веру в красочные фантомы. Едва ли не в буквальном смысле подобное пробуждение изображено в финале комедии «Цена обещаний» («La ruieba de los promesas»). Дону Хуану стал сопутствовать невероятный успех, и он превратился во всемогущего временщика, упоенного властью и платящего черной неблагодарностью благодетелям, способствовавшим его возвышению. Вдруг он просыпается и видит себя в обставленном книгами кабинете дон Ильяна, в котором заснул. Только это — реально, все остальное, привидевшееся во сне, — фикция, пустой морок.

Аларкон неустанно подчеркивает желание изобразить то, что встречается в жизни, а не то, что сплошь да рядом показывают в театре. Ни в чем, пожалуй, отход Аларкона от свойственного театру «идеализма» не сказывается так заметно, как в резком изменении облика героев. Публика привыкла, что на сцену выходят, лаская взоры, самые привлекательные дамы и кавалеры, высокие, стройные и красивые, одетые не просто богато, но со сказочной роскошью, ослепляя блеском драгоценностей, золотого и серебряного шитья, переливами парчи, шелка и атласа, великолепием колышущихся на шляпах перьев. О самом же, как в конце концов выясняется, симпатичном герое комедии «Стены слышат» («Las paredes oyen») доне Хуане мы из авторской ремарки узнаем, что он «одет крайне скромно».¹⁰ Вдобавок зрители видят, что дон Хуан ни в чем внешне не походит на привычного кавалера-любовника: ни ростом не вышел, ни красавцем не является. И это типично для Аларкона: дон Доминго де дон Блас в комедии «Нет худа без добра» («No hay mal que por bien no venga») наделен многими совершенствами, но абсолютно не соответствует стандартному представлению об образцовом сценическом герое. Начнем с того, что этот богатый и знатный кабальеро одевается немодно, зато удобно: ему не нужна фатоватая шляпа с широченными полями — ее пришлось бы снимать, чтобы войти в любую дверь, и придерживать при малейшем дуновении ветра, щегольскому плащу до пят он предпочитает короткую накидку — в ней легче садиться на коня и в случае опасности выхватить шпагу... Красавица Леонор требует, чтобы он вел себя как ухажер на сцене, и заявляет, что он может надеяться на ее благосклонность лишь после того, как проведет у ее окошек больше ночей, нежели можно счесть звезд на небе, дон Доминго отвечает, что тогда он превратится в глубокого старца, и, право, лучше выходить за него, пока он еще молод. Она утверждает, что недостойн ее любви тот, кто неспособен долго страдать из-за дамы сердца, он уверяет ее, что лучше не терпеть напрасных мук, а развлекать и улаживать любимую женщину, осыпая ее подарками, и т. п.

Условной, отвлеченной театральной поэтике, в плену которой находится Леонор, противопоставляется ироничный склад ума неповторимой индивидуальности. Дон Доминго де дон Блас — не театральный «штамп», а колоритное явление жизни.

Персонажи Аларкона не только выглядят нешаблонно — они нешаблонно судят обо всем, в том числе и о чести, о той самой чести, которой беспрекословно служили герои Лопе де Веги и других драматургов.

О неординарных взглядах Аларкона на этот предмет свидетельствует его драма «Жестокость из-за чести» («La crueldad por el honor», опубл. в 1634 г.). Узнав, что его супруга Теодора до замужества принадлежала другому, Нуньо Аулага бросает жену, но спустя много лет возвращается на родину, чтобы расправиться с ней и ее бывшим возлюбленным. Никем

не узнавший, он выдает себя за давно пропавшего без вести арагонского короля и занимает его трон, но обман выходит наружу, Нуньо гибнет, а Теодора выходит замуж за Бермудеса.

Конструкция и идеология «драмы чести» оказываются вывернутыми наизнанку: поправшие закон чести вознаграждены, а ее ревнитель сурово наказан. И наказан поделом — Теодора и Бермудес совсем юными поклонились стать мужем и женой, и не их вина, что она была насильно разлучена с любимым и отдана другому...

Поразительно, что многие аларконовские героини не исповедуют не только культ чести, но и культ любви, и отличаются не безмерностью страсти, а чувством меры. Они могут показаться суховатыми, но в них проявляется не столько холодность, сколько умение властвовать собой: «Самая большая победа, — говорится в драме «Избранная грудь» («Los pechos privilegiados»), — победа над собственной страстью».¹¹ Что же касается необузданного любовного влечения, то движимый им дон Мендо в комедии «Стены слышат» (как и Король в комедии «Избранная грудь») готов пойти на любую низость и совершить насилие над возлюбленной.

Сценический мир Аларкона — совершенно особый мир: в нем живут другие люди, нежели те, к которым привыкли зрители, и звучат совсем другие слова. Стиль Аларкона деловит, речи его героев — кроме речей враня дона Гарсии в «Сомнительной правде» — почти лишены метафор и других ярких тропов, по сравнению со стилем Лопе или Кальдерона он кажется едва ли не безобразным, предельно простым и ясным.

Сопоставим для примера речи Альдемаро в «Учителе танцев» Лопе де Веги:

Я прожил жизнь, любви не зная,
И я был слеп и глух доньяне.
Огнем чудесным я палим,
Меня он тайно убивает.
Он все в себе самом скрывает:
В нем — свет, в нем — звук, прилив и дым.
Свет — отражение сиянья
Далеких солнечных лучей
В волшебном зеркале очей;
Звук — горькой жалобы стенанья;
Живая влага слез — прилив,
А вздохи сердца — струйки дыма, —
Я к небесам их шлю незримо,
В дым легковейный обратив...¹²

или Финей в «Дурочке»:

Любовь! Ты истина и сила.
Любовь! Ты щедрый дар небес.
О сколько на земле чудес
Ты волшебством своим свершила...¹³

с рассуждениями аларконовской Хасинты — героини комедии «Сомнительная правда», любящей дона Хуана, но намеревающейся выйти замуж за дона Гарсию, так как последний занимает более высокое положение в обществе:

Так долго званья командора
Не получает дон Хуан,
Избранник мой, что мне, без спора
Вполне законный повод дан
Не гнать всех прочих без разбора.
.....

Все из-за этих обстоятельств.
И пусть он сам себя винит.
Раз командорского креста
Ему, как видно, не добиться,
А без него на мне жениться, —
Он знает, — тщетная мечта,
То лучше нам совсем проститься.
Иль я должна замкнуться в келью?
.....

Я не согласна умирать,
Задавшись невозможной целью.¹⁴

Если сравнить Лопе и его последователей, с одной стороны, и Аларкона — с другой, то нет сомнения, что перед нами — два типа театра. Первый куда более приподнятый, возвышенный и поэтический, второй — более сдержанный, строгий и прозаичный; речи аларконовских героев нередко производят впечатление ритмизованной прозы. И дело не только в складе речей, но и в складе мышления. Легко представить, как публику корралей смущала начисто лишенная пафоса, патетики, риторических красот и обильных излияний чувств сцена встречи давно не видевшихся отца и сына в начале «Сомнительной правды»:

- Добро пожаловать, мой сын.
- Сеньор, целую ваши руки.
- Как ты доехал?
- Худшей муки,
Чем этот зной сухих равнин,
Еще на свете не бывало...
- Входи же с богом, отдохни.¹⁵

Заметим попутно, что если в первой картине «Сомнительной правды» герой пеняет на жару, то в предпоследней сцене отец дона Гарсии жалуется, что ему зябко на закате. Кажется, что время комедии движется от полуденного зноя к вечерней прохладе, и все напоминает нам о повседневном ходе вещей, рождает ощущение реального воздуха, будто действие разворачивается не на подмостках, а в обыденной, физически достоверной среде — среде обитания людей рассудительных или даже рассудочных.

Не одна Хасинта в «Сомнительной правде» ставит практические соображения выше сердечной склонности: донья Флор в «Завоевании друзей» («Ganar amigos») предпочитает дону Фернандо Маркиза, чье преимущество лишь в том, что он может ввести ее в высший свет, и автор не осуждает ее за это.

Опытный и мудрый судья Аларкон не хочет судить слишком строго. Его искусству отнюдь не чужды морально-дидактические цели — в «Сомнительной правде» он порицает ложь, в комедии «Стены слышат» — злоязычие, но вместе с тем он остерегается мерить всех общей меркой. Каждый человек у Аларкона неповторим, и едва ли не каждый неоднозначен.

Движение от театра Лопе к театру Аларкона — движение от амплуа к сложным характерам; почти все герои у первого из драматургов идеальны, у второго же — по-разному своеобразны. Они ведут себя не согласно какому-то образцу, а согласно собственному нраву. Это не значит, что они хуже, чем герои Лопе, они просто-напросто другие. В центре замечательной аларконовской комедии «Нет худа без добра», как мы помним, находится человек, столь не привычный для испанских подмостков, что сперва должен был показаться публике корралей озадачивающе странной и потешной, затем смущающе непонятной и, наконец, неожиданно притягательной фигурой. Дон Доминго де дон Блас высоко ценит покой и комфорт, и у него своеобразные представления о жизни. Узнав о том, что за Леонор давно ухаживает другой, дон Доминго, вместо того чтобы вызвать соперника на дуэль, уступает ему даму, признавая за ним пальму первенства, так сказать, за выслугу лет. Он отказывается участвовать в бое быков — зачем подвергать себя смертельному риску, кидаясь на животное, не сделавшее тебе ничего дурного... Но как только возникает опасность для Короля и государства, дон Доминго, ни минуты не колеблясь, становится на сторону старого монарха, защищает его от могущественных врагов. И зритель не сомневается в отваге дона Доминго, готового пожертвовать жизнью во имя, казалось бы, безнадежного дела, так как успел убедиться в полной достоверности всех раскрываемых драматургом исключительных черт героя — исключительное вырастает в гуще обыденного, имеет прочные корни в реальной почве.

Аларкон раскрывает явные противоречия между реальностью и идеалом, но и сама реальность противоречива: она и враждует с идеалами, и их питает, она многогранна и многомерна, не райски прекрасна, но и не адски чудовищна. Драматург отвергает и сплошь радужные утопии и сплошь черные краски. Лжет дон Гарсия, рисуя в «Сомнительной правде» сказочные приключения, но не менее лжив и дон Мендо в комедии «Стены слышат», без устали понося всех и уверяя, что в мире все достойно одной ухлы.

Аларкон учит всматриваться в жизнь пристально и непредвзято. Он замечает в ней не столько светозарные возрожденческие картины, сколько резкие барочные контрасты:

Дурные служат славе хороших,
Как ночь служит славе дня;
И не будь тьмы, мы меньше бы ценили свет¹⁶

— эти слова произносит Родриго в комедии «Избранная грудь». Монарх толкает его на подлый поступок: требует, чтобы Родриго уговорил донью Эльвиру стать королевской наложницей, уверяя, что если Родриго не согласится, то найдутся тысячи других, согласных услужить власти. Следовательно, смело отвечает ему Родриго, тем больше цены честным одиночкам...

Так в полную меру дает о себе знать чрезвычайно важная для Аларкона мысль. Если в ренессансном искусстве идеальное — всеобщий закон, то в барокко идеальное на земле — это не универсальное, а уникальное. Родриго в «Избранной груди» — уникум, как и дон Доминго де дон Блас в комедии «Нет худа без добра», кажущийся всем диковинкой. Каждый из них исключителен, потому что каждый из них личность. Аларкон идет не только от амплуа к характеру, он идет от характера к личности. Его лучшие герои духовно независимы, они могут быть во вражде с властью или с целым миром, как предводитель разбойников дон Фернандо, принявший в «Ткаче из Сеговии» имя простолюдина Педро Алонсо, чтобы отомстить подлому временщику, но они верны себе. Они личности, потому что ведут себя не согласно господствующим законам, а согласно собственным представлениям, слушаются не общественного суда, а суда совести. Потому так неожиданно трактована у Аларкона тема чести, что выше чести он ставит совесть. Дон Хуан и дон Доминго в комедии «Нет худа без добра» были каждый по-своему с кодексом чести не в ладу, но они бросаются самоотверженно и доблестно защищать короля, потому что совесть велит спасти старого отца от неблагонадежного сына. Совесть не позволяет в «Избранной груди» Родриго стать сводником и помочь королю Леона обольстить дочь старого друга; у короля в конце концов тоже просыпается совесть — он отказывается от выгодного брака с кастильской принцессой и берет Эльвиру в жены. В комедии «Завоевание друзей» закон чести требует, чтобы Маркиз мстил убийце своего брата дону Фернандо, но он, по совести считая дону Фернандо невиновным, спасает его от стражей закона...

Чтобы не идти против совести и сохранить себя, кончает с собой мудрый законодатель Ликург в «Повелителе звезд» («El dueño de las estrellas»). Если нельзя изменить окружающий мир, то по крайней мере можно не позволить ему изменить нас; впрочем стоическое мужество Ли-

курга оказывает благородное влияние на других, и, стало быть, что-то в мире меняет к лучшему...

Словом, Аларкон привык все судить судом совести, но прокурорские интонации не доминируют в его искусстве. Его театру свойственна ритуализированная дискуссионность, но даже дебаты у него протекают в как можно более правдоподобных формах, так что «интеллектуализм» и «бытовизм» оказываются неотделимыми друг от друга. По сравнению с театром Лопе де Веги, это театр менее пафосный и более рациональный. Ему чужда приподнятость, к которой привыкли испанские зрители начала XVII века. Мы имеем в виду и приподнятость в буквальном смысле слова: действующие лица в спектаклях Аларкона часто не стоят во весь рост, а беседуют сидя — в этом также сказывается сдвиг от празднично-площадной к домашней, будничной атмосфере. Но и в камерном сюжете все строится вокруг цементирующего, порой откровенно тезисного, идейного стержня: аларконовские герои, как правило, не живут бездумной жизнью, как Бог на душу положит, а все тщательно взвешивают и оценивают. Сошлемся хотя бы на конец первого акта «Испытания женихов» («El exámen de los maridos»). Старый слуга доньи Инес Бельтран, согласно аутентичным авторским ремаркам, «кладет на стол бумаги, письменный прибор и книгу»,¹⁷ донья Инес «садится за стол и рассматривает бумаги»¹⁸ — письма кавалеров, Бельтран читает подробные справки — настоящие досье о них, и Инес отвергает одного за другим претендентов на ее руку, исчерпываяюще комментируя свои решения. Она ведет себя властно и уверенно, и только когда речь заходит о последнем кандидате — Маркизе доне Фадрике, и героине сообщают, что он не лишен ряда недостатков, донья Инес сперва велит вычеркнуть его имя, но затем приказывает оставить его в списке, и в смятении «поднимается, опрокидывая стол».¹⁹ Динамичный, экспрессивный жест, которых было немало у Лопе де Веги и на которые так щедрый спектакли Кальдерона, выглядит у Аларкона чем-то из ряда вон выходящим — падает стол, летят на пол письменные принадлежности и бумаги... Экстраординарное оттесняет ординарное, подобно тому, как житейское соседствует со строго аналитическим: «Испытание женихов» завершается развернутой дискуссией о том, за кого Инес следует выйти замуж. Она выслушивает прения сторон, и мнение придворных, уподобляющихся присяжным заседателям, и выносит окончательный вердикт — останавливает свой выбор на доне Фадрике, хотя он и проиграл спор. Умозрительная модель и реальность, то, что должно быть «по идее», и то, что есть на самом деле, желаемое и действительное у Аларкона далеко не всегда тождественны.

Дон Гарсия в «Сомнительной правде» пытался преодолеть пропасть между мечтой и явью на крыльях вдохновения, живя без гроша в кармане

и повествуя о пирах, которые будто бы закатывал и которым мог бы позавидовать Гаргантюа:

Пир в тридцать две различных смены,
Причем закусок и десертов
Насчитывалось вряд ли меньше,
Напитки, фрукты, в вазах, в чашах,
Где плавает кристалл истлевший,
Который создает зима,
А сохраняет хитрый геней,
Покрыты столь обильным снегом,
Что Мансанарес — в изумленье...

.....
Пока дается праздник вкусу
И обоняние не дремлет:
В стеклянных яблоках духи,
В жаровнях пряные куренья,
Везде разлитые настои
Пахучих трав, цветов, растений
Перенесли мадридский Сото
Как будто в Савские владенья.
В груди алмазного малютки
Торчали золотые стрелы,
Являя бессердечной даме
Мою незаблемую верность...²⁰

Комедия эта стала самым популярным произведением Аларкона, быть может, потому, что ее главный герой упорно не поддается однозначной оценке. Небылицы дона Гарсии прекрасны, но лживы, однако с немалым успехом про них можно сказать, что они лживы, но прекрасны. Хотя они и изображены с большой долей иронии, трудно удержаться, чтобы не вспомнить слова, которые прозвучали бы явным анахронизмом: «тмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». Аларкон, разумеется, не считает обман возвышающим, но, похоже, что вопреки его нравоучительным установкам он и впрямь выглядит предпочтительнее если не низких, то скучных истин. Как бы там не было, обманщик дон Гарсия великолепно артистичен, он *творит* ложь, которую можно назвать и яркой, талантливой выдумкой, творит самозабвенно, как и подобает «единого прекрасного жрецу» — бескорыстно, более того, себе во вред... В финале «Сомнительной правды» мир его фантазий рушится, как карточный домик, происходит, как уже отмечалось, своего рода «пробуждение к реальности». Но оно столь горькое, что возникает вопрос — не лучше ли сон?

Идеальное оборачивается в комедии Аларкона иллюзорным, как у Велеса де Гевары оборачивалось сказочным или чудесным. «Высокому барокко» предстояло утверждать необманность и могущество идеалов. Это окажется под силу гению Кальдерона, раскрывающего величайшую ценность и притягательность идеалов в неидеальные времена.

-
- ¹ Это выражение является идиомой, означающей: «Здесь что-то неладно».
- ² *Ocho comedias desconocidas*. Leipzig, 1889. Т. 1. P. 167.
- ³ *Ibid.* P. 37.
- ⁴ *Mira de Amescua*. Teatro. Madrid, 1926. Т. 1. P. 217.
- ⁵ *Ibid.* P. 218.
- ⁶ *Ibid.* P. 93.
- ⁷ *Rojas Zorilla F.* Del rey abajo, ninguno. Entre bobos anda el juego. Barcelona, 1990. P. 102.
- ⁸ *Ibid.* P. 106—107.
- ⁹ Испанский театр. М., 1969. С. 403—404 (пер. М. Лозинского).
- ¹⁰ *Ruiz de Alarcon J.* «La verdad sospechosa» y otras obras. La Habana, 1985. P. 134.
- ¹¹ *Ibid.* P. 534.
- ¹² *Lone de Vega*. Драммы и комедии. М., 1991. С. 219 (пер. Т. Щепкиной-Куперник).
- ¹³ Там же. С. 700 (пер. М. Донского).
- ¹⁴ Испанский театр. С. 412—413 (пер. М. Лозинского).
- ¹⁵ Там же. С. 381.
- ¹⁶ *Ruiz de Alarcon J.* «La verdad sospechosa» y otras obras. P. 532.
- ¹⁷ *Ruiz de Alarcon J.* Segunda parte de los obras completas. Garden City, 1966. P. 387.
- ¹⁸ *Ibid.* P. 389.
- ¹⁹ *Ibid.* P. 391.
- ²⁰ Испанский театр. С. 404—405 (пер. М. Лозинского).

ДРАМЫ КАЛЬДЕРОНА

В драмах Кальдерон предстает живописцем сумрачного, трагичного, но пронизанного лучом идеала мира. Это мир, находящийся под постоянной угрозой катастрофы, под дамокловым мечом, живущий в страхе перед напастями. Барочный мир чреват бедами так же, как ренессансный мир чреват счастьем.

Знаком беды мечен и человек, в мир входящий, ибо этот мир — тюрьма. Таким его видит герой драмы «Жизнь есть сон», принц Сехисмундо, страдающий со дня рождения в неволе. Томятся с рождения в пещерах безвинные узники — Ахил в «Чудище садов», Нарцисс в драме «Эхо и Нарцисс», Ирена в «Цепях Дьявола» и многие другие. В час, когда отец грозит учинить над женой кровавую расправу, в час слепой, жестокой ярости рождается Эусебио, герой драмы «Поклонение Кресту».

Многие герои Кальдерона, подобно Эраклио в драме «В этой жизни все правда и все ложь», прячущемуся в лесной чаще, лизгои. Их травят, как диких зверей, — так травят Луиса Переса и его товарищей в «Луисе Пересе, галисийце». В кальдероновских спектаклях полно сцен преследований, жестоких стычек, когда стреляют в упор, десяток набрасывается на одного, солдаты и полицейские окружают со всех сторон героев, а они отчаянно сражаются или скатываются окровавленные с горных склонов — «гора» принадлежит к числу любимых драматургом театральных приспособлений.

Кальдерон то и дело изображает вереницу кровавых поединков и боев, вопиющих эксцессов. В «Поклонении Кресту» брат убивает брата, брат едва не насилует сестру, в «Любви после смерти» поражает число убитых и раненых на сцене. Дело не только в необузданности отдельных героев — новизна спектаклей Кальдерона заключалась в том, что они показывали необычайную жестокость общества. Полчища вооруженных людей гонятся на подмостках за Эусебио («Поклонение Кресту») и Луисом Пересом («Луис Перес, галисиец»), чтобы их уничтожить; в «Любви после смерти» уничтожают целые города и селения:



*Неизвестный художник.
Портрет дона Педро Кальдерона.*

Кто видел подобный ужас?
На узких улицах бой.
Весь город в огне пылает,
Он залит горячей смолой,
А пороховые склады
Взрываются, стены взрывая,
И рушится дом за домом,
И всюду проломы зияют,¹ —

рассказывает дон Альваро Тусани, пробившийся в захваченную испанцами Галеру:

Прошел я сквозь стены огня,
Шагал по кровавым рекам,
По трупам я шел...²

Герои выбегают на сцену в пороховом дыму и в крови, и зрители spolна переживают ужас баталий, облав, погромов, набегов. Так изображается катастрофическое состояние мира, охваченного постоянными пароксизмами (одно из любимых слов Кальдерона): содрогается земля, колеблются и рушатся устои морали и опоры разума, уступающего место нелепице и абсурду, — в «Чистилище Святого Патрика» король осыпает милостями грабителя и убийцу и наказывает праведника, в драме «В одном наказании тройное отмщение» император полон благодарности к тому, кто покушался на его жизнь, и свиреп по отношению к своему спасителю.

Кальдерон открывает зрителям глаза на всеобщий драматизм существования. В «Осаде Бреды» Флора просыпается под крики «Пожар, пожар!», видит пылающие дома, подожженные отступающими от испанских войск крестьянами, и говорит о том, что леденеет при виде огня, хаоса и молний, что поднимаются вывесь, к небу, словно вся картина мира перевернулась вверх тормашками.

Люди ожидают не только от мира, но и друг от друга чего-то непременно скверного, и ужас не заставляет себя долго ждать: в «Дочери воздуха» Семирамида предает своего избавителя Менона, и король, только что восхвалявший великого полководца, велит выколоть ему глаза — мы увидим превращение счастливец в страдальца с окровавленными глазами...

Ренессанс сближал землю с небом, барокко сближает землю и ад. Так происходит в «Чистилище Святого Патрика». До ада здесь буквально рукой подать, на сцене открывается адская пасть, как подчеркивает ремарка, «сделанная как можно более ужасающей»,³ «настолько чудовищная, насколько можно ее представить»⁴ — в нее проваливается «с превеликим шумом в поднимающихся языках пламени»⁵ под аккомпанемент мрачных голосов из подземелья нечестивый король Эхерио; в нее отваживается войти, дабы добровольно принять муку, Людовико Энио. Как и в аду, рядом с героями часто оказываются Дьявол и Смерть. Вся земная жизнь порой ближе не небесной гармонии, а адской какофонии. Так, сцены бури являют у Кальдерона враждебность и беспорядочность, губительный раздор в природе, угрозу крушения мироздания. Второй акт «Чистилища Святого Патрика» завершается землетрясением, таким страшным, что «видны рухнувшие своды небес»,⁶ первый акт начинается с бури: волны похожи на покрытые льдом пирамиды или вавилонские башни, дерзко атакующие Господа — не небо спускается на землю, ад грозит подняться

до небес. И пламя, в котором в драме «Любовь после смерти» сгорает мавританский город, сродни адскому пламени.

Эстетику драм Кальдерона можно назвать эстетикой шока.

Драматург прибегал к резким, порой кажущимся грубыми, брутальными средствам, добиваясь кричащих эффектов. В его театре полно гипербол и контрастов: скелеты, окровавленные лица, черные маски, убийцы, склоняющиеся над спящими, шпаги, наносящие смертельные удары, оглушительные взрывы пороховых зарядов, восточная красавица, оказывающаяся рядом с трупом христианского мученика...

Во «Враче своей чести» приковывает взоры отпечаток кровавой пятёрки, оставленный на двери ладонью хирурга; зрители видят истекшую кровью женщину на белоснежной постели. В «Небесных возлюбленных» показывали отрубленную голову, обретающую дар речи, в «Волосах Авессалома» на стол с разбросанной посудой и скомканной скатертью пал истекающий кровью зарезанный братом Аммон, в финале драмы на дереве висел на волосах Авессалом, в теле которого торчали пики. Драма «В одном приговоре три наказания» открывается нападением разбойников и попыткой изнасилования героини. И в ней, и в «Саламейском алькальде» изображается самый страшный вид казни — показаны задушенные, сидящие в гарроте.

В драме «В одном наказании тройное отмщение» благородного Федерико подозревают в государственной измене; чтобы увидиться со своей возлюбленной, он вынужден не только переодеться в платье простолудина, но и согласиться помочь незнакомцу понести сундук, герцогская стража останавливает его — в сундуке оказывается труп, и Федерико хватают как убийцу...

«Ересь в Англии» начинается со сна короля Генриха — сюрреалистического, как сейчас бы сказали, сна, в котором левая рука монарха стирает то, что пишет правая, и в дверь входит некая женщина, при виде которой «волосы поднялись дыбом, вся кровь заледенела, затрепетало сердце, онемел язык»;⁷ в финале драмы, у подножия трона кладут сверток, сдерживают тафту, и открывается голова Анны Болейни. Отрубленную голову врага выносят и в «Иуде Макавее»...

В «Славе Кресту» («La exaltacion de la Cruz») ремарки гласили: «наверху появляются два Ангела с огненными мечами», «слышны страшные раскаты грома и завывание бури, вспыхивают зарницы, сверкают молнии и, если это возможно, начинается затемнение в театре».⁸ В публичном театре, не имевшем крыши, полное затмение было невозможно, но то, что не могла сделать техника, должны были сделать барочные актеры, «играющие» адскую тьму и светопреставление, они воплощали лиц, охваченных смятением и паникой, не узнающих друг друга, в отчаянии друг друга окликающих и, наконец, пускающихся в бегство. Зрители сопоставля-

ли то, что они видели и слышали, с тем, что они воображали: например, в третьем акте первой части «Дочери воздуха» Нино восклицал, внезапно почувствовав, что в Семирамиде заключена фатальная угроза:

Остановись, немыслимая женщина.
Я вижу тебя, залитую моей кровью,
Могучую и страшную,
Наносящую мне смертельные удары,
Быстрые, как молнии!

О, небо, я вижу перед собой
Собственный труп!

Бледный ужас, зачем ты преследуешь меня?
Зловещая тень, зачем ты за мной гонишься?
Не убивай меня! Не убивай меня!⁹

Эстетика шока сказывалась в молниеносных тирадах, в криках о помощи и призывах к расправе — в экспрессивной, а то и экстатической звуковой и визуальной образности.

Ничего похожего на гармонические отношения с окружающим миром здесь нет и в помине. Многие герои Кальдерона, особенно в ранний период его творчества, живут в неугасающей вражде с миром. Мир по отношению к ним несправедлив, они по отношению к нему беспощадны.

Герои драм «В одном приговоре — три наказания», «Луис Перес, галисиец», «Дети Фортуны» и других становятся разбойниками — они вне общества и вне закона; и подкидыш Эусебио в «Поклонении Кресту», и узник Сехисмундо в драме «Жизнь есть сон» из мира выброшены, от мира отторгнуты, чтобы затем вплотную сойтись с ним на ножах.

Многие у Кальдерона чувствуют, сколь беспощадно к ним время, и могли бы повторить вслед за шекспировским Гамлетом: «Порвалась связь времен». Такой страшный разрыв часто изображается как разрыв поколений, разрыв отцов и детей. В «Поклонении Кресту» приспешники Курсио наносят его сыну смертельные раны; в «Небесных возлюбленных» язычник Полемий велит обезглавить учителя своего сына — христианина Хризанта; лишь суровость и неприязнь со стороны отца — дона Лопе Урреа-старшего видит Лопе де Урреа-младший в драме «В одном приговоре — три наказания», в которой вражда заходит настолько далеко, что отец публично бесчестит сына, а сын в ответ дает ему пощечину и расплачивается за это жизнью.

Отцы — символы авторитаризма, их власть — это кровавая диктатура, бунт детей — это кровавая смута.

Порой, правда, даже если герои преступают закон, зрители готовы стать на их сторону, ибо общество ведет себя с ними невыносимо жестоко. Так, Луиса Переса преследуют на основании подлого доноса, и он вынужден защищать свою жизнь.

Кальдерон страстно выступает против насилия над личностью: даже если, как это происходит в драме «Жизнь есть сон», звезды предсказали, что герой принесет много бед государству, государство не вправе его наказывать, пока он не совершил ничего дурного.

Но драматург не приемлет и насилие, творимое личностью. Кальдерон не склонен все списывать за счет несовершенного устройства общества и государства — человек также далек от совершенства.

Трагизм Кальдерона — трагичнейшего из творцов испанского театра Золотого века — связан с ощущением могущества и многоликости зла.

В дилогии «Дочь воздуха» множество жутких событий происходит оттого, что героини недооценивают зло, скрывающееся в Семирамиде. Сперва она безвинно томится в пещере, рвется на волю, и зрители сочувствуют ей, признавая право на свободу священным правом человека. Но Семирамида использует свою свободу для того, чтобы беспощадно помыкать другими. Эпизод во второй части дилогии, когда Семирамида, победив ливийского царя Лидора, велит приковать его цепью к порогу ее дворца, чтобы он служил, как собака, говорит о том, что ее величие — в унижении других.

Семирамида одерживает победы не только силой оружия и хитрости, но и благодаря своей красоте. Но воистину, как поют ведьмы в шекспировском «Макбете», в ней «все прекрасное ужасно», ее красота — маска зла.

Ко злу героев Кальдерона влечет и их неистовый темперамент. Чувства мгновенно вспыхивают в них и достигают невероятного накала. Многие у Кальдерона с пеной у рта отстаивают свою правоту, но это не значит, что каждый прав; тут от избытка чувств глаголют уста, но это не обязательно праведные чувства.

Нас сталкивают с бременем страстей человеческих, пламенных и немых. От ренессансной меры не осталось и следа: во всем — добре и зле, в безобразии и красоте — проявляется чрезмерность. Экстраординарные события требуют соответствующего восприятия и соответствующей манеры игры. Для барочных актеров важен особый характер взаимоотношения интеллектуального и эмоционального. Герои Кальдерона умно и подробно комментируют процесс зарождения набирающей огромную силу страсти — это разумные рассуждения о вспышке безумия, рациональные заметки о безрассудном и иррациональном. Зоркое сознание прекрасно видит, что оно в плену неодолимого влечения, замечает, как возникают стремления, поработавшие того, кем они порождены. Барочные герои обладают опасной возбудимостью — раздумья раздувают в душе искры, приводящие к пожару любви и ненависти, мстительности и честолюбия; малейшее внутреннее беспокойство, едва мелькнувший тревожный и опасный помысел могут дать толчок грозному прибою чувств, достигающему

чудовищной мощи, и этот прибой несет героя или героиню, как щепку. Кальдероновские страстотерпцы не перестают быть интеллектуалами и в кульминационные моменты переживаний, но их интеллект подчас служит оправданию самых неразумных намерений; они нередко сами себя убеждают, что должны поступать так, как им хочется, что самое желанное является самым верным.

В «Самом большом чудовище в мире» попавший в римский плен Тетрарх Ирод, терзаемый ревностью к любимой Марианне, хочет покончить с собой. Ирод говорит о том, что был счастливейшим из смертных, обладая такой красавицей, теперь же он — жалкий заключенный, которому остается лишь умереть. Но — и тут начинается крутой поворот в ходе его рассуждений — после его смерти Марианна станет добычей римского цезаря. При мысли, что другой «будет на пурпурно-золотом ложе наследником моего счастья», Тетрарх испытывает «остервенение, безумие, отчаяние, ярость, бешенство, злость, беспамятство»¹⁰ и решает, что Марианну нельзя оставить в живых. В начале монолога Тетрарх говорит о самоубийстве, в конце — велит убить жену. Узнав про его намерение, Марианна вспоминает, как пылко любила мужа, но чувствует, как ею овладевает «новый дух, который приводит в ярость». Марианна хотела бы показать мужу, насколько она его благороднее: вызволить его из плена, смело напад на римлян и разгромив их, но тут же приходит к выводу, что хочет его освободить для того, чтобы разорвать на части — пусть увидят «небо, солнце, луна, звезды и светила, горы, моря, деревья, растения, люди, звери, птицы, рыбы, как умеет прощать королева и как умеет мстить женщина».¹¹

Такие герои требовали от актеров особого рационально-аффективного стиля игры, сочетающего интеллектуальную изощренность и предельную страстность, возбужденность и аналитичность, сосредоточенность и взволнованность.

Но двойственность стиля скорее открывается взгляду исследователя, а не зрителя, увлекающегося происходящим на подмостках. Превращение красавицы в омерзительный скелет в «Маге-чудодее», воскресший мертвец, творящий чудеса в «Поклонении Кресту», черные маски и окровавленные лица во многих драмах говорят нам, что кальдероновские спектакли создавались не для спокойного созерцания — для страстного отклика.

В соответствии с «эстетикой шока» Кальдерон строит спектакли как серии эмоциональных разрядов, герои говорят друг с другом, все больше повышая голос, доходя до крещендо, и часто избыток чувств выражается в резком, заставляющем содрогнуться, жесте: Эусебио в «Поклонении Кресту» выхватывает кинжал и протягивает Юлии, чтобы она заколола его; в «Самом большом чудовище» Тетрарх в ужасе отбрасывает протчу

кинжал, сулящий гибель его возлюбленной, и неожиданно ранит пришельца, чей крик раздается за сценой; развязка драмы подготавливается все более нагнетающейся сценической атмосферой, полной дурных предчувствий и тоски, и наконец разряжается в финале: девушки из свиты Марианмы поют при свечах печальные, тревожащие душу песни, затем в панике разбегаются, увидев в тени двух закутаных в плащи незнакомцев. Свечи гаснут, и в схватке с Октавианом Тетрарх нечаянно наносит роковой удар своей супруге...

Кинжалы, занесенные над головами других или над своей грудью, мы встречаем у Кальдерона вновь и вновь — едва ли не каждый здесь находится на волосок от смерти, подобием смерти является падение с коня («Врач своей чести», «Жизнь есть сон» и др.). Нередко зрители видели на подмостках тела упавших в обморок, убитых или приговоренных к смерти. В драме «Дети Фортуны Теаген и Хариклея» не успевают юные герои порадоваться друг другу, как их хватают и уводят, грозя Теагену смертной казнью и обещая Хариклее участь рабыни...

У Кальдерона часто происходит внезапная — ударная! — смена интонационного строя и пластического рисунка. Так, в драме «Жизнь есть сон» торжественный церемониал срывается в оргию насилия. Рядом с полутонами мы встречаем интенсивные, броские краски: в «Детях Фортуны» видны мертвецы за опрокинутым столом и Хариклея, пытающаяся заколоться кинжалом Теагена; Навсикл поднимает окровавленный клинок, которым была убита Тесбея, и велит обезоружить мнимого убийцу — Теагена.

В самом начале «Луиса Переса, галисийца» публика видит попытку убийства: Луис Перес, обнажив клинок, преследует слугу Педро, подозревая, что он сводит его сестру Исабель с негодяем Хуаном Баутистой. Ему некогда объяснять пытающимся его задержать Исабеле и служанке Касильде, что происходит, — лишь после того, как заколет слугу, Луис Перес обещает «выплеснуть наружу раскромсанное, полное ярости и обид сердце». ¹² Спектакль идет в яростном темпе: не успевают Луис Перес и Исабель закончить свой идущий на высоких тонах разговор, как поспешно входит друг Луиса Мануэль Мендес. Он только что совершил неслыханное дело — убил жениха своей возлюбленной прямо на свадебном торжестве и, бросив невесту на коня, поскакал искать у Луиса Переса убежище. Он просит укрыть любимую, упав на колени, но как только Луис обещает заступиться за беглецов, раздаются громовые выстрелы и врывается с обнаженной шпагой в руках другой его товарищ — дон Алонсо...

Кажется, что драматург атакует публику, нагромождая события одно на другое: мощный, агрессивный напор художественной воли ошарашивает зрителя.

Удары судьбы столь страшны, что герои находятся на грани безумия, теряют контроль над собой, становятся неменяемыми. В драме «Любовь после смерти» дон Альваро Тусани, слушая рассказ, как Гарсес во время погрома в мавританском квартале, заметив его невесту, донью Клару, пытался надругаться над ней («схватил ее в объятия»), не выдерживает роли незаинтересованного слушателя:

Молчи, погоди, постой,
Не трогай се... О небо!
Я уж говорю сам с собой!
Я слушаю. Отношения
Все это ко мне не имеет.¹³

В подобном мире легко войти в транс и непросто из него выйти; немудрено, что в творчестве Кальдерона огромную роль играют сны и наваждения.

В начале «Великой Зенобии» («La Gran Senobia», опубликовано в 1640 г.) римский полководец Аврелиан выходит на подмостки, подобный лунатику, желая удержать явившийся ему во сне призрак. Он не знает, проснулся ли он или его сон продолжается, мечтает догнать видение окровавленного императора Квинтилия, пообещавшее ему власть над Римом, и в замешательстве видит корону на скале и скипетр на ветвях дерева; зритель также не может понять, явь ли это и как эти атрибуты власти цезаря могли оказаться в далеком горном углу.

Зачин спектакля — подлинно барочный, загадочный, все представляющий в колеблющемся свете, на грани правды и фантазии. Все похоже на бред властолюбца, которому сон открыл его безумное стремление захватить трон...

Во сне Аврелиан увидел свое настоящее лицо — лицо «Нарцисса, любящегося своей звериной жестокостью»,¹⁴ ведь он не только одет в звериные шкуры, публика убеждается, что его нутро соответствует его облику.

Вскоре вбежавшие на сцену солдаты и жрица Астрея сообщают, что вспыхнуло восстание против Квинтилия, он бежал в горы, бросил корону и скипетр, но был настигнут и убит, и войска провозглашают Аврелиана императором. Аврелиан соглашается «стать цезарем, хотя бы потом и наступило пробуждение»¹⁵ — он продолжает чувствовать себя как во сне, решив «стать кровавым бичом и смертельным ужасом для всех».¹⁶ Кошмар, который Аврелиан носил в груди, отныне станет всеобщим кошмаром и будет длиться, пока правит властелин с помраченным сознанием, властелин-сомнамбула,¹⁷ находящийся во власти диких инстинктов:

И не все равно —
Сплю я или бодрствую,
Если нахожусь в непроглядной, темной пропасти.¹⁸

И когда Аврелиан зовет:

Выходите, звери, выходите
Из страшных темниц в диких скалах,
Спешите, скорее бегите
На мою коронацию,¹⁹ —

возникает впечатление, что он кличет монстров, что живут в нем.

Во многих драмах герои видят сны, имеющие вещее значение. В «Чистилище Святого Патрика» ирландскому королю снится юноша, изо рта которого исходит огонь, сжигающий принцесс. Публике предстоит убедиться, что сон обладал провидческим значением — юный Патрик приобщит дочерей короля Эхерио к свету христианства. Люто ненавидящий христиан Эхерио совершенно не понимает значения собственного сна, но он ужасает его. Судьба шлет королю вещие знаки, которые он прочесть не в силах.

Драма «Чистилище Святого Патрика» знаменательна: сознание не может постичь того, что открывается в глубинах психической жизни.

Развитие темы сна во многих драмах Кальдерона свидетельствует, что барочный драматург является предтечей художественных и философских течений Нового времени, задолго до Фрейда и Юнга обратившим внимание на огромную роль подсознания, на значение открывающихся лишь в сновидениях образов. Человек у Кальдерона носит в себе потаенное, то, что незаметно рождается в его душе или проникает в нее. Это может быть «пятая колонна» судьбы, ее загадочные знамения, отзвуки роковых движений мира, сигналы о грядущих потрясениях, колеблющих земные недра. Внутренний мир человека не автономен, он скрытно сообщается с внешними мирами — дольным и горним, посюсторонним и потусторонним, с грандиозностью целостного бытия, в котором есть явленное и сокровенное. Подсознание подчас более чутко, чем сознание, реагирует на события, разыгрывающиеся в универсуме и влияющие на каждого.

В драме «В этой жизни все правда и все ложь» («En esta vida todo es verdad y todo mentira») Леонид заносит кинжал над спящим императором Фокасом, чтобы, убив его, завладеть короной. Эраклий спасает спящего от гибели, но проснувшийся Фокас готов растерзать своего спасителя — ему только что привиделось во сне, что Эраклий набрасывается на него с обнаженным клинком, а Леонид его защищает.

Значит ли это, что публика, видевшая, что наяву все было наоборот, может посчитать, что сны — ложь и только явь непреложна? Такой ответ был бы преждевременным: вскоре Эраклий, узнавший, что Фокас убил его отца и узурпировал власть, наносит кровавому диктатору смертельный удар, несмотря на попытки Леонида помешать этому, — сон показал Фокасу не то, что есть, а то, что будет.

Кульминация «Великой Зенобии» — пугающий мираж, который видит царица. Зенобия сочиняет историю Востока, но как только выводит на бумаге слова: «В это время Ливий...», слово «Ливий» оказывается написанным кровью. Ей кажется, что кровь начинает бить с листа, обрызгивая все вокруг; возникает тень мертвого мужа, и Зенобия падает в обморок. Появляется предатель Ливий, отдающий царицу в руки врагам.

В драме «Жизнь есть сон» мы узнаем, что покойной жене короля Басилио, Клорилене, несколько раз снился сон, что ее чрево разрывает монстр в человеческом облике и, залитый кровью, убивает ее. Сны сбываются — растущий в чреве Клорилены Сехисмундо убьет мать при родах...

В драме «Девушка Гомеса Ариаса» («La niña de Gómez Arias») юной Доротее снится, что похитивший ее из родительского дома Гомес Ариас бросает ее, проснувшись, она видит, что покинута Гомесом Ариасом, не может поверить в это и принимает появившегося вместо Гомеса Ариаса мавра за адское видение, за кошмар наяву...

Сон у Кальдерона размыкает рамки реальности. Разомкнутая действительность включает не только настоящее, но и прошлое и будущее, и рациональное и иррациональное. Жизнь кальдероновских героев часто протекает на грани сознательного и бессознательного, постижимого и непостижимого, подлинного и иллюзорного, и эта грань настолько тонка, что может исчезнуть в любое мгновение, и тогда мир воспринимается как царство лживых фантомов или мгновенно исчезающих галлюцинаций.

В финале «Великой Зенобии» Аврелиан просыпается в тот момент, когда Ливий и Астрея обнажают клинки, чтобы прикончить его. Он считает, что и Ливий, и Астрея были умерщвлены по его приказу, и не может поверить, что они перед ним:

Тени, почему вы меня преследуете?
Призраки, что вы от меня хотите?²⁰ —

И когда заговорщики удаляются, решает, что все ему лишь приснилось, и что видения растаяли, улетучились без следа. Так на сцене создается атмосфера бреда, в котором постоянно живет деспот.

В пограничной между действительностью и миражом, сном и явью ситуации находятся не только те, кого преследуют призраки их жертв: в драме «В этой жизни все правда и все ложь» все на долгое время погружаются в сон наяву, который они воспринимают как подлинность, а затем не могут понять, что это было:

— Видел ли я все это во сне?
— Приснилось ли все то, что я видел?²¹

Кальдерон порой представляется едва ли не предвосхищающим эпоху Просвещения рационалистом, и он же показывает, сколь ограниченным,

недостовверным может быть рациональное познание. В драме «Познание добра и зла» («Saber del mal y del bien») друг графа дон Педро де Лары дон Альваро де Висео, которого граф принимает за предателя, говорит ему:

...Глаза наши
Обманываются и показывают нам
Вещи, столь отличные от того,
Чем они являются, что как будто
Смеются над нами. Разве
Не кажется нам бесспорным,
Что небо голубого цвета,
Разве нет таких людей,
Которые простодушно верят, что эта сфера
Поддерживает звезды?
Но это не небо, и оно не синее.²²

Вспомним знаменитый, программный для барокко сонет Бартоломе Лена́рдо де Архенсолы, свидетельствующий об иллюзорности того, что кажется реальным.

Я отрицать не стану, дон Хуан, —
Внимательному глазу это ясно:
Все, чем лицо Эльвиры так прекрасно,
Исходит от белил и от румян.

Но согласитесь, что немногим дан
Столь дивный дар пленять нам сердце властью,
Ведь ей сопоставленье не опасно
И с красотой, которой чужд обман.

Моя ль вина, что этой лжи прелестной
Поддался я? Природа, как известно,
Нередко тоже применяет ложь:
То, что зовут лазурным небом люди, —
Ни небо, ни лазурь. Ах, в этом чуде
Ты и крупинки правды не найдешь!²³

Но барокко — это не только показ недостоверности сущего, но и стремление найти за призрачным подлинное, за мнимым — настоящее. Искусство барокко часто устремлено к Богу. И шок у зрителей для Кальдерона не самоцель; мы имеем дело со своего рода шокотерапией, призванной выволить из-под власти зла. В «Поклонении Кресту» монахиня бежит из святой обители, ведомая жаждой насилия, решимостью «ужаснуть сам ад».²⁴ В конце второго акта Юлия спускается из кельи с распущенными волосами и в находящейся в беспорядке одежде и стремительно покидает подмости, чтобы творить преступления, — сцена остается пустой, обещая стать местом жутких событий. Юлия будет находиться во

власти зла, пока не увидит смерть и чудесное воскрешение Эусебио и не узнает, что он ее брат.

Казалось бы, что может заставить содрогнуться, побудить изменить свои убеждения такого закоренелого грешника, как Людовико Энио в «Чистилище Святого Патрика», жалеющего лишь об одном — что его могут казнить, а он не успел утолить ненасытную жажду крови? Однако монстр, в котором в полную меру проявляется демонизм и который сам себя называет дьяволом, выбит из колеи тем, что два раза, когда он хотел прикончить своего обидчика Филиппо, ему преградил дорогу таинственный Неизвестный. Публике предоставляется возможность испытать нечто схожее с тем, что испытывает Людовико: Неизвестный вновь появляется на подмостках; выхватив шпагу, Людовико набрасывается на него, но не способен причинить ему ни малейшего вреда, рассекая воздух. Он следует за Неизвестным, отваживается, наконец, содрать с него плащ и видит скелет с собственным его, Людовико Энио, лицом. Скелет спрашивает Людовико, узнает ли он себя, и мгновенно исчезает. Людовико падает в обморок и приходит в себя уже другим человеком, жаждущим искупить свои прегрешения...

Нечто подобное происходит и с жестокосердной, ненавидящей христиан дочерью короля Эхерия, Полонией. Вызволив Людовико из тюрьмы и бежав вместе с ним, она вызывает в нем не чувство благодарности, а желание поскорее освободиться от лишней обузы. Кальдерон выстраивает впечатляющую пантомиму: на сцену вбегают раненая Людовико Полония, затем врывается ее преследователь с окровавленным кинжалом, настигает ее и наносит несколько смертельных ударов. Но святой Патрик воскрешает ее, и она из всех сил гонит прочь кошмар своей прошлой жизни и страстно жаждет жизни иной, просветленной Небом.

Во всех этих случаях благотворными оказываются сильнейшие эмоциональные потрясения. Произведения Кальдерона — своего рода поэмы экстаза — вновь являют свою двойственность: страсти могут увлечь в бездну, замутнить разум, но во всполохе страсти может открыться истина. Аффективно-рациональная природа стиля барокко обнаруживает себя во всей полноте.

Поиски истины — самая большая страсть многих героев Кальдерона: Сехисмундо в драме «Жизнь есть сон», Киприан в «Маге-чудодее», Хризостом в «Небесных возлюбленных», Ликанор в «Цепях Дьявола» страдают от несовершенства бытия и бьются над его тайнами. Драмы Кальдерона — драмы клокочущих страстей и активной, пылливой, дерзновенной мысли. Они строятся как сложнейшие, виртуозные системы доказательств тех или иных тезисов, нередко вынесенных в заглавие, как изоциренные и горячие диспуты, уподобляются развернутым теоремам.

Но это не «чистый разум» классицистов, не бесстрастная логика, не абстрактно-ригористические представления.

Там, где у Кальдерона встречается отвлеченная логика, от нее веет жутью.

В «Девушке Гомеса Ариаса» герой совершенно спокойно убеждает несчастную Доротею, что имеет полное право бросить ее: если она бежала с ним из дому не из-за любви к нему, то он не при чем, если же она покинула дом из-за любви, то это значит, что во всем виновата любовь. В «Дочери воздуха» Семирамида, обязанная своей свободой, жизнью и успехом Менону, хладнокровно говорит, что тот, кто одаривает, не должен требовать ничего взамен, ибо тогда он будет не благодетелем, а грабителем, ему следует понимать, что законы судеб таковы, что возвышение одного означает падение другого, и если ныне Менон в немилости у царя, то красавица жена ему не пара — она лишь будет оттенять его несчастье.

Успокоив себя подобными мыслями, наши «рационалисты» совершают омерзительные поступки.

У подобных умников-монстров, как скажет Достоевский, «ум-подлец».

Холодный, бесстрастный ум, согласно Кальдерону, — ум бесчеловечный, убийственный. Неудивительно, что художник и боится страстей и упоает на них. Оставшись наедине, тот или иной герой хочет спокойно подумать о чем-то, его занимающем, но мысли начинают все больше задевать и воспалять его — и актеру надлежит передать неуклонный рост напряжения мысли и чувств.

Такими же взвинченными оказываются герои и в общении с другими. В «Оружиях красоты» Ветурия хочет, чтобы Кориолан заступился за женщин:

Прошу тебя, как разумного,
Как благородного, как галантного
В дни мира,
Непобедимого в дни войны,
И просто как мужчину...
Как женщина к тебе обращаюсь,
Как рабыня умоляю.²⁵

Когда же Кориолана изгоняют, она обрушивается против несправедливости тирадой, заканчивающейся словами о том, что будет всегда ждать его:

А до тех пор, о боги,
Солнце, луна и звезды,
Планеты, облака и небо,
Воздух, огонь, вода и земля,
Звери, птицы, животные и рыбы,
Порты, заводы и горы,
Все, все, охваченные состраданием,

Вторите моим жалобам:
О небеса, за него отмстите
Или дайте, небеса, мне терпенье...²⁶

Так с каждой строчкой монолог становится все более неистовым.

У героев Кальдерона, как говорит Сильвио в «Лавре Аполлона», «всегда пылает немой вулкан души» — актер должен передать этот жар.

Даже когда среди персонажей оказываются философы, они вовлекаются в водоворот переживаний. В драме «Дать все и не дать ничего» («*Darlo todo y no dar nada*», поставлена в 1653 г.) Диоген — воплощение стоицизма, оказавшего на кальдероновское творчество огромное влияние, уверяет Александра Македонского, что чувствует себя в большей мере господином мира, чем захвативший бескрайние просторы молодой царь. Тот, у кого есть излишек, богаче того, кому чего-то не хватает: Александру не хватает еще не завоеванных земель, а Диогену ничего не нужно. На вопрос Александра, что он может ему дать, философ отвечает, что просит лишь ничего не отнимать у него — не заслонять солнце...

Стоицизм у кальдероновского Диогена (как и у самого Кальдерона) теснейше связан с барочным трагическим мировоззрением, с *desengaño* — избавлением от обманчивых чар, лживых иллюзий. Диоген говорит, что изучает «*las desengañadas ciencias*»²⁷ — науки, лишаящие иллюзии, что он ценит лишь свободу от всех влечений — «*solo desengaños*».²⁸

Однако Кальдерон воспеваает не только свободу от очарований, но и чары мира, и прежде всего очарование любви. Не случайно рядом с философом Диогеном появляется художник Апелес, движимый желанием передать на своих полотнах совершенство вселенной.

Для живописца это совершенство воплощено в красоте Кампаспы. Но в нее влюблен и Александр Македонский. Узнав про это, Апелес решает во имя дружбы и верности государю отказаться от девушки, отвечающей ему взаимностью, но разлука вызывает в нем страшное горе и приводит к расстройству рассудка. Чтобы выяснить причину недуга Апелеса, Александр обращается к Диогену, который проникает в тайну живописца и открывает ее царю. Охваченный яростной ревностью, Александр намерен убить Апелеса и Диогена. Его останавливают слова последнего, что он поступает не как царь, а как раб страстей — невоздержанности, вожделевния, гнева: «вот и выходит, что ты — раб многих рабынь».²⁹

Слова эти, которые придворным кажутся пагубной дерзостью, действуют на Александра отрезвляюще. Сознывая, что «самая большая победа — победа над самим собой»,³⁰ он решает поступить по-царски и завоевать себе славу: другие одаривали городами, статуями, коронами, царствами — он отдает другому женщину, которую любит.

Самоотверженный поступок Александра парадоксален и неожидан: только что он говорил, что «ревность не слышит ничьих доводов»,³¹ и тут же прислушивается к доводам мудреца. Но только ли эти доводы преоблазили его? Александра поразило благородство Апелеса, и он показал, что может поступить не менее доблестно. Победа над собой одержавшего столько побед героя — результат не умозрительного решения, а душевного переворота.

Театр Кальдерона чрезвычайно зрелищен и постоянно дает нам ощутить незримое. Видимое сплошь да рядом — оболочка или метафора невидимого, художник любит формы мира и пытается постичь их потаенный смысл.

Кальдерон устремлен не только вглубь, но и вширь. Все, что происходит в его драмах, происходит в контексте борьбы добра и зла. Поиски истины успешны только тогда, когда ищущий убеждается, что высшая истина — это добро. Но для этого ему необходимо преодолеть собственные злые побуждения (так это происходит, к примеру, с Сехисмундо в драме «Жизнь есть сон»). Перемена мыслей у Кальдерона — это всегда и резкая перемена чувств. Речь идет, подчеркнем еще раз, об истинах не чисто умозрительных, а дающих основные ориентиры жизни, как сейчас бы сказали, экзистенциальных, таких, которые постигаются не только умом, но и сердцем, всем существом.

Знание у Кальдерона не только рационально, но и эмоционально, более того, оно нравственно или безнравственно; познать — значит не только постичь доброе или злое, но и сродниться с добрым или злым, или отторгнуть доброе или злое. Киприан в «Маге-чудодее», долго и напрасно бившийся над умозрительным представлением об истинном Боге, познает Господа только тогда, когда исполняется любви к нему и восторга перед ним, и познает Дьявола тогда, когда его охватывает ужас перед ним и ненависть к нему.

Познание, как правило, нерасторжимо с самопознанием, с самооценкой и самоопределением. Познание тем самым оказывается не только логическим, но и волевым актом — решимостью тем или иным образом сыграть роль в Великом Театре Мира.

Герои Кальдерона поставлены не только друг перед другом, но и лицом к лицу с пространством и временем Великого Театра Мира.

* * *

Кальдерон с чрезвычайной тщательностью определяет пространство своих спектаклей. Его театр не только, подобно классицистскому искусству, интенсивен, концентрируясь на душевной жизни, но, казалось бы, неумовимых внутренних движениях, но и экстенсивен: действие охватывает

все новые и новые просторы, происходит в чащах и во дворцах, в горах и в домашних покоях, на земле, в аду и на небе. Ныне мы могли бы сказать, что Кальдерон постоянно меняет художественную оптику, рассматривая происходящее на подмостках то в микроскоп, обнаруживающий мельчайшие сдвиги в сознании, то в телескоп, открывающий масштабную космическую панораму.

Мы находим у него решения пространства, отсылающие нас то к многовековой мифопоэтической, то к грядущей реалистической эпохе, при этом мифопоэтическая традиция оказывается вовсе не окостенелой, а продуктивной, постоянно обновляющейся.

Пространство его спектаклей — подчас пространство предельно тесное, ограниченное, порой же — бесконечное, не знающее никаких границ и пределов. К началу действия многие его герои и героини помещены в давящие тюремные помещения. Внутренняя сцена публичного театра — корралья оказывается предшественницей сцены-коробки в театральных системах XVIII и более поздних столетий, суживая пространство, переходя подчас от бытийных к бытовым (насколько этот термин применим к барочному театру) картинам. В драме «Самое большое чудовище в мире» («El mayor monstrro del mundo», написана ок. 1635 г.) изображена тюремная камера, в которую приносят стол, стул, чернильницу, перо, бумагу, песок посыпать чернила, печать и т. п., создавая впечатление подлинной житейской обстановки, но это не уютное жилище, а застенок, в котором избивают узника. Позднее Тетрарх, сев в камере за стол, напишет приказ убить Марианму — в тесной темнице зарождаются самые мрачные замыслы. В финале «Великой Зеноби» внутренняя сцена превращается в тронный зал; перед восседающим на престоле Аврелианом стоит письменный стол с письменными принадлежностями — образ трона тем самым обытовлен и принижен. На этом троне тиран будет заколот — тронный зал обернется для него гибельной ловушкой... В этой же драме царицу, находящуюся в своих покоях, теснят и преследуют кровавые видения, и она в ужасе лишается сознания; ворвавшиеся римляне связывают ее и набрасывают ей на лицо черный платок — так сопрягаются фатальные мотивы замкнутого пространства и закрытого лица. Во «Враче своей чести» хирурга с завязанным черной повязкой лицом дон Гутьерре закрывает в комнате, в которой предстоит совершить убийство. В этой, одной из самых мрачных кальдероновских драм, большая часть действия протекает дома. Дом предстает как хранилище семейных тайн, потом как тюрьма и, наконец, как лобное место и кровавая гробница.

Но чаще Кальдерон стремится распахнуть на подмостках огромные пространства.

Барочная живопись открывала перед зрителем бескрайние заоблачные дали, барочной архитектуре было тесно в четырех стенах, и при помощи

различных ухищрений она создавала иллюзию неизмеримой глубины и высоты.

Нечто похожее мы видим у Кальдерона.

Уже в одной из первых, если не первой, его драме «Иуда Макавей» («*Judas Macabeo*» поставлена, предположительно, в 1623 г.) речь идет о таких масштабных событиях, как борьба ассирийцев с израильтянами и освобождение Иерусалима; на сцене под грохот барабанов и звуки труб, под выстрелы и боевые кличи разворачиваются эпизоды сражений. Другая ранняя драма писателя — «Осада Бреды» («*El sitio de Bredá*», ок. 1625) отличается не только типичной для барокко многофигурностью выстроенных на подмостках композиций, в ней постоянно создается впечатление, что эти картины — лишь маленькая часть огромной исторической панорамы. Так в самом начале под звуки труб и барабанный бой на сцену выходят маркиз Спинола и капитан Ладрон, затем граф Насау в немецком мундире, маркиз Барлансон — в шведском, Поль Бальон — в итальянском, дон Франсиско де Медина — в испанском одеянии, за сценой же, судя по раздающейся военной музыке и репликам героев, маршируют бургундские, итальянские, валонские, испанские полки, слышны голоса множества солдат и приказы командиров... В начале второго акта разговор Спинолы и Ладрона о Португалии и Бразилии, Милане, Генуе и Савойе, участвующих в войне, проходит под аккомпанемент пальбы, и создается впечатление, что едва ли не весь земной шар вовлечен в столкновение Испании и Фландрии... Зрителя захватывает вид движущихся армий и картины боев, ему показывают городские стены и многочисленных защитников на них (ремарки часто гласят: «выходит как можно больше народу»³²), воздух прорезают пики и знамена, вновь и вновь слышны оружейные и орудийные залпы, и от угодившего в нее снаряда падает палатка командующего.

Экспансию действия ввысь, вширь и вглубь мы видим и в драме «Слава Креста» («*La Exaltación de la Cruz*», опубл. в 1652 г.); из-под земли раздаются звуки органа, а за сценой исполняются мощные латинские псалмы. Крайне любопытно, в каком смысле и в других произведениях и в этой драме, повествующей о том, как в VII веке персы завоевали Иерусалим и похитили Крест Голгофы и как он был возвращен на место византийским императором Ираклием, употребляется слово «театр». Часто оно означает поле боя — «жестокий театр смерти»,³³ или арену истории — «заслужил свою славу в театре Иерусалима»,³⁴ «Египет, как и Палестина, станет великим театром моей власти»³⁵ и, наконец прославляется «театр Небес»!³⁶ В «Славе Кресту» постоянно говорится о «радуге мира, которая показалась на разгневанных Небесах»,³⁷ о переключке цветов и звезд,³⁸ о магическом познании всех четырех элементов («геомантия познает землю, этеромантия — ветер, гидромантия — воду и пиромантия — огонь»),³⁹ о

«зеленых и синих страницах мира», о таблицах звезд, цветов, о небесных знаках, о том, что Бог — это высшая астрология, ибо движет солнцем, луной и звездами, высшая геометрия, ибо измеряет расстояние между землей и небом, высшая архитектура, ибо сконструировал «эту роскошную махину мироздания».⁴⁰ Кальдерон хочет показать огромные пространства столь настойчиво, что неприхотливая сцена публичного театра сближается с начиненной машинерией куртуазной сценой. В «Славе Кресту» с вавилонского холма открывается то, что находится за тысячу верст, зрители вместе с героями — принцами Сироэсом и Менардесом и магом Анастасио видят Иерусалим, Храм гроба Господня и битву возле него, а затем «храм раскрывается, и появляется алтарь с крестом, по бокам его находятся Елена во вдовьем одеянии и Константин в императорском облачении».⁴¹

Театр, который включает Вавилон и Палестину и в котором вместо крыши — небосвод, объемлет не только актеров, но и публику — всех и вся. Кальдерон всячески стремится дать почувствовать это: в «Славе Кресту» герои оказываются среди зрителей, зал и подмостки связывает широкий помост — *palenque*. «Трубят трубы и спускается облако с двумя Ангелами, Анастасий вместе с ними поднимается на верхнюю сцену; вновь звучат трубы, и по помосту идут в одеждах пленников Косродас и Менардес; Клодомира и Сироэс в роскошных одеяниях; Арнест, Ливий, Флора, Ирена и Морлан с наполненными золотом сосудами в руках; затем Захарий в епископском облачении и свита; Ираклий в мантии императора и в короне несет Крест. Когда они приближаются к подмосткам, открывается, как и в начале представления, гора, и виден город Иерусалим и ярко освещенный алтарь со статуями Елены и Константина, и изпод земли перед сценой поднимаются огромные ворота, такие, какие стоят в Иерусалиме».⁴² Зрителям достаточно сделать два шага по помосту, и можно будет войти в ворота вечного города; зал оказывается частью великого действия.

Театр Кальдерона постоянно показывает при помощи визуальных или словесных картин⁴³ то, что находится за горизонтом.

Барочный театр — не простое, а магическое зеркало: в нем зритель видит не только себя, но и образ Творца, по чьему образу и подобию он создан. Каждый играет свою роль не только в личной, но и во вселенской драме, и от того, что он делает, порой содрогается не только душа, но и мироздание.

В финале первой части «Дочери воздуха» так описывается буря, грянувшая в наказание за преступления Семирамиды:

— Страние небес
Падает на наши плечи
И, взрываясь,
Крушит ось земли.

— Горы плюют на небо
Вулканы огня,
И взмывают огненные птицы,
А река Тигр, взбесившись,
Грозит синим хребтом
Нанести удар богам.⁴⁴

В драме «В этой жизни все правда и все ложь» «раздаются за сценой звуки землетрясения, и все выходят, натываясь друг на друга», восклицая:

— Что за небывалое затмение!
— Что за неожиданный ужас!
.....
— Бежим в горы!
— В деревню!
— В хижину
— В расщелину
— В долину!⁴⁵

В «Славе Кресту» дикая буря спасает войска христиан, ибо похитившие Крест Господний язычники охвачены страхом:

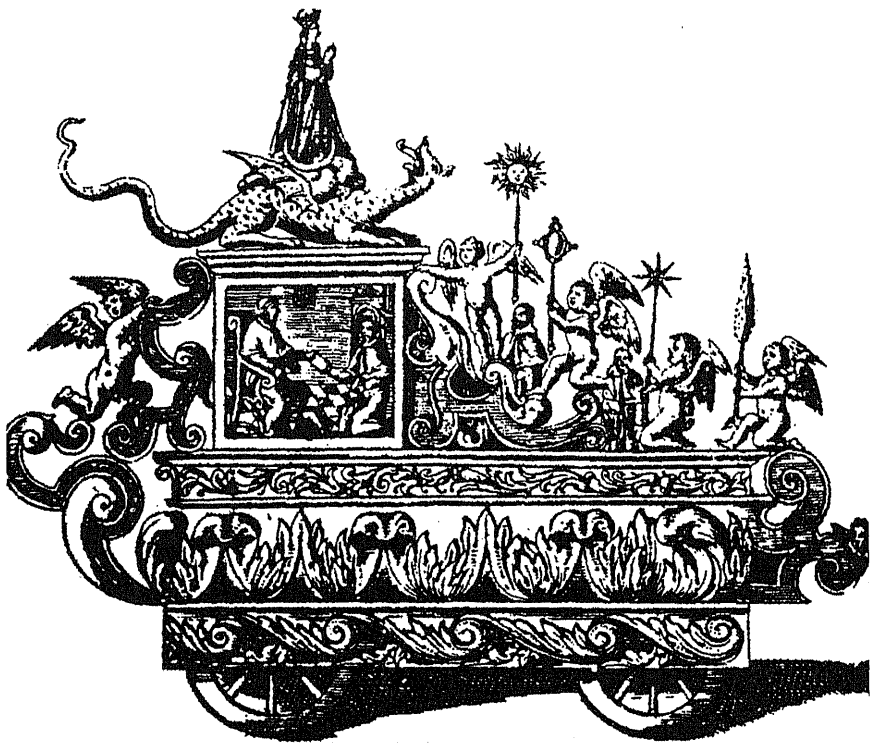
С нами сражаются
Содрогающиеся горы,
Швыряя скалы,
Чтобы нас уничтожить.⁴⁶

Грандиозная панорама космической драмы разыгрывается и во втором акте «Мага-чудодея»:

Раскаты грома, молнии в гореньи
Из средоточия небес.
Взорвались ужасы среди облачных завес.
.....
Весь горизонт на север и на юг
Одна горящая картина, адский круг.⁴⁷

Небо и ад — полюса кальдероновского пространства, четко выстроенного по вертикали и горизонтали, иерархически структурированного. Эта иерархия проявляется с ясностью, заставляющей вспомнить о средневековом религиозном театре. В «Славе Кресту» персидские принцы, прежде чем увидеть Иерусалим, поднимаются над основной сценой — это не только физическая, но и сакральная высота. В «Чистилище Святого Патрика» Ангел спускается с небес и поднимает ввысь Патрика, тогда как злодей Эхерио проваливается вниз, в преисподнюю...

В «Поклонении Кресту» монастырь находится на верхней сцене, мирская жизнь — внизу.



*Дьявол в виде дракона, попранный Девой Марией, на вершине повозки
в праздничной процессии. XVII в.*

Пространство в театре Кальдерона — это зачастую не только реальное, но и символическое пространство. Иерусалим — священное место, и если в «Славе Кресту» Вавилон предстает на фоне Иерусалима, то это значит, что профанное существует на фоне сакрального.

Что же касается времени, то оно в драмах Кальдерона постигается в перспективе вечности.

С одной стороны, Кальдерон говорит о быстротечности жизни:

Чуть эти розы расцвести успели —
Смотри, как опустились лепестки!
Они нашли могилу в колыбели.
Того не видят люди чудаки.
Что сроки жизни их заметны еле,
Следы веков, как миги, коротки.⁴⁸

Время несется стремглав, с ураганной поспешностью — в драме «В этой жизни все правда и все ложь» маг Астальфо сжимает происшествия целого города в считанные минуты...

Но вместе с тем у Кальдерона проявляется сильнейшее стремление раздвинуть рамки времени. Во «Враче своей чести» действие все убыстряется и убыстряется — не успевает Хасинта предупредить свою госпожу о возвращении мужа, как дон Гутьерре застигает Менсию врасплох и оставляет жене два часа жизни — два часа, которые обернутся несколькими сценическими мгновениями. Но история кровавой расправы над невинной героиней соотнесена с будущей гибелью короля дона Педро, которая случится спустя несколько лет после происходящего в драме, и со всей историей испанского государства.

Предельно взвинченным становится темп действия в драме «Жизнь есть сон», все словно подгоняют события — Астальфо «как молния»⁴⁹ несется по полю брани, Росаура стремглав летит к Сехисмундо «на коне буланом», у которого

Дыханье — ветер, пена — море,
И этот хаос мчится на просторе
Душою, телом, пеной и дыханьем,
Став ветра, моря и земли созданием...⁵⁰

Прискакав впопыхах к принцу, в пламенной речи героиня побуждает его немедленно ринуться в бой. Но в разгаре боя Сехисмундо предается неспешному раздумью о тайнах бытия и в этот напряженнейший момент решает, что надо «предаться вечности».⁵¹ (Барочный актер, соответственно, должен был уметь варьировать ритмы — то стремительные, то замедленные.)

К вечности обращаются герои «Поклонения Кресту», «Чистилища Святого Патрика», «Цепей Дьявола», «Небесных возлюбленных», «Магачудодея» и других драм Кальдерона.

Все это — религиозные драмы. Но то же самое мы видим и в светских пьесах: последние слова Октавиана в «Самом большом чудовище» — слова о том, что памятник Марианме будет вечно напоминать о ее трагической истории; в финале «Любви после смерти» дон Хуан Австрийский провозглашает:

Живи, Тусани, и подвиг
Любви, какого не знали
Народы доньше, вечность
Внесет в свои скрижали.⁵²

Так кальдероновский зритель ввергается в бесконечность и в вечность. Время в кальдероновском театре, подчеркнем еще раз, предельно двойственно. С одной стороны, это время жестокое, кошмарное, грозящее все

уничтожить, с другой — это время не только хранящее, но и утверждающее вечные ценности. Не случайно подавляющее большинство религиозных драм имеет повторяющийся метасюжет: это установление христианства, победа над язычеством христианской веры («Небесные возлюбленные», «Чистилище Святого Патрика» и др.).

В светских драмах также показано торжество идеала, но достигается оно не легко. Кальдерон, как уже подчеркивалось, самый суровый из испанских драматургов Золотого века; у него нередко встречаются персонажи — собрания всевозможных пороков и отталкивающих свойств (нет, к примеру, такой подлости, которой не смог бы совершить упоминавшийся уже нами кабальеро Гомес Ариас в «Девушке Гомеса Ариаса», после ряда преступлений продающий доверившуюся ему знатную девушку и своего слугу в рабство маврам).

Но чем гуще черные краски, тем ярче светлые — принцип предельно резкого барочного контраста сказывается у Кальдерона и в сопоставлении кардинально противоположных фигур. В «Небесных возлюбленных» антиподами являются братья — развратный Зевсис и преданный высоким помыслам Ликанор; в «Чистилище Святого Патрика» буря выбрасывает на ирландский берег великого крестителя Патрика и отпетого негодяя Лудовико Энио. В «Любви после смерти» скрещиваются пути мерзавца Гарсеса и совершенного мавританского воина дона Альваро Тусани. Тусани клянется отомстить злодею, сознавая, что задумал несбыточное — найти неведомого солдата в огромном войске и рассчитаться с ним во вражеском стане. («Знаю, что это невозможно... но что бы было со мной, если бы я не решился на невозможное».⁵³) Он находит и закалывает убийцу своей возлюбленной, повергает остальных солдат в бегство и выходит из тюрьмы. «Подвиг во имя любви»⁵⁴ поражает даже беспощадных испанцев, и их предводитель дон Хуан Австрийский велит не трогать мавра.

Одинокий подвиг Тусани имеет огромное, исключительное значение. Тусани единственный на войне, на которой попраны все законы справедливости, восстанавливает ее, карая зверя-погромщика. Преданный более сильной, нежели смерть, любви, он обнажает ужас ненависти, порождаемой гражданской и религиозной войной, в которой «победа постыдна и слава позорна».⁵⁵

Трагический и прекрасный образ дона Альваро Тусани, рыцаря без страха и упрека, прошедшего сквозь тягчайшее испытание, способного бросить вызов судьбе и времени и заставляющего врагов склониться перед его мужеством, свидетельствует, что, чураясь идеализации, Кальдерон правдиво и жизненно воплощал идеальное. Но идеальное у него, в отличие от ренессанского искусства, предстает как исключительное.

«Любовь после смерти» заставляет вспомнить и о том, что Кальдерон был автором утраченной драмы о Дон Кихоте — он хотел воскресить ры-

царский дух вопреки жестокому веку. Безоглядным максимализмом, нежеланием считаться с обстоятельствами отличается и Луис Перес в «Луисе Пересе, галисийце», только перед ним не ветряные мельницы, а настоящие враги, и он на каждом шагу сталкивается не с воображаемыми, а с подлинными опасностями. Луис Перес вызывает восторг публики: кажется, целый мир идет на него войной, но он способен один броситься в дерзновенную атаку и выиграть бой, проявляя неслыханную удалость. Он не только напоминает Дон Кихота, но и кажется потомком Робин Гуда и предтечей мушкетеров Дюма.

История благородного разбойника обретает яркие, романтические краски; о каких бы страшных вещах не шла бы в драмах речь, обо всем говорится звонким поэтическим слогом. Кальдерон — поэт сцены, которому органически присущ приподнятый стиль. Ужасное никогда не затмевает у него прекрасное; сценический мир Кальдерона — трагический и прекрасный мир. И связано это в немалой мере с культом рыцарского благородства.

Куртуазное у Кальдерона — это целый комплекс черт: доблесть и честь, преклонение перед женщиной, верность долгу и слову, любви и дружбе. Это идеал личности, в которой этическое объединено с эстетическим, это мужество и утонченность, храбрость и изысканность, притягательность облика, манер и речей, это безупречная галантность, возвышенность чувств и дар их яркого выражения; слово у героев Кальдерона отличается небывалой даже в испанском театре изощренностью, интеллектуальным блеском и искренним пафосом.

Еще одно из важнейших качеств рыцарственных героев Кальдерона — это в высшей мере свойственное им сострадание, милосердие, великодушие. Сколько раз на подмостках повторяется мизансцена: молящих о помощи те, кого просят о заступничестве, поднимают с колен. Как бережно в «Стойком принце» дон Фернандо щадит самолюбие побежденного им достойного противника:

Ты один как перст остался
Средь покинутого поля.
Прочие в твоём отряде
Наголову все разбиты.
Ты остался, потому что
Конь твой, весь в крови и мыле,
Пав, тебя мне отдал в руки
Как военную добычу.
Я горжусь и рад поимке
Более, чем если б поле
Было красным не от крови,
А покрыто сплошь гвоздикой.⁵⁶

В «Осаде Бреды» победители проявляют великодушие по отношению к защитникам города:

Быть побежденным не оскорбительно,
И благоразумие велит,
Чтобы они вышли из города,
Не поступаясь честью,
При оружии и знаменах.⁵⁷

И не зря эту драму сравнивают со «Сдачей Бреды» Веласкеса, также воспевающего «милость к падшим»...

О сострадании, милосердии, заступничестве за несправедливо обиженных речь идет и в драме «Оружие красоты» («Las armas de la hermosura», поставлена в 1652 г.). Главный ее герой, Кориолан, совершенно не похож на титанического и надменного шекспировского индивидуалиста: он восстает против сената только потому, что сенат ущемил права женщин, оскорбил прекрасный пол. Ради дамы сердца и всех дам Кориолан идет на Рим войной. Он участвовал в похищении сабиянок, но покорила прекрасную Ветурию «лаской, а не насилем».⁵⁸ Долг римлян, говорит Кориолан, сделать сабиянок счастливыми:

Если они будут у нас печалиться,
То лучше им вообще не жить у нас.⁵⁹

Чтобы они стали нашими, продолжает он, надо пленить их

Нежностью, утонченностью,
Подарками, преклонением,
Вниманием и служением.⁶⁰

Перейдя на сторону сабиян, он окружает Рим, готовя обречь его жителей на голодную смерть. Тщетными оказываются уговоры отца Аврелия, представителя сената Лелия и лучшего друга Эния пощадить соотечественников. Кориолан сперва глух и к мольбам своей возлюбленной Ветурии, но ее слезы смягчают его сердце, и он снимает осаду при условии, что направленный против женщин закон будет отменен, что удерживаемые силой женщины будут отпущены на свободу, что всем им будет открыт доступ к образованию и науке и что каждый, кто непочтительно обращается с женщиной, будет заклеяем позором.

Главным оружием красоты оказываются слезы, и сострадание объявляется самым прекрасным из всех качеств. У рыцарей Кальдерона острые шпаги и благородные сердца.

Другой, наряду с рыцарем, любимый Кальдероном тип героя — святой, схожий с рыцарем пламенной верой в идеал. Об этом речь пойдет впереди.

Мы помним. однако, что наряду с этими двумя типами встречается и противоположный тип — тип убийцы, тирана, бандита, но противоположности нередко сходятся: святой отшельник открывает дорогу в рай разбойнику в «Поклонении Кресту», слуга Дьявола в «Маге-чудодее» взывает к Господу.

В драме «Дети Фортуны, Теаген и Хариклея» («Los hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea», ок. 1651—1653) один из выразительнейших эпизодов — тот, в котором разбойник с факелом в руках, споткнувшись о труп, падает, свет гаснет, и это воспринимается как самое дурное предзнаменование. Теаген решает, что его супруга погибла, и оплакивает ее, но Хариклея оказывается живой, и в свете вынесенного слугой факела влюбленные узнают друг друга — смена тьмы и света здесь символизирует переход от отчаяния к счастью.

В «Стойком принце» воскресший дон Фернандо появляется в наступившей темноте перед португальскими войсками с пылающим факелом в руке, обращаясь к брату:

Огонь высокий
Светильника зажег я на востоке.
Он свыше, ведай,
Он принесет, Альфонс, тебе победу!
Ты стой на этом.
Чтобы закат мой стал твоим рассветом,⁶¹ —

и обещает привести христиан «сквозь ужас ночи» к «солнцу, рассеивающему темные облака».⁶²

Светильник, зажженный в ночи на востоке от неподнявшегося солнца, показывает, что во мраке сокрыты свет и Воскресение. Близость жизни и смерти, колыбели и могилы истолковывается у Кальдерона не только в фатальном, но и в просветленном смысле.

Но это, конечно же, трагическая близость, как об этом свидетельствуют кальдероновские шедевры.

«Поклонение Кресту»

В драме «Поклонение Кресту» («La Devoción de la Cruz», опубл. в 1634 г., написана, видимо, не позднее 1629 г.) рассказывается о том, как когда-то в припадке беспочвенной ревности сиенский дворянин Курсио решил убить беременную жену Росмиру, как, брошенная им в лесу, она родила двойняшек, как вместе с дочкой Юлией была чудесным образом спасена и перенесена домой, а младенец Эусебио, найденный у подножия Креста, вырос, не ведая своих родителей. Не подозревая, что Юлия — его сестра, Эусебио влюбляется в нее, и — этим открывается спектакль —

убивает вызвавшего его на дуэль фанатически радеющего за семейную честь старшего брата Лисардо. Объявленный Курсио преступником, Эусебио бежит в горы и становится предводителем разбойников. Смертельно раненный преследователями, он чудесным образом воскресает и получает отпущение грехов.

Два символа организуют действие драмы — Крест и круг.

Герои бегут куда глаза глядят и возвращаются к одному и тому же месту. Действие начинается и кончается у подножия горы. Сюда когда-то Курсио привел Росауру, чтобы учинить дикую расправу над ней, сюда, не подозревая, что являются братьями, приходят, чтобы сразиться, Лисардо и Эусебио. Эусебио родился у подножия горы, здесь он умрет и будет похоронен — так вновь подтверждается излюбленная Кальдероном мысль о том, что могила и колыбель — сливающиеся точки описавшей свой круг жизни.

Все происходит в семейном кругу, включающем отца, сестру и двух братьев, роковая тайна в драме — тайна неожиданных, немислимых и тем не менее самых тесных кровных связей, тайна невероятных и нерасторжимых сопряжений. Но семейный круг превращается в порочный круг, потому что все естественные отношения искривлены ревностью, мстительностью и деспотизмом отца. Земной отец Курсио, последовательно противопоставленный Отцу Небесному, свиреп и безжалостен с женой, а затем и с дочерью, с которой обращается как с рабыней:

Во всем одна моя лишь воля, —
Пусть буду прав я, иль не прав, —
Тебе должна служить указкой.⁶³

Круг неволи — это круг, по которому гонят всех страсти человеческие. Драма полнится мольбами и криками, столь пронзительными, что порой кажется — сама плоть кричит:

— Умри, проклятый!
— Не добивай меня.
Крестом Христовым заклинаю!!!⁶⁴

Разъяренный Лисардо хочет убить Эусебио и сам убит им, Курсио хочет отомстить за гибель сына и убивает второго из своих сыновей, встретив на том же месте, где бросил его младенцем. Движение по кругу означает, что те, кто заблудились в земных странствиях и утратили истинные ориентиры, возвращаются к исходной точке. Следуя за своевольными порывами, герои не достигают свободы, а заходят в тупик. Они запутываются в чертовом кружеве недоразумений, побегов, погонь, когда на сценической площадке бандиты и солдаты, преследуемые и преследователи меняются местами, и подмостки оказываются моделью пропитанного кровью, полного ненависти мира, в котором сознание помрачено настолько,

что брат не узнает брата, брат — сестру, отец — сына, и где все зажаты, как в кольцо, в плотные тиски роковых сцеплений, и люди, отторгающие друг друга, вновь и вновь друг с другом сталкиваются.

В этом круговороте магия страсти переливается в самые неожиданные и пугающие формы, происходят кошмарные метаморфозы, герои уподобляются оборотням. Юлия, гордая светская красавица, затем строгая монахиня, бежит из обители, охваченная внезапным и неодолимым эротическим влечением, и появляется в горах в черной маске, до зубов вооруженная, в мужском костюме, превратившись в кровожадную разбойницу.

В конечном итоге круг, очерченный в «Поклонении Кресту», — это круг, в котором доминирует все телесное, плотское, подвластное земному тяготению. Драма начинается с возгласов из-за сцены Хиля и Менги, упавших с ослицей в канаву; вскоре, пронзенный клинком, Лисардо, обливаясь кровью, падает наземь, старается подняться и снова падает.⁶⁵ Эусебио бежит из монастыря, спотыкается, спускаясь по лестнице вниз, по ней же спускается и Юлия, она хочет вернуться обратно, но лестницу тем временем уносят, и она решает, что путь ввысь ей заказан, словно она совершила грехопадение, в последнем акте смертельно раненный Эусебио скатится вниз с горы.

Но кроме движения вниз и кружения по замкнутому кругу, схожему с кругом ада, есть еще движение ввысь: не зря Кальдерон указывал, что на сцене стоит гора, а на ней возвышается крест. Крест — точка, разрывающая порочный круг, Страсти Господни выводят из круга страстей человеческих.

Первое обращение к кресту — рассказ Эусебио перед дуэлью с Лисардо о том, какую роль сыграл крест в его жизни; в самых разных событиях, о которых он повествует, крест неизменно приносит *спасение*. Кажется бы, священный образ креста рассеет недоразумение между друзьями, но Эусебио слишком уязвлен оскорблениями Лисардо, и клинки идут в ход. Атмосфера чуда, которой дохнуло во время повествования Эусебио, улетучивается, и начинает господствовать привычная атмосфера всеобщей вражды. Второй раз, однако, во в чем-то схожей ситуации вражда оказывается побеждена крестом: крест спасает путника — священника Альберто от пули и от расправы разбойников, и их главарь, Эусебио, становится на колени перед немощным старцем, написавшем книгу о чудесах Креста.

Кальдерон проявляет себя во всем великолепии: чем бешенее круговорот кровавых событий, чем яснее для Эусебио роковой исход его отчаянной, клокочущей вражды с окружающим миром, тем сильнее его упование на помощь Креста, тем более горячим становится его порыв к высшему миру. Окруженный кольцом врагов, загнанный как дикий зверь, объявленный вне закона, всеми отринутый, Эусебио обретает веру в свое достоинство, в то, что он человек не пропащий, что в его судьбе должен

быть великий смысл, ибо ради него спустился на землю, принял страшную муку и умер на Кресте Бог:

Ты мне обязан
Лучом небесного огня,
Когда б весь мир во мне был только,
Бог смерть бы принял за меня.
О, Крест, ты для меня воздвигся,
Бог не страдал бы на тебе,
Когда бы грешником я не был!⁶⁶

Что бы ни творилось вокруг, можно поднять глаза ввысь и увидеть Спасителя. Ненавидимый, гонимый всеми Эусебио, умирая, обращается к Тому, кто умер из-за любви к нему.

«Поклонение Кресту» — шокирующее произведение: оно рождает сочувствие к разбойнику и разбойнице, которые по горло в крови и совершают святотатства, грабежи и убийства. Небо милостиво к чудовищам, монстры заслуживают прощение. И не потому, что едва ли не в каждом человеке Кальдерон замечает нечто монструозное. Его герои прокляты людьми, но не Богом, они могут спастись, коли у них есть жажда спасения и надежда на милосердие. Самое скверное состояние в драме Кальдерона — отчаяние: в этом состоянии Эусебио и Юлия бросаются в водоворот преступлений; преодолевая отчаяние, они отвращаются от зла. Спасение возможно, если вера в него сильнее злобы. В сущности, в «Поклонении Кресту» шокирует эта превосходящая людское понимание неисчерпаемость доброты перед лицом бесконечного зла. Преступница Юлия обнимает Крест, головорез Эусебио исповедуется Альберто, и Всевышний Страдалец простирает свою защиту над теми, кто столько страдал, заставил страдать других и друг друга, над истерзанной страстями плотью человеческой, даруя трагическое просветление духа. Представление, полное яростных криков и проклятий, завершается смиренным покаянием и молитвой, и пространство сцены сближается с пространством храма...

В «Поклонении Кресту» земное бытие — это грехопадение и царство зла, но оно чудесным образом сопряжено с высшими ценностями. Двойственность земного бытия раскрывается и в «Стойком принце».

«Стойкий принц»

Драма «Стойкий принц» («El príncipe constante») была написана в 1628 году, она принадлежит перу молодого писателя, между тем это один из шедевров сценического искусства. Она отталкивается от реальных фактов, о которых Кальдерон мог узнать из «Истории жизни набожного инфанта дона Фернандо» (1595) и «Краткого изложения португальских историй» (1628) Фари и Соузы или из приписываемой Лопе де Веге пьесы

На первый взгляд, в «Стойком принце» весьма произвольно сплетены две сюжетные линии — рассказ о том, как дон Фернандо пожертвовал жизнью ради христиан города Сеуты, и история любви мавританского полководца Мулея к прекрасной и меланхоличной принцессе Феникс, знающей, что над ней тяготеет сумрачное предсказание старой колдуньи, наворожившей, что ее поменяют на мертвеца. На самом деле в теснейшем сплетении этих линий и обнаруживается глубинный смысл драмы.

В ней большую роль играют стоические мотивы; дон Фернандо говорит, утешая других невольников — товарищей по несчастью:

Если рок неумолим,
Надо примириться с ним —
Это мудрости основа.
Надо думать, неспроста
Свыше послан этот жребий.
Если он задуман в небе —
Есть в нем доброты черта.⁶⁷

Он и мысли не допускает, чтобы выйти на волю, отдав в руки иноверцам

...Город, по закону
Поклоняющийся Богу,
Средоточье благочестья,
Цитадель катотлицизма.⁶⁸

Ради того, чтобы не был нанесен урон Христовой вере, он терпит всяческие мучения, голод и болезни, прося подаяния, как убогий нищий.

Из сказанного выше можно сделать вывод, что писатель прославляет отряхивающего прах земной юдоли аскета. Но такой вывод был бы крайне однобоким.

Начнем с того, что Кальдерону вовсе не надо было прилагать усилия, чтобы сотворить образ благочестивого мученика: таким мучеником был реальный португальский инфант — болезненный страстотерпец, проводивший дни напролет в молитвах и постах. В африканской кампании он играл второстепенную и пассивную роль — в близко следующей за исторической хроникой пьесе «Несчастливая судьба инфанта дона Фернандо Португальского» он, появившись на вражеском берегу, только и думает о том, чтобы ему дали спокойно помолиться.⁶⁹ Не таков герой Кальдерона; он в воинском одеянии энергично и властно командует высадкой под Танжером, первый оказывается на чужой земле и первый бросается в гущу битвы. С самого начала мы убеждаемся, что принц — доблестный воин, и драматург всячески подчеркивает в нем рыцарственные качества.

Именно дон Фернандо берет в плен самого храброго сарацинского героя Мулея, преклоняющегося перед Феникс, в честь которой он хочет совершить славные подвиги:

Руку мне подай, княжна, —
Мне она как знак нужна
Милости в отцовском доме.
Я ведь жизни не щажу,
Я терплю нужду и беды,
Добывая вам победу.
Прославляя госпожу.⁷⁰

Между Мулеем и доном Фернандо начинается ддящееся в течение всей драмы соревнование в благородстве — своего рода рыцарский турнир, в котором магометанин оказывается под стать христианину. Узнав, что Мулей горюет из-за разлуки с любимой, дон Фернандо тут же отпускает на волю могущественного противника:

Скажи своей даме.
Что португальский кабальеро
Тебя ей отдаст в служенья.⁷¹

Принц преподносит прекрасной Феникс ее возлюбленного, как затем он преподнесет ей букет цветов — перед нами отнюдь не склонный к самоуничижению, равнодушный к земным красотам отшельник, а великодушный и галантный, изысканный и благородный кавалер — образец куртуазности. Он не может позволить, чтобы Мулей ради него поступил своей честью, и отказывается бежать из плена, узнав, что король Феца доверил Мулею охранять его. Слова мавра подчеркивают идеализм принца:

Больше рыцарства, чем смысла
В том, что ты мне говоришь.⁷²

Кальдерон задумывал спектакль, в котором должен доминировать завораживающий колорит — экзотическая красота королевского дворца в Феце, яркость нарядов мусульман, богатство военных мундиров португальцев, красота их оружия, портупей, золотого шитья, перьев, колышущихся на шляпах. Прямо на подмостках разыгрываются сражения и проявляется отвага воинов как с той, так и с другой стороны: они прекрасны не только по своему виду, но и на деле.

Дон Фернандо — не только совершенный христианин, но и совершенный рыцарь, великодушный с храбрым противником, любезный с дамами, почтительный с сюзереном, ограда для вассалов. Даже становясь рабом, он не избавляется от гордости и требует, чтобы после его кончины ему были отданы все полагающиеся почести и чтобы его похоронили в алтаре в одеянии магистра ордена. Он святой, не только умерщвляющий плоть, но и рвущийся в бой, ведущий за собой полки и преклоняющийся перед прекрасной дамой, — святой с мечом и цветами в руках.

Самая поразительная метаморфоза в драме — превращение прекрасного принца в жалкого нищего. Но выясняется, что видимость беспомощного калеки обманчива, что он неизменно сохраняет несравненную мощь, богатырскую силу, присущую героям эпоса, только в барочной драме эта сила превращается в силу духовную. Эпическое трансформируется в житийное, история о подвигах — в историю о стойкости святого? Нет, одно до конца не поглощает другое. Не случайно в конце драмы образ героя раздваивается: зритель одновременно видит и гроб, в котором лежит его брренное тело, и воплощение пламенного духа дона Фернандо — вставшего из гроба храбрейшего воина во главе войск. Так театрально раскрывается двуединство куртуазного и религиозного, и тема чуда окрашивается в особые тона.

«Несчастливая судьба инфанта дона Фернандо Португальского» изображала несколько чудес, и ремарки указывали: «Появляется фонтан с падающей струей воды», «Под скалой вспыхивает огонь, и она раскрывается», «Звучит музыка, и появляются Дева Мария, Святой Антоний Падуанский и Св. Михаил, они спускаются на особой машине». ⁷³ В «Стойком принце» сохраняется лишь одно из чудес — в третьем акте покойный дон Фернандо воскресает, чтобы повести соотечественников к победе.

Разумеется, это чудо являет всемогущество Господа, и в нем находит выражение существо религиозного искусства, противопоставляющего свет веры тьме греха и неверия. Мы вовсе не собираемся преуменьшать важность помыслов о небе Кальдерона и его героя, называющего себя «воином Божьим», но не менее важен в «Стойком принце» и образ земли.

Земля — это последний приют брренной плоти:

Расступись, земля, могилой
Бедняку в успокоенье!
Невозможно сделать шага,
Чтоб при этом я не знал,
Что ногой на землю стал,
Под которую я лягу, ⁷⁴ —

таков лейтмотив речей дона Фернандо. Образ земли получает зримое воплощение: дон Фернандо склоняется в земном поклоне перед королем Феца, больной он сидит на земле, его гроб опускают со стен крепости на землю. Тема земли проигрывается и в юмористической тональности — грасьосо Брито проводит половину первого акта на земле, изображая убитого. ⁷⁵

Но Кальдерон не только противопоставляет, но и соединяет землю и небо: не зря в изумительной сцене в саду во втором акте дон Фернандо и Феникс сопоставляют звезды и цветы, бросающие вызов небу своей красотой.

Дон Фернандо отдает жизнь за то, чтобы в Сеуте не было истреблено христианство, но впервые со всей яркостью образ Сеуты возникает в обращении Мулея к королю Феца, в котором он говорит о Сеуте, как о дивной невесте и объясняет, что это имя город

В арабской переделке
Получил от слова «сэйдо»,
Значащего по-еврейски
Красоту и загляденье,⁷⁶ —

принц отдает свою жизнь за неотразимую красавицу!

В самом начале драмы христианские невольники поют печальную песню:

Все побеждает время
И верх берет всегда
Над трудностями всеми
Без всякого труда.⁷⁷

Слова говорят о проходящести всего сущего, но появляется Феникс, облачаясь в чудные мавританские одеяния, словно стремительно расцветая на глазах зрителей, и становится ясно, сколь невероятно хороша эта земная, чувственная, преходящая и пленительная красота.

Каждый выход принцессы будет являть воочию ее чары. Правда в финале сбудется мрачное предсказание старухи-африканки: медленно начнет спускаться гроб, а навстречу ему пойдет Феникс, которую обменивают на останки дон Фернандо. Так возникнет зримая формула, раскрывающая сущность драмы — уравнение трупы подкошенного болезнями и голодом страдальца и цветущей, несравненной красавицы — несравненной и все же уподобляемой трупы.

Барочное искусство Кальдерона сближает противоположные, совершенно разные явления, то, что казалось бы, и сравнивать нельзя, как сближает оно сад и море в знаменитом сонете Феникс, великолепие которого может оценить и русский читатель благодаря переводу Пастернак:

Нет, меня не веселит
Волн и осада состязанье,
Бурной зыби в океане,
Зыблющихся веток вид.
Для меня не развлеченье,
Что увлечены борьбой
Моря пенного прибой
И земля в цветочной пене.
У стихий старинный счет:
К морю сад давно завистлив,
Морем сделаться замыслив,
Раскачал деревьев свод.
С подражательностью рабьей

Перенявши все подряд.
Он, как рябью волн, объят
Листьев ветряною рябью.
Но и море не внакладе:
Вида, как чарует сад,
Море тоже тешит взгляд
Всей расцветенною гладью.
Воду бурно замутив
Тиною со дна пучины,
Выкошенною луговинной
Зеленеется залив.
Друг для друга став подспорьем
И держась особняком,
Море стало цветником,
А цветник — цветочным морем!⁷⁸

Так же смело сближает он и дона Фернандо с Феникс — мавританскую принцессу и христианского принца. Созвучие образов дона Фернандо и Феникс столь явственно и столь волнующе, что будит воображение исследователей. Немецкий ученый Вольфганг Кайзер увидел в драме скрытое влечение двух томимых тоской сердец.⁷⁹ Лео Шпитцер пошел еще дальше, говоря об их подлинной и невысказанной взаимной любви,⁸⁰ наш крупнейший испанист Н. И. Балашов пишет о «подавленной скорби дона Фернандо, который не может дать свободы чувству к возлюбленной своего мавританского побратима».⁸¹

Казалось бы, все завершается тем, что художник указывает на тленность красоты: любая красавица — не больше, чем труп... Но поразительный финал «Стойкого принца» говорит нам, что если в уравнении первое равно второму, то и второе равно первому: покойный христианский святой значит не больше, чем красавица-язычница!

Не случайно похороны дона Фернандо сближаются со свадьбой принцессы с Мудеем — принц находит счастье на небесах, позаботившись о том, чтобы даровать земное счастье любящим. Драма не только напоминает о том, что жизнь устремлена к смерти, но и показывает, как смерть служит делу жизни. «Стойкий принц» — это и призыв отречься от жизни во имя идеальных ценностей и упоение жизнью — таков истинный контрапункт барокко. В полноте бытия абсолют веры и красота физических форм не только друг друга оттеняют, но и составляют прочнейший сплав. Христианский трансцендентализм не скрывает прелесть материи и той чарующей плоти, которую можно было бы назвать языческой, если бы Кальдерон не видел на ней явного отблеска Небесного Творца. Португальский король дон Альфонсо, предлагая за своего мертвого брата королю мавров его дочь, говорит, что тот отдаст «несчастливого мертвеца за божественный образ»,⁸² а получив гроб, обнимает «божественного Принца-мученика».⁸³ Божествен католический мученик, но божественна и юная

девушка-иноверка; он творит чудеса, она — сама по себе чудо; он становится святым, добровольно отрекаясь от жизни, но жизнь сама по себе святыня. Таков смысл искусства Кальдерона и его поэтики — спиритуалистически возвышенной, трагической и жизнелюбивой, раскрывающей и власть смерти, и великую притягательность и красоту жизни.

«Жизнь есть сон»

Кальдероновские драмы отличаются огромным разнообразием, едва ли не каждая из них уникальна по своей проблематике и образному строю. На первый взгляд, его шедевр «Жизнь есть сон» не имеет ничего общего с теми произведениями, о которых шла речь выше, на деле же, как мы увидим, они перекликаются друг с другом.

«Жизнь есть сон» («La vida es sueño», опубли. в 1636 г., написана, приблизительно, в конце 20-х — начале 30-х гг.) — пожалуй, самая загадочная и глубокая драма Кальдерона. В ней рассказывается о том, что почти за два десятилетия до начала действия польский король Басилио прочитал по звездам, что у него родится сын, который повергнет отца к своим стопам и превратит жизнь страны в кошмар. Рождение первенца сопровождается затмением солнца, землетрясением и прочими катаклизмами, королева Клорилена умирает при родах, и Басилио решает избавить Польшу от дальнейших бедствий. Объявив, что ребенок умер, король помещает его в нелюдимом горном углу в тюремную башню, становящуюся для принца колыбелью и могилой, охраняемой солдатами в черных масках, запретив кому бы то ни было под страхом смертной казни появляться в этом краю.

Первая женщина, которую видит выросший в заключении Сехисмундо, — красавица Росаура, отправившаяся из Московского царства в Польшу вслед за оставившим ее русским царевичем Астольфо. Схваченная стражей, она избегает смерти потому, что Басилио решает проверить, правы ли были звезды. Король приказывает, усыпив, перенести юношу во дворец, где ему сообщают, что он наследник польского престола. Узнав, что в течении стольких лет его безвинно держали в темнице, разъяренный Сехисмундо решает, что отныне может дать себе волю: он готов силой овладеть полюбившейся ему Росаурой, убивает слугу, хочет заколоть заступившегося за Росауру ее отца Клотальдо.

Вновь очутившегося в башне героя уверяют, что все виденное при дворце было лишь сном, что он — узник, которому снится, что он — принц; хотя, думает Сехисмундо, быть может, он на самом деле принц, которому снится, что он узник: каждый на земле видит сон своей жизни.

Сехисмундо предается размышлениям о цели существования, о том, что в нем подлинно, а что мнимо, и эти размышления преображают его.

Польские войска. узнав, что корону собираются отдать чужеземцу, поднимают восстание, освобождают Сехисмундо, разбивают приближенных Базилио, и король, как и было предсказано звездами, оказывается поверженным у ног сына. Принц, однако, вопреки предсказаниям, ведет себя не как кровавый тиран, а как благородный правитель, восстанавливает в правах отца и принимает мудрые решения.

Проще всего свести сущность драмы к ее заглавию, сочтя, что все на белом свете лишь пустая видимость, бесследно исчезающий мираж, и жизнь — ничтожный морок, короткий сон, после которого просыпаются в вечном загробном мире. На самом же деле драма не говорит о бессмысленности земного бытия, она раскрывает неустанные поиски и обретение его смысла. К нему устремлен Сехисмундо уже в первом знаменитом своем монологе («О, я несчастный! Горе мне!»). Жизнь изображена здесь не бледной и бесплотной, а удивительно яркой: в драме кипят страсти, полыхает гражданская война, войско идет на войско, отец на сына, дочь на отца, во дворце звучит сладостная музыка, на поле брани гремят выстрелы и звенят мечи, галантные объяснения в любви сменяются грозными окриками, темпераментные боевые команды — мудрыми речами. Кальдерон создает одно из самых динамичных и выразительных барочных представлений. И отнюдь не никчемной, а полной огромного значения выглядит борьба в душе главного героя — жестокого и милосердного, кровавого и смиренного, оказывающегося то во власти неодолимых инстинктов, то в плену всепоглощающей идеи, природно дикого и христиански одухотворенного. Что и говорить, тема сна проходит через всю драму, но также постоянно мы сталкиваемся здесь с самой живописной явью. Сехисмундо надобно не только «мысль разрешить», но и принимать важнейшие для собственной судьбы и судеб Польши решения и выбрать между двумя красавицами, чьи имена говорят об их чарах: «звездой» — Эстрельей и «утренней розой» — Росаурой. Так постоянно возникают, говоря языком XX века, «пограничные ситуации», и все происходящее оказывается на тонкой грани между явью и сном, мыслью и страстью, красотой и ужасом, желанием и долгом, инстинктом и духом. Барочное сочетание несочетаемых противоположностей делает драму предельно парадоксальной и неоднозначной.

Неоднозначность подчеркнута уже в первых главах драмы — в обращении Росауры к коню:

Неустрашимый гиппогриф,
Гроза без ярких молний, птица,
Что и без крыльев — вся — порыв,
Без чешуи блестящей рыба.
Без ясного инстинкта зверь.⁸⁴

Гиппогриф — соединение лошади и грифона, который, в свою очередь, — полулев и полуорел, чудесным образом объедает все четыре элемента вселенной — огонь (молния), воздух (птица), воду (рыба) и землю (зверь). Конь, продолжает Росаура, сбросил ее в

confuso laberinto
desas desnudas peñas⁸⁵
(«в запутанный лабиринт этих голых скал»),

отсылая к образу Минотавра — получеловека-полубыка. В испанской культуре XVII века monstruo («монстр») — это и «чудовище», и «чудище», в «монстрах» видели уже не только «чуждое», как в эпоху ренессанса, когда грифоны населяли поэмы Боярдо и Ариосто, но и чудовищное! В любом соединении противоположностей угадывалась вездесущность зла, и, следовательно, в двойственности заключалась таинственная и тревожная опасность. Опасным оказался конь — он должен был послушно пронести Росауру через горы, но проявил себя непокорным, как «монстр». Что-то монструозное, в том смысле, который вкладывали в XVII веке в это слово, мнилось и в Росауре — женщине в мужском платье и, конечно же, в Сехисмундо. Его выходу на сцену предшествовал лязг цепей, превративший Росауру, по ее признанию, в «неподвижную фигуру из огня и льда»,⁸⁶ башня же ей показалась «могилой живого трупа»,⁸⁷ слова эти будут подхвачены появившимся в звериных шкурах Сехисмундо, называющим себя «одушевленным мертвецом», «человеком среди зверей и зверем среди людей»⁸⁸ и, наконец, «смесью человека и зверя».⁸⁹

Кальдерон не зря делает упор на сплошной двойственности — двойственной оказывается и вынесенная в заглавие мысль: жизнь есть сон. Обратим внимание вот на какой парадокс: Сехисмундо жил как во сне, в неменяемом состоянии *до того*, как начал думать о том, что жизнь подобна сну. Напротив, мысль о сне пробуждает от сна, заставляет бодрствовать его сознание.

Жизнь Сехисмундо начинает всплывать из марева сна по мере того, как он обнаруживает в ней нечто настоящее. Делать это ему крайне непросто: герой сизмальства не знает, кто он такой, кто его родители, почему он находится в неволе. Затем он переживает самое тяжкое потрясения — его поманили властью, богатством, великолепием и красотой и тут же стали уверять, что все это было лишь обманчивым видением. После опьянения страстями, когда Сехисмундо буйствовал во дворце, желая наверстать упущенное, взять все у жизни сполна, без отлагательства и без стеснения, наступает горькое похмелье. Что же спасает его от отчаяния? Догадка о том, что *не все* было сном, что есть нечто подлинное, непреходящее:

— Лишь женщину одну любил...
И думаю, то было правдой:

Вот все прошло, я все забыл,
И только это не проходит.⁹⁰

Таков первый шаг в преобразении зверя в человека. Преобразование это становится все сильнее по мере того, как идея *жизнь есть сон* сменяется идеей *жизнь есть театр*. Сперва две мысли существуют в голове Сехисмундо в неразделенности — все роли, которые играют люди, столь призрачны, что ни за одну из них братьев не стоит:

Мне самый опыт возвещает:
Мы здесь до пробужденья спим.
Спит царь, и видит сон о царстве,
Повелевает, управляет.
Среди своей дремотной мглы,
Заимообразно получает,
Как ветер, лживые хвалы.

.....
И спит богач, и в сне тревожном
Богатство грезится ему.
И спит бедняк, и шлет укору
Во сне уделу своему.

.....
Что жизнь? Безумие, ошибка.
Что жизнь? Обманность пелены.
И лучший миг есть заблужденье,
Раз жизнь есть только сновиденье,
А сновиденья только сны.⁹¹

Кажется, Сехисмундо теперь может быть доволен своей участью узника: он вне игры и не участвует во всеобщей драме. Мысль о тщете мира выражена впечатляюще сильно, но выясняется, что высказывается она для того, чтобы быть опровергнутой.

Ее, в частности, опровергает судьба самого трагического из кальдероновских шутов — Кларина. Во время битвы Кларин, не желая принимать участие в охватившей всю страну войне, прячется за скалой и оказывается единственным убитым в сражении, настигнутый шальной пулей. Устами своей смертельной раны — «*por la boca de una herida*»⁹² Кларин словно бы говорит нам о том, что невозможно бежать от мира, как невозможно бежать от себя — это в равной степени относится и к шуту, и к королю Базилио, и к Сехисмундо; задача каждого заключается в прямо противоположном — в том, чтобы обрести себя.

«Жизнь есть сон» начинается со встречи двух, казалось бы, бесконечно несхожих героев — Сехисмундо и Росауры, их новой встречей она и завершится. Ибо сходятся они не зря — у них схожая драматическая судьба: удел их — безотцовщина. Росаура отторгнута от отца и от возлюбленного; Сехисмундо отторгнут от отца и целого мира. Сперва его

дикость проявляется именно в том, что он дичится людей. Не привыкший к прилюдному, публичному существованию, принц приходит в исступление, заметив, что кто-то подслушал его исповедь, обращенную к небесам, и бросается, чтобы задушить Росауру:

Так я сейчас убью тебя,
Чтоб ты не знала, что я знаю,
Что знаешь слабости мои.⁹³

Чужие глаза для Сехисмундо — зеркало, в которое он не привык глядеться (вокруг него солдаты с завязанными черной материей лицами — все одно, что занавешенные зеркала!) и первое поспешное его движение — разбить зеркало. Ему предстоит понять, что он нуждается в зеркалах, что жизнь есть театр, в котором все — и зрители, и актеры.

Кальдерон подчеркивает это неоднократно, используя в драме слегка завуалированный прием «театра в театре». Проснувшись во дворце, Сехисмундо выступает на «актерской пробе»: все глядят на него, решая, годится ли он на роль принца. Герой не подозревает об этом и с треском проваливает роль. Второй раз король наблюдает за сыном, когда тот приходит в себя, перенесенный обратно в башню, и вновь Сехисмундо оказывается бессознательным актером, и о нем выносит свое суждение зритель.

Решающий момент в судьбе Сехисмундо — момент, когда он раздумывает взяться ли за роль претендента на престол, стать ли *сознательным* героем в исторической драме: войска предлагают ему покинуть темницу и начать борьбу за свои права. Велик соблазн ставшего привычным отшельничества, в котором он мог бы спокойно предаваться размышлениям о тщете человеческого существования. Но Сехисмундо уже начал постигать его значение. Напряженная работа сознания не прошла зря — работа, без которой невозможно становление человека. Человеком, утверждает Кальдерон, не рождаются, человеком становятся; человек — не столько творение природы, сколько творение собственного духа. Окончательно же человек обретает свою сущность в сопричастии человеческому сообществу — в Великом Театре Мира.

Наступает стремительная кода драмы, в которой Сехисмундо будет мужественно и благородно следовать взятой на себя трудной роли. Он готов растерзать Клотальдо, заявляющего, что переходит к противнику, и великодушно отпускает его; он хочет насладиться оказавшейся в его власти Росаурой и берется рыцарски благородно сражаться за ее честь.

Победив врагов, Сехисмундо определяет в башню-тюрьму вызволившего его из нее мятежного солдата, и образ башни-тюрьмы воспринимается не только в буквальном, но и в символическом смысле: в обществе вечно живет нечто бунтарское, нечто такое, что приходится подавлять неустанно.

Сехисмундо часто сравнивают с Гамлетом; и впрямь в шедеврах Шекспира и Кальдерона выведены два героя-мыслителя, и действие обоих произведений во многом определяется движением их мысли. Оба принца сталкиваются с враждебной судьбой, с трагическим состоянием мира, оба мучительно не приемлют несправедливость. Но Гамлета больше всего терзает зло, царящее в окружающей действительности, Сехисмундо же приходит к выводу, что самое страшное — зло, живущее в нас самих. Кульминация драмы — не победа принца над войсками короля, а его победа над самим собой. История Сехисмундо — история победившего себя победителя. Все с ужасом ждут, на что он употребит завоеванную им власть, а он употребляет ее прежде всего на то, чтобы властвовать над собой. Юный властелин преодолевает мстительность по отношению к отцу, но он способен не только на самообуздание, но и на самоотверженность, и отдает Росауру Астольфо.

Так над всеми царит тот, кто познал, какие обязательства накладывает на него роль.

Сознание театральности жизни у Кальдерона в конечном счете — это сознание не ее лживости, а подлинности: я играю — значит, я существую, что-то представляю перед другими и для других, что-то для них значу. Но игра игре рознь: безотчетно играя роль принца во дворце, Сехисмундо был импульсивен и дик, как животное, сознательная же игра — это самоконтроль, делающий его значительным, мудрым и справедливым.

Войска, двор и все действующие лица превращаются в зрителей принца, дружно славя его и восклицая:

- Да здравствует Сехисмундо!
- Твой ум нас всех удивляет.
- Твое превращенье чудесно!
- Как ты справедлив и разумен!⁹⁴

Снова это своего рода «театр в театре» — апофеоз продуманного, глубоко осмысленного актерства, намеренной и отточенной игры!

В начале драмы Сехисмундо безумно жаждал свободы, в финале он обретает ее. Но барочная свобода — свобода в рамках предустановленного канона, в рамках роли, это импровизация в пределах нормы. Кальдерон предусматривал, что спектакль должен двигаться от анархии к структурно ясной оформленности. Особенно стремителен этот переход в третьем акте, идущем под возбуждающий, беспокойный аккомпанемент боевых труб и барабанного боя! в нем царит тревога, смятение, неразбериха и паника. Шута принимают за королевича, маршируют колонны бунтарей, все крушащие на своем пути; слышны возгласы двух спешащих на смертельную схватку армий. Все охвачены нетерпением — мятежники и защитники трона, сменяющие на подмостках друг друга, появляющиеся и

тут же исчезающие под выстрелы и лязг оружия. Труп валяется на сцене, влетает переодетая в мужское платье, рвущаяся на бой, вооруженная до зубов женщина — все создает ощущение надвигающейся кровавой развязки.

И вдруг после криков, бесчинств, ярости и убийства покой нисходит на сцену, и возникает стройная композиция, торжественный групповой портрет подвластного порядку общества, когда все — войско и полководцы, соперники и сподвижники, отцы и дети, наконец, оказываются заодно, сообща, вместе. Совершается переход от кровавого действия к священнодействию. Происходит обратное тому, что происходило во втором акте: не церемониал превращается в хаос, а из хаоса рождается строгий церемониал — все, трепетавшие перед человеком-зверем, охотно подчиняются человеческому принцу. Сехисмундо протягивает руку ставшему перед ним на колени королю и сам становится перед ним на колени. Король надевает ему на голову лавровый венок. Наследник венчается на царство и правит обручением Росауры и Астольфо, обручаясь с Эстрельей. Главные действующие лица впервые начинают выступать в ролях, которые им надлежит исполнить согласно справедливости: Басилио отдает законные права своему первенцу, которого безвинно томил в темнице; Клотальдо признает своей дочерью Росауру, Астольфо берет ее во жены. В Великом Театре Мира все становится на свои места, и он предстает во всем своем величии.

Окончательно переворачивается вверх ногами ренессансное представление об игре: теперь игра — не свобода от уз, а подчинение требованиям роли: хорошо сыграть свою роль — значит помнить о нуждах партнеров. Театр барокко — система подчинения друг другу общественных ампула; акцент теперь делается не на правах отдельного индивида, а на обязанностях перед другими. Пока Сехисмундо выступал как одинокий бунтарь, в нем жила безграничная жестокость и сатанинский титанизм, унять в себе зло он мог, лишь покорившись тотальной всеобщности, приняв ответственность за чужие судьбы — судьбу Росауры и судьбу страны.

Так совершается переход к новому типу театра — переход от ренессансной предельной непосредственности к предельной строгости. Строгости не холодной, а пронизанной огромным напряжением, сдерживающей грозящие разрушить ее вулканические силы. В барочном театре страсти не меньше, чем в ренессансном — совсем напротив! — но зрители ощущают, как она укрощается героическим усилием воли! Рыцарственность барочных героев — не только куртуазность манер: они заковывают себя в броню долга. И образ Сехисмундо в финале драмы — не туманный образ сна или зыблущегося дурмана страстей: он, подобно воину в латах, обретает скульптурность очертаний, резкую, недвусмысленную определенность, свидетельствующую о том, что произошло его бесповоротное само-

определение. С колебаниями между жизнью и сном, с путаницей между сном и жизнью покончено — Сехисмундо сделал выбор в пользу жизни, понятой как утверждение и торжество духа. Он начал, подобно Эусебио в «Поклонении Кресту», как раб диких порывов и вожделиний и превратился в похожего на дона Фернандо в «Стойком принце» христианского рыцаря, служителя идеала.

«Драмы чести»

Кальдерон исследует человека в его крайних проявлениях — преступника и святого, низменного и возвышенного, греховного и благородного; чем страшнее изображаемый им мир, тем прекраснее устремленность к идеалу. Но подобная устремленность может оказаться трагичной, и идеалы нелегко отличить от идолов. Об этом свидетельствуют кальдероновские «драмы чести».

В «драмах чести» Кальдерон затронул одну из самых животрепещущих и противоречивых проблем национального самосознания.

Честь существенна для любого феодально-рыцарского государства, но, пожалуй, лишь в Испании идеал чести был священным для столь широких слоев населения. Лопе де Вега констатировал в «Новом искусстве как писать комедии», что спектакли, затрагивающие дела чести, вызывают наибольший интерес, и вел он речь о постановках в публичных театрах, предназначенных для самой массовой аудитории. В Испании XIII—XVII веков, пишет выдающийся историк Клаудио Санчес Альборнос, «честь, слава и стыд определяли и направляли поведение всех и каждого. О чести говорилось повсеместно: во дворце Алькаала [...] на площадях и церковных дворах, в домах кичливых идальго и в бедных хижинах землепашцев».⁹⁵ Честью были озабочены «короли и знать, дамы и прелаты, политики и воины, аристократы и буржуа, господа и слуги [...] от монарха до палача все могли обрести и потерять честь, все хотели сохранить ее ... и всякий стремился смыть бесчестие».⁹⁶ Испанский народ почти восемьсот лет сражался за освобождение своей земли от мавританских захватчиков. Бойцы Реконкисты (711—1492), завоевывающие свободу и независимость себе и родине (Испания с конца XI века фактически не знает крепостного права, любой землепашец мог стать кабальеро — *caballero*, т. е. «конным», «рыцарем», ибо, как сказано в законах Альфонсо VII (1120—1157), «всякий, кто пожелает стать рыцарем, да станет им»), готовы были в любой момент сложить голову ради славы, которой суждено жить после их смерти. Воистину в такой войне и «смерть на миру красна» — завидна гибель храбреца на виду у войска. В Реконкисте следует искать корни героической этики — желания доблестно проявить себя, заслужить одобрение своих деяний. Подобное стремление утвердить себя было по-своему

театральным: забота о том, чтобы выглядеть как должно в чужих глазах, сплетались с желанием создать свой прекрасный образ.

Честь как синоним гордого, неприкосновенного достоинства стала все-народным идеалом. В кальдероновском «Саламейском алькальде» («El Alcalde de Zalamea») честь является ценнейшим достоянием простолюдина. Действие драмы строится так, чтобы зрителя все больше и больше захватывал рост гордого самосознания крестьянина. После того как Капитан дон Альваро похищает и насилует его дочь, Педро Креспо на коленях молит бессердечного офицера восстановить честь Исабель, женившись на ней, а затем, встав на ноги, словно и внутренне выпрямляется, отправляет дворянина в тюрьму, спокойно выдерживает ярость и угрозы привыкшего к безоговорочному подчинению генерала дона Лопе де Фигерса. Громовой голос, импозантная фигура, роскошный военный наряд, венчаемый шляпой с разноцветными перьями, и свирепый вид командующего не производят никакого впечатления на сельского старшину. Наконец, поселянин разговаривает как с равным с королем, могущественнейшим Филиппом II, с порога отвергая его обвинения. Мало того, на вопрос короля, почему дон Альваро был задушен гарротой:

Но капитан был дворянином.
Зачем его не приказали
Вы обезглавить? —

отвечает:

Это вас
Смущает, мой сеньор? Идальго
Так честно здесь живут, что наш
Палач еще не научился
Им головы рубить... А впрочем,
На это жаловаться может
Один мертвец. Пока же он
Молчит, — сдастся мне, и нам
Не должно поминать об этом.⁹⁷

Это вызывающие слова, но, хотя Педро Креспо формально нарушает закон, задушив офицера, подвластного лишь военной юрисдикции, Королю приходится склониться перед крестьянином, который столь мужественно и уверенно защищает честь. Честь, которая для алькада — не свидетельство социального ранга, почестей или привилегий, а знак того, что каждый человек может гордиться тем, что создан по образу и подобию Божьему.

Когда дон Лопе де Фигера требует, чтобы в деревне чтили солдат, Педро Креспо отвечает:

Должны отдать мы королю
Жизнь и именье, но не честь.

Никто, даже Король, не властен над душами: Кальдерон явно выступает против абсолютизации земной власти — выше абсолюта общественного откровенно ставится абсолют нравственный. Руководствуясь нравственным абсолютом, Педро Креспо одолевает всех, стоящих неизмеримо выше его на социальной лестнице, — Капитана, знаменитого генерала и, наконец, Короля.

Кальдерон, однако, проповедует не противостояние социальных и этико-религиозных принципов, а их гармонию. Поэтому защитник идеала чести Педро Креспо становится старостой, слугой закона и его вершителем, и публика в финальных сценах видит его с жезлом в руках: честь соединяется с общественной справедливостью.

Сперва едва ли не идиллический порядок, царивший в Саламее, нарушен появлением нестройно марширующего отряда, напоминающего вооруженную до зубов ватагу головорезов. Позднее солдаты, горланя дерзкие куплеты и швырнув камень в окно, нарушат чарующий покой сельского вечера и беседу Педро Креспо с доном Лопе, которой сопровождали звон ручья и ветерок, играющий в виноградных листьях. Солдаты и Капитан нагло врываются в покои Исабель, дабы поглядеть на дочку Креспо, учиняют безобразную потасовку, похищают девушку, чтобы надругаться над ней. Хаос неуклонно нарастает: вспыхивает ссора Капитана с Ребольедо, слышны крики и ругань, разыгрывается ожесточенное столкновение на улице, потом совершается нападение на дом Креспо, и, наконец, под оглушительный барабанный бой солдаты собираются начать штурм деревни и устроить кровавую бойню, чуть ли не гражданскую войну. Наваждению страстей и анархии Кальдерон противопоставляет постоянство разума и стойкость идеалов, прежде всего, идеала чести.

Честь выступает в «Саламейском алькальде» как стержень общественной жизни. Она выше сословных предрассудков, несправедливо «противопоставляющих храбрых дворян трусливым простолюдинам».⁹⁹

Во власти таких предрассудков находится дон Альваро, с презрением относящийся к мужикам, не признающий, что они наделены честью. О том, что в умах людей царят далекие от совершенства представления о чести, что они нередко оказываются ограниченными или фанатическими, свидетельствуют и другие кальдероновские произведения.

Культура барокко осознала, что каждый человек волей-неволей ориентируется на общественные образцы поведения, и с тревогой спрашивала, не могут ли они стать чрезмерно жесткими и репрессивными. Кальдерон понимал как то, что господство строгих законов необходимо для общего



Доминго Маркес. Подинок.

блага, так и то, что чересчур деспотическая регламентация может превратиться во зло. Честь, бывшая синонимом гордого достоинства и неприкосновенности личности, превращается в норму, требующую слепого послушания, соответствие модели «честного гражданина» становится грозным императивом. Честь оказывается инструментом власти, ревнивой и подозрительной по отношению к своим подданным, не скрывающей непомерных притязаний на индивида, — ему следует все время соотносить себя с непререкаемыми стандартами, подобно актеру, повторяющему заданный рисунок роли. Великий Театр Мира поворачивается своей теневой стороной: люди становятся рабами ролей, за тщательное исполнение которых их почитают и несоответствие которым грозит бесчестьем — любой, совершивший промах, опозорен и беспощадно наказан. Каждому предназначено место на социальной лестнице и в семье: семья — общество в миниатюре, и муж наделен абсолютной властью карать жену за нарушение кодекса чести или даже за малейшее подозрение в его нарушении. Так возникает лицемерный театр социальных масок: стремясь сохранить свое общественное лицо, герои Кальдерона нередко скрывают от окружающих и

от самих себя свои самые искренние побуждения и перестают считаться с ними. Императив чести управляет ими как марионетками; сущность приносится в жертву видимости, о чем и писал Грасиан: «мало, кто смотрит вглубь, чаще довольствуется наружностью», «все ценится не за суть, а за вид»¹⁰⁰ и т. п. Честь как репутация — «что люди скажут» — указывает, что важнее не быть, а слыть, и утверждает тиранию общественного мнения. Панический страх перед ним способствует превращению идеала чести в своего рода языческий культ, требующий человеческих жертвоприношений, и религиозные мыслители XVII века не раз указывали на это (например, отец Августин де Эррера называл закон чести «жесточкой, кровавой, варварской и языческой доктриной», «фальшивым, диким божеством, прямо противоположным христианским законам»¹⁰¹).

Сопоставление «Саламейского алькальда» с другими «драмами чести» Кальдерона показывает, что художник и стремился утвердить своим искусством идею необходимости общественного порядка, и ставил вопрос, какой ценой он может быть достигнут, его пугала и расхристанность страстей, и беспощадное их подавление, и фетишизм чести, и ее поправление.

«Врач своей чести»

«Врач своей чести» («El médico de su honra», опубл. в 1637 г.) — одна из кальдероновских драм, не только единодушно причисляемых к его шедеврам, но и по сей день вызывающих наиболее яростные споры. Спорят прежде всего о кодексе чести, исповедуемом героем, и о самом герое, который и впрямь не поддается однозначной оценке. Палач-страдаец, мученик и убийца, он убивает по принципиальным причинам, по идейным соображениям, умерщвляет ту, которую любит, веруя в закон, который ненавидит.

Дон Гутьерре подозревает, что жена изменяет ему с принцем, обстоятельства складываются так, что подозрения перерастают в уверенность, и мнительный кабальеро заставляет хирурга вскрыть вены невинной женщины. Король одобряет его поступок и дает «врачу своей чести» новую жену, донью Леонор — убийство не только санкционируется, но и вознаграждается верховной властью, словно герой совершил общественно полезное деяние.

Почему же художник выбирает сюжет, не только оскорбляющий наше нравственное чувство, но, похоже, шокировавший и зрителей XVII века? Некоторые, словно само собой напрашивающиеся ответы на этот вопрос оказались ложными. Долгое время многие, вслед за крупнейшим испанским литературоведом конца XIX — начала XX века Марселино Менендесом де Пелайо, полагали, что Кальдерон едва ли не с зеркальной точно-

стью отражал реальные нравы, царившие в XVI—XVII столетиях, когда мужья то и дело приканчивали неверных или подозреваемых в неверности жен, а закон их полностью оправдывал.¹⁰² Оказалось, однако, что едва ли не все кочевавшие из публикации в публикацию знаменитые истории кровавой мести за поругание семейной чести — не более чем вымысел. Если же и впрямь случалось, что какой-нибудь родовитый испанец учинял расправу над супругой, то его за это вовсе не гладили по головке: когда, например, в 1571 году граф де Рибаторса убил неверную жену, он был заключен под стражу и казнен по указанию Филиппа II. Кальдероновские «драмы чести» и не претендуют на роль зеркала современной автору Испании, они разворачиваются либо в других странах, либо в отдаленные легендарные времена¹⁰³ (так, действие «Врача своей чести» протекает в XIV веке во времена правления дона Педро Жестокого). Это отнюдь не бытописательные произведения: они не дают зарисовки с натуры, а создают трагическую картину мира, показывают целостную модель общества, хотя, на первый взгляд, речь идет всего-навсего об отношениях между женой и мужем. Не случайно в каждой «драме чести» принимает участие король или правитель — во «Враче своей чести» ряд сцен происходит в королевском дворце, общество, изображаемое в драме, имеет своим центром королевскую особу — короля называют «испанским Аполлоном» и «кастильским Атлантом», держащим на своих плечах земной шар.

Все стекаются к королю — от просящего о повышении по службе солдата до обеспокоенного домашними неурядицами кабальеро, король венчает государственную пирамиду, и честь раскрывается прежде всего как общественное чувство: человек чести в кальдероновских драмах — трагическая ипостась барочного человека, никогда, ни при каких обстоятельствах не забывающего о своей принадлежности обществу, не знающего от общества продыху даже в своей спальне.

Можно сказать, что идейный сюжет «Врача своей чести» начинается там, где кончается «Жизнь есть сон»: дон Гутьерре отталкивается от того, к чему приходит Сехисмундо, — от убеждения, что надо подчинить все, даже самые сокровенные переживания, требованиям долга. Для такого человека священны общие интересы: хотя Дон Гутьерре и считает себя страшно оскорбленным доном Энрике, он не собирается мстить принцу, ибо это нанесло бы вред государству. Если в эпоху Возрождения человек был мерилом всех вещей, то в барочную эру он сам себя мерит внешней меркой; чувство ответственности перед другими входит в плоть и кровь, определяет все поступки. Барочное искусство показывает, что человек живет для людей и на людях — каждый *сообразовывается* с другими, печется о своем образе в чужих глазах, смотрит на себя чужими глазами. Честь — знак общего одобрения, бесчестье — знак всеобщего проклятья. Кальдероновские герои помнят об этом, знают, что живут в непрощающем

промашек мире, и стремятся вызвать не презрительную молву, а гул одобрения. Любовь к общепринятой форме кодифицирует их поведение, их слова и жесты уподобляются словесным и пластическим формулам, а вся жизнь — постоянно исполняемому ритуалу.

Этот завораживающий ритуал соблюдается не только беспрекословно, но и непринужденно. Виртуозно разработанный этикет требует артистической легкости, кажется, что герои Кальдерона в придворном танце привычно исполняют сложнейшие фигуры, но они отлично помнят, что один неверный шаг может привести к катастрофе. Это «стильные люди»: соблюдение стиля для них — вопрос жизни и смерти.

«Есть народы, любящие блеск, испанцы превосходят в этом других», — утверждал в «Карманном оракуле» современник Кальдерона Грасиан.

«Врач своей чести» написан художником, умеющим изобразить этот блеск, но не ослепленным им. Честь здесь — умение представить себя перед другими, но она делает человека рабом чужих представлений. Дон Гутьерре признается, что ничего такого, в чем он мог бы упрекнуть Менсию, он не видел, но

Людам, мне подобным,
И видеть не надо: достаточно вообразить,
Заподозрить, подумать,
Представить...¹⁰⁴

«Представление», «воображение» — термины из области актерского искусства. Дон Гутьерре, как актер, все больше оказывается во власти воображения и, как актер, все больше сливается со взятой на себя ролью врача — жуткого врача, предписывающего убить больную, выбирающего лекарство куда хуже болезни. В русском языке говорят «он воображает» не только про того, кто предается фантазиям, но и про того, кто важничает, задается, полон гордыни. У дона Гутьерре одно сливается с другим: ему достаточно вообразить, что его гордости нанесен удар, что его образ чем-то омрачен, и он идет на крайние меры. Он смотрит влюбленными глазами на жену, но для него еще важнее то, как посмотрят на него и на нее другие. Гамлет говорил:

Не кажется, а есть,
Мне кажется не ведомо...

Дон Гутьерре больше всего обеспокоен тем, каким он *кажется*, и он одержим — до исступления, до безумия — сохранением видимостей. Уже убежденный в том, что Менсия его опозорила, он уверяет монарха, что жена столь верна ему и столь чиста, что «оставляет позади римских Лукреций и Порций».¹⁰⁵

Роль «честного человека» становится все фальшивей — дон Гутьерре все сильнее притворяется перед Менсией, становится тем ласковее с ней, чем больше против нее ожесточается, и наконец, решает выдать себя перед ней за принца — муж играет перед женой роль любовника! Его притворство беспредельно, и герой не стесняется нарушать правила, им самим установленные: в начале он искренне говорил государю, что будет с ним безоговорочно правдив, «ибо человек чести врать никогда не станет, а своему королю — подавно»,¹⁰⁶ в финале же без зазрения совести врет ему напрапалую, рассказывая небылицы о том, как случайно погибла Менсия.

Правдолюбец становится лжецом — и это не единственная страшная метаморфоза во «Враче своей чести».

Коварное превращение претерпевает образ короля. В историю Испании он вошел под двумя именами: Педро Справедливый и Педро Жестокий. В начале драмы он выступает в своей первой ипостаси — мудрый правитель судит каждого по справедливости, щедро вознаграждает подданных. Настораживает, однако, его обращение с шутом Кокином: монарх обещает вырвать у грасьосо зубы, если тот не рассмешит его. Все попытки вызвать на лице доня Педро улыбку оказываются тщетными, и когда Кальдерон устами Кокина напоминает, что Аристотель называл человека «смеющимся животным»,¹⁰⁷ мы понимаем, что королю недостает не только чувства юмора, ему недостает человечности.

Чтобы понять, как зритель XVII века относился к дону Педро, необходимо помнить, что испанцам он был знаком благодаря многим романсам. В них говорилось о том, как он беспощадно расправился со своей невинной женой. Когда *такой король* прощал дону Гутьерре убийство невинной супруги, то публика не могла не увидеть в этом явной параллели с романсами и не могла не ужаснуться и деянию героя, и поведению государя. Тем паче, что, в отличие от доня Гутьерре, король точно знает, что Менсия невинна: ему об этом говорят и хирург, и Кокин. Показания двух свидетелей — достаточное основание для справедливого суда, но в том-то и дело, что в финале спектакля выступает уже не Педро Справедливый, а Педро Жестокий.

Еще одна пугающая метаморфоза во «Враче своей чести» — метаморфоза образа света. Образ света трактуется широко — это и блеск жизни, к которому, по словам Грасиана, так приверженны испанцы, и красота женщины — дон Гутьерре постоянно сравнивает Менсию со светилом, объясняя, почему покинул ради нее Леонор:

Ты все божественно затмила,
Ты, как горнило всех лучей.
Лишь до того, как выйдет солнце,
Красивой кажется звезда,¹⁰⁸ —

он вновь и вновь говорит о сиянии («esplendor») жены. Чем-то светозарным предстает и честь. Увидев дону Энрике у себя дома, дон Гутьерре не жалеет пышных слов, чтобы выказать свое низжайшее почтение к принцу, и, как бы между прочим, роняет слова о том, что чувствует себя «орлом, представшим пред ослепительными лучами».¹⁰⁹ В хорошо известных Кальдерону книгах по эмблематике изображались глядящие на солнце орлята и внимательно наблюдающие за ними родители, и давалось пояснение, что лишь законнорожденный детеныш мог выдержать сверкание лучей.¹¹⁰ Тем самым дон Гутьерре утверждает, что он — честный подданный, озаренный славой, но тут же, пока что мельком, обозначается и мрачная тень: орлы в эмблеме косвенно символизируют неуверенность в супружеской верности. Тени этой суждено стремительно разрастаться. Дон Гутьерре начинает выслеживать Менсию, шпионить за ней, подкрадываться к ней, согласно его собственному выражению, как вор, под покровом ночи, охваченный темной яростью: «без света и без ума, дважды слепой».¹¹¹

Окончательный поворот от света к тьме происходит в душе героя в кульминационном монологе в третьем акте:

...Менсия. — Никого нет в мире,
Кто мог бы тьмою запятнать
Такой прекрасный блеск и чистый.
Нет, мог, как дурно говорю я,
Одной довольно черной тучки, —
Хоть солнца ей не запятнать,
Но, погасив, холодным сделать.¹¹²

Если раньше дон Гутьерре приравнивал Менсию к величайшему светилу, которому суждено вечно гореть на небе, то теперь он уподобляет ее свече, которая может погаснуть в любое мгновение. Кажется, что свет, разлитый над бескрайним пространством, сходится ныне к одной слабо мерцающей точке. Словесные образы дублируются визуальными — на сцене появляется свеча, которой суждено иметь большое значение в ряде эпизодов. Впервые зрители видят свечу в начале второго акта во внутренней сцене — в спальне Менсии, куда проникает принц Энрике. Не успевает Менсия прогнать его, как слышит шаги мужа — она прячет принца и тушит свечу... В конце акта дон Гутьерре гасит свечу, стоящую возле спящей Менсии, чтобы она не узнала его, а когда служанка появляется с другой свечой, не может сдержаться и начинает откровенно угрожать жене:

Донья Менсия.

В саду лелеяла мечты
Под рокот нежного фонтана,

Как вдруг поднялся ветерок,
И у меня свеча погасла.

Дон Гутьерре.

То, что свечу убить он мог,
Не удивительно нисколько,
Супруга милая моя,
Таким он холодом здесь веет,
Что, смерть в дыхании тая,
Не только свет убить он может,
Но охладить смертельно грудь,
И ты, в саду при нем уснувши,
Могла бы и навек уснуть.¹¹³

Угроза была для зрителей еще более прозрачна, чем для Менсии: они, в отличие от нее, знали, что убил свечу не ветер, а дон Гутьерре и что, стало быть, он сам и таит «смерть в дыхании». Наконец, в финале драмы свеча появится в последний раз у изголовья убитой, и хирург расскажет, что в тот момент, когда со словами «Я умираю невинной» Менсия испустила дух, дон Гутьерре потушил свечу: отождествление света свечи и света жизни становится полным!

Итак, свет идет на убыль и возникает образ «тьмы в квадрате» — дон Гутьерре «дважды слепой», ведет темной ночью хирурга к себе, завязав ему глаза черной повязкой; герой проявляет себя как подданный тьмы:

В немом молчании ночном,
Которое ценю и почитаю,
Когда весь мир окутан сном,
И жизнь как бы в покрове гробовом
Тайком я в дом к себе вступаю.¹¹⁴

Наконец, в театре социальных масок, «образцовых личин» метит знак кровавой руки на дверях дома дона Гутьерре.

Черная и красная краски — краски крови и мрака — сгущаются, становятся доминирующими. «Врач своей чести» становится схожим с балом вампиров и театром теней. Стремясь во что бы то ни стало казаться таким, каким должно казаться, герой превращается в марионетку чести. Он разговаривает с честью, как с посторонним и всемогущим существом, ведет с ней диалог, с ней советуется, порой ее проклинает, но во всем ее слушается, перед ней преклоняется, происходит отчуждение сознания донна Гутьерре — честь окончательно оказывается внешней по отношению к нему силой. Она правит и сознанием Менсии — рабыни чести, говорящей о своей судьбе:

Была любовь и осталась честь —
Это все, что я знаю о себе.¹¹⁵

Сознание героев скованно, узурпировано догматом чести. Они свободны лишь тогда, когда теряют сознание, погружаются в сон, бывают самими собою лишь тогда, когда еще не пришли в себя. Бессознательное играет здесь огромную роль. «Врач своей чести» — драма о двух обмороках и двух снах. Упав с коня, дон Энрике лишается чувств, и, открыв глаза, видит перед собой ту, которая жила в нем. В зеркальном отражении ситуация повторяется во втором действии: просыпаясь, Менсия видит принца — того, которого не должна видеть, но образ которого все время хранила в глубине души. Она гонит его, но дается ей это с невероятным трудом, ибо он не только вне ее, но и в ней; перед нами воистину душевраздирающая драма... В следующую ночь в полусне, во тьме Менсия принимает мужа за принца — сон словно продолжается: она представляет не то, что есть на самом деле, а то, что таится в ее груди.

Во сне Менсия желает того, что отвергает наяву; у нее достаточно сильная воля, чтобы обуздать свои порывы, но она не властна над своими снами. Разум и чувство — и у героини, и у героя — устремлены в противоположных направлениях, и это невыносимый и губительный раздор.

В третьем действии, не очнувшись вполне после обморока, Менсия читает написанный рукой Гутьерре смертный приговор: обморок — подобие сна — сменяется чудовищной явью.

Последний раз зритель видит обескровленную Менсию, лежащую в постели: смерть явно уподобляется сну. Сну, в котором она обрела счастливую свободу; не зря в начале второго акта Хасинта, видя, что Менсия уснула под чудесную песню, говорит другой служанке:

Петь довольно. Мне сдается,
Что, уснув, покой и отдых
Обрела она. А раз
Улеглись ее тревоги,
Нам их вновь будить не надо.¹¹⁶

Слова эти Инес могла бы повторить и в финале у ложа мертвой госпожи, подобно Кенту в финале «Короля Лира», говорящему, что только враг захочет продлить пытку жизни его господину.

Менсия — мученица и жертва чести. Но мучеником является и ее палач дон Гутьерре.

Критики впадали из крайности в крайность в оценке непреклонного в деле чести кабальеро; если раньше едва ли не все склонны были думать, что оправдание короля значит, что герой оправдан и драматургом, то в последнее время многие утверждают, что Кальдерон изображает дона Гутьерре сущим монстром — обе крайности, на наш взгляд, не соответст-

вуют истине. Разумеется, Кальдерон не одобряет убийство Менсии: в драме проникнутой откровенным состраданием к прекрасной героине об этом свидетельствует многое, в том числе поразительная «ударная» финальная мизансцена — у изголовья забрызганной кровью кровати, на которой лежит невинная жертва, висит огромное распятие — милосердный, бесконечно добрый Господь оттеняет жестокость людей, слепо следующих закону чести (противопоставление божественных и человеческих законов проходит через все творчество Кальдерона: в ауто «Живописец своего бесчестия» Супруг-Христос прощает изменившую ему жену — Душу). Но Кальдерон показывает и другое: герой «Врача своей чести» мечется и страдает, находится на волосок от смерти, думая, что он опозорен, не может сдерживать слез, и первое его побуждение — убить себя. Он остается жить и убивает жену лишь потому, что таково веление долга — дон Гутьерре, как и донья Менсия, — жертва террора чести.

Это не значит, что драматург прилежно фиксировал реальные нравы. Как уже отмечалось, неверных или подозреваемых в неверности жен в Испании XVII века убивали, похоже, не чаще, чем в любой цивилизованной стране. Кальдерон во «Враче своей чести» создает не копию, а модель социума, которая может возникнуть всегда и везде, где люди столь фанатично и иступленно служат своим идеалам, что готовы расправиться с каждым, кого подозревают в отклонении от них. Это универсальная модель на все времена, и не зря, когда в финале король говорит, что сейчас не время для шуток, Кокин замечает: «А когда оно было?»¹¹⁷

Подозрение и страх — вот что царит в таком обществе. Дон Гутьерре боится за свою честь, страх и подозрительность все больше овладевают им, заставляют его таиться и притворяться, буквально ходить на цыпочках, по воровски, согласно его словам, подкрадываться к спальне жены. Страх парализует его волю и разум, берет верх над любовью к Менсии — наступает момент, когда он «не может думать ни о чем, кроме как об угрозах своей чести, и не способен видеть ничего, кроме подтверждения своих подозрений».¹¹⁸

Он уверен, что живет в мире, в котором малейшее нарушение табу непременно ведет к смерти. Найдя кинжал Энрике у алькова жены, он сразу же говорит, что это предвестник смерти.¹¹⁹ Смерть должна наступить вне зависимости от того, виновна ли Менсия или нет, и, восклицая:

Зачем несправедливый закон приговаривает
Невинного к гибели и смерти?¹²⁰ —

дон Гутьерре чувствует, что он полностью во власти несправедливого закона — закон принуждает его к убийству, подобно тому, как сам Гутьерре принуждает хирурга отворить вены Менсии. Разница в том, что хирург убивает незнакомку, а дон Гутьерре — любимую женщину, но оба они — послушные исполнители велений внешней силы, ее инструменты.

Страх дремлет в каждом, включая короля: в мире, в котором все панически боятся властелина, сам властелин живет во власти страха. Доста точно королю, передавая кинжал принцу, получить пустяковую рану, как он панически кричит: «Ты хочешь убить меня!», «Убери кинжал, я умираю!» В своем воображении король видит себя мертвым и залитым кровью.¹²¹ Главных героев «Врача своей чести», включая короля, преследуют устрашающие видения; жизнь каждого из них — на грани бредового наваждения, а подчас и оборачивается им.

В подобной атмосфере многие готовят себе погибель. Когда муж нечаянно возвращается домой, Менсия, будучи совершенно невиновной, ведет себя так, что не может не вызвать подозрений. Когда она замечает у дон Гутьерре в руках кинжал принца, ее испуг таков, каков бывает лишь у застигнутого на месте преступления злоумышленника. Наконец, когда дон Гутьерре застаёт ее пишущей письмо принцу, она, имея все основания оправдаться, не может этого сделать по той простой причине, что от ужаса лишается чувств, и это в глазах дон Гутьерре служит неопровержимым доказательством ее вины.

Менсия *сама* загоняет себя в смертельную ловушку. Образ мира-западни является одним из главных образов во «Враче своей чести». Образ игрового пространства неуклонно суживается. Сперва это простор полей возле загородной виллы, затем Севилья, с ее узкими улицами, сад в городском доме, интерьер дома и, наконец, спальня с запертыми дверьми и окнами. Внутренняя сцена уподобляется камере пыток и смерти.

Из этой западни нет выхода и дону Гутьерре. Король дает ему в финале в жены Леонору, честь которой давно уже была под подозрением у героя. Он крайне неохотно подчиняется высочайшему указу и протягивает Леоноре свою окровавленную руку, моля государя избавить его от брака — от продолжения жизни в аду, где «не остыли угли».¹²² Но король окриком «Так должно быть и все тут!»¹²³ загоняет его в ад: именно туда благие намерения ведут ревностных защитников чести.

Вход в этот ад, как мы помним, помечен отпечатком кровавой ладони.

Знак кровавой пятерни — замечательная театральная находка, она свидетельствует, что мы имеем дело с особым рода театром: «театр чести» становится театром оборотней и вампиров.

Барочный актер, играющий «врача своей чести», должен был раскрыть в нем лед и пламень — дон Гутьерре то бушует, вне себя от ревности, то хладнокровно рассматривает случай из своей семейной жизни, как юридический казус, который надо решить, не взирая на чувства. Вздурженность и рассудочность присущи ему в равной мере.

Донья Менсия, однако, называет своим убийцей не его, а принца Энрике.

Когда принц сравнивает ее с белоснежной цаплей, она отвечает, что цапля

Даже кречетам проворным
Без борьбы не уступает;
Но, угадывая тотчас,
Кто из них ее погубит,
Пред последним смертным боем
В ужасе топорщит перья,
Сотрясаясь дрожью.
Так и я оценила,
Чуть взглянула в ваши очи
И прочла, что мне грозит.
Я в испуге, я в тревоге,
Ибо страх мой понимает
И тоска предвидит скорбно,
Кто моим убийцей будет.¹²⁴

Перевод К. Бальмонта формально более далек от оригинала, нежели перевод Ю. Корнеева, но энергичнее обнажает суть сказанного Менсией:

...Затрепетав, прониклась страхом,
Затем, что страх мой понимает,
Затем, что знает мой испуг,
Что буду я тобой убита.¹²⁵

Энрике, во время охоты вторгшийся в дом замужней женщины, беззастенчиво ее домогающийся, сам прекрасно понимает, что преследует Менсию, как жертву.

Донья Менсия — жертва чести и жертва страсти.

Магма страстей, подобно вулканической магне, способна все испепелить и уничтожить. Она мгновенно сметает нравственные преграды, претупает все разумные ограничения.

Дикое, неукротимое естество человека раскрывается у Кальдерона не только в сцене появления Сехисмундо во дворце в драме «Жизнь есть сон» или в «Поклонении Кресту», где почтенный старик Курсио, услышав о нежелании дочери быть заточенной в монастыре, приходит в такую ярость, что хочет повесить Юлию на петле из ее собственных волос и вырвать ей язык, но и в «драмах чести».

Необузданное влечение принца во «Враче своей чести» эгоистично и преступно — оно ставит под угрозу честь и жизнь любимой: воистину донна Энрике можно назвать убийцей не в меньшей, если не в большей мере, чем донна Гутьерре. Дон Гутьерре убивает из чувства долга, дон Энрике — потому, что по невоздержанности и прихоти долгом пренебрегает.

Страсть, попирающая честь, не менее страшна, чем неумолимая защита чести, — отталкивает и безжалостное подчинение господствующим законам и грубое их нарушение: зритель прекрасно знал, что исторический

дон Энрике нарушил не только покой выведенной на сцену семьи, но и покой всего государства, что он стал зачинщиком кровавой смуты в стране — гражданской войны, закончившейся братоубийством. Подобный герой помогал понять, что Кальдерон, выступая против «террора чести», считал тем не менее честь одним из краеугольных камней человеческого общежития. Но воистину честь чести рознь: честь — гордое достоинство нередко превращается в честь — рабское служение кровавому идолу.

Во «Враче своей чести» Кальдерон продолжает углубляться в проблематику, затронутую драмой «Жизнь есть сон». Драма «Жизнь есть сон» свидетельствовала о необходимости взять на себя подобающую роль в Великом Театре Мира, стать человеком среди людей, подавляя в себе все, что может внести зло в человеческое общежитие; «Врач своей чести» показал, что не менее опасна безмерная жертва обществу. «Жизнь есть сон» — это торжество долга над человеком-зверем; «Врач своей чести» — трагедия человека, в котором долг сокрушает человечность.

Соответственно резко меняется и характер театральности. В драме «Жизнь есть сон» Сехисмундо отличался избыточной непосредственностью, и все испытывали огромное облегчение, когда он оказывался способным унять ее и начинал сознательно играть роль правителя, накладывающую на него строгие обязательства. Чем театральнее был Сехисмундо, чем он больше оглядывался на других — на «публику», которую составляет вся Польша, чем тщательнее взвешивал свои слова и обдумывал свои поступки, тем он был притягательнее. Чем театральнее дон Гутьерре, тем он страшнее,¹²⁶ ибо его игра — лицемерие и фальшь. Король же во всю потакает такой игре, в ней охотно участвует и вместе с героем устраивает кошунственный представление у неостывшего еще трупа зарезанной женщины, делая вид, что никакого убийства не было в помине.

Дон Энрике ужасен потому, что постоянно выходит из рамок роли принца — образцового гражданина и человека чести, дон Гутьерре — потому, что слишком истово играет выпавшую на его долю роль. «Врач своей чести» — предупреждение против анархии и против «железного порядка»; это подлинно барочное произведение заставляет напряженно думать о роли человека в обществе, о его обязанностях по отношению к другим и верности себе, своим самым искренним чувствам.

«Живописец своего бесчестия»

Мы можем судить об этом и по «Живописцу своего бесчестия» («El pintor de su deshonra», опубл. в 1650 г.) — одному из самых прекрасных, поэтичных и трагичных произведений Кальдерона. Кипение страстей, их природная мощь, колдовская власть сталкиваются с неумолимыми законами чести в неизбежном и роковом столкновении.

...Юная Серафина, уверенная, что любимый ею дон Альваро погиб в кораблекрушении, уступает требованиям отца и выходит замуж за пожилого кабальеро дона Хуана Року. Но дон Альваро жив, он неожиданно возвращается на родину и похищает Серафину. Дон Хуан Рока, переодетый живописцем, пускается в странствия, выслеживает беглецов и убивает их...

Пожалуй, нигде у Кальдерона стихия чувств не будет наделена таким завораживающим и печальным лиризмом, как в «Живописце своего бесчестия». Она сродни здесь грозной и непредсказуемой стихии моря: большая часть драмы происходит в трех портах — Гаете, Барселоне и Неаполе. Это жизнь, овеянная дыханием моря, открытая морю: дон Альваро влюбляется в Серафину, увидев ее в окне, выходящем на море; море его с ней разлучает, море сводит вновь: по морю он приплывает домой... В покои дона Хуана дон Альваро проникает под видом матроса, а отвергающая его домогательства Серафина сравнивает себя с прибрежной скалой, выдерживающей натиск морских волн; наконец, в компании моряков дон Альваро уносит упавшую в обморок Серафину на корабль, дон Хуан в отчаянии бросается в море, и его еле спасают.

Близка стихия любви и стихии огня. Серафина оказывается в руках дона Альваро во время пожара, вспыхнувшего на вилле, где она с мужем остановилась. Дон Хуан Рока, не узнав дона Альваро, отдает ему на попечение лишившуюся сознания жену и спешит спасти других, слыша несмолкающие крики: «Пожар! Пожар!», под аккомпанемент которых идет весь финал второго акта. Любопытно еще одно: огонь занялся с такой силой, что мгновенно стал схожим с «извержением вулкана на море»¹²⁷ — огонь и море сходятся, стихийные начала жизни становятся неодолимыми и толкают Серафину в объятия дона Альваро.¹²⁸ Похищение Серафины происходит во время карнавала — это одна из самых темпераментных и ярких картин в театральном творчестве Кальдерона. Раздаются громкие веселые возгласы и взрывы смеха, на помосте во внутренней сцене играют музыканты, а основную сцену захлестывают буйно танцующие женщины и мужчины в красочных нарядах и масках. Согласно ремарке, «музыка не перестает звучать ни на мгновение»,¹²⁹ и все — дон Хуан Рока, Серафина, дон Альваро — захвачены бешеным водоворотом разгулявшегося праздника.

Но не забудем, что кульминация этой радостной гульбы — страшный, истребительный пожар, во время которого и совершается фатальное событие — похищение Серафины.

Дон Альваро оправдывает свое вероломство по отношению к доверившемуся ему, попавшему в беду человеку неодолимой любовью — «такую провинность совершает тот, кто так сильно любит»,¹³⁰ но он не может не понимать, что губит честь Серафины и обрекает любимую на гибель. Сти-

хии в барочном театре Кальдерона являют свою двойственность: они завораживают и пугают, влекут и убивают. Они совершенно равнодушны к чести и долгу, честь же и долг не считаются с живыми чувствами. Человек чести дон Хуан Рока полон решимости противостоять стихиям: он дает клятву сразиться «как равный с водами и пламенем»¹³¹ — это трагическая и страшная, героическая и мстительная решимость. Он высоко ставит закон чести, готов беспрекословно следовать ему и, как и дон Гутьерре во «Враче своей чести», сознает, сколь жесток этот закон:

Будь проклят тот,
Кто ввел столь суровый закон!
Мало принимал в делах чести
Законодатель-тиран,
Который сделал ее зависимой
От других, а не от меня.
Другому моя честь подвластна
И, согласно несправедливому закону,
Страдает тот, кто оскорблен,
А не тот, кто оскорбляет!
Меня вправе опорочить
Любой злодей?
Будь проклят тот,
Кто ввел столь суровый закон!
Честь — мое достояние
Должна стать рабой другого?
Я должен быть осужден
Из-за чужого злодейства:
И как только дикий мир
Терпит такой позорный порядок?
Разве преступник тот, кто невиновен?
Но за чужое преступление,
Меня оскорбившее,
Меня же наказывают!
Будь проклят тот,
Кто ввел столь суровый закон!¹³²

Так идеал чести вновь превращается в идола, в абсурдную и непререкаемую догму, а герои и героини — в невольников и невольниц чести.¹³³

Но не менее деспотична и страсть. Влекомый страстью дон Альваро похищает Серафину и держит у себя вопреки ее воле. Он причиняет ей непрерывные страдания, и, называя его «коварным, свирепым предателем, подлым тираном», Серафина сознает, что из-за него разом лишилась «супруга, дома, состояния, чести и доброй славы». С трагической прозорливостью юная героиня видит, как страсть губит саму любовь:

Тот, кто все разрушает,
Ничего не ценит.

Невольница чести и страсти чувствует себя «погребенной смолоду» в доме похитителя:

Я не твоя,
Ибо тот, кто не владеет
Душой, ничем не владеет.
И красота без души —
Все одно, что каменное изваяние.¹³⁴

Последние слова особенно примечательны: дон Альваро — раб страсти играет такую же страшную роль в судьбе Серафины, как и дон Хуан — раб чести, который скажет отцу убитой им женщины:

Вам возвращаю
Печальный и окровавленный труп
Красоты, что вы мне отдали.¹³⁵

«Труп», «камень», «скульптура» — становятся ключевыми словами в «Живописце своего бесчестия», драме, в которой совершается зловещая метаморфоза. Сперва в ней много говорится о живописи, но постепенно скульптура — искусство надгробий — начинает выступать ее антиподом: культ чести ассоциируется не с пленительными красками картин, словно заимствованными из самой жизни, а с культом могильных памятников.

Разница между живописью и скульптурой в драме — разница между живым телом и трупом. Сравнивая убитую Серафину с застывшим изваянием дон Хуан Рока (роса — по-испански: большой камень, скала) скажет:

Я совершил подмен искусств,
Ибо создал скульптуру,
Хотя хотел создать портрет.¹³⁶

Он мечтал написать портрет — обессмертить живой облик Серафины во всей ее пленительной естественности, но вместо этого умертвил ее. В начале второго акта Серафина позирует мужу, но он в сердцах бросает кисти:

Огонь, свет, воздух и солнце
Не могут находиться на холсте,
И, значит, нельзя нарисовать
Красоту, которая соединяет
Солнце, воздух, свет и огонь.¹³⁷

В финале третьего акта за огромной решеткой ведущего в сад окна сидит Серафина, а в саду с мольбертом и кистью в руке — дон Хуан, которому принц заказал портрет живущей в этом имении неведомой красавицы. Дон Хуан собирается нанести на холст первые мазки, но внезапно узнает в дотоле сидевшей к нему спиной даме Серафину, и, увидев, как

дон Альваро обнимает ее, бросает кисть — символическое повторение уже знакомого зрителю жеста, жеста-лейтмотива — и, схватив пистолеты, стреляет в них — неудачливый живописец мгновенно превращается в удачливого убийцу.

Служа чести, художник стал палачом.

Дон Хуан так и не смог запечатлеть на холсте дивные черты Серафины — она оказалась «чересчур прекрасной». ¹³⁸

В течение всей драмы речь идет о необыкновенной, изумительной, редкостной красоте героини, об ее обаянии и прелести. Но Серафина в равной мере и нравственно притягательна — похищенная доном Альваро, она хранит верность мужу и умирает невинной. Ее любят не только дон Альваро и дон Хуан Рока — она покоряет ненароком увидевшего ее Принца Урбинского, увлекавшегося до этого другой дамой. Несколько раз ее называют Божественной — *divina*, совершенной — *perfecta*, ¹³⁹ ее красота вызывает религиозный трепет, ибо она подобна «всесвышним небесам». ¹⁴⁰ Имя Серафина — *serafin* — серафим — также говорит об ангельском, небесно прекрасном.

Происходит не только убийство неземной красавицы — происходит убийство самой Красоты; уничтожают то, что принадлежит небу.

«Живописец своего бесчестия» — трагическая история о том, как страсть и честь уничтожили красоту. Как и во «Враче своей чести», красота была принесена в жертву эгоистической страсти и безжалостной чести; и страсть дона Альваро, и честь дона Хуана оказались в равной мере виновными в гибели прекраснейшей героини.

* * *

Мы говорим о «драмах чести», имея в виду их родовое определение, что же касается жанра таких произведений, как «Живописец своего бесчестия» и «Врач своей чести», то это, по нашему твердому убеждению, не что иное, как трагедии. В них раскрывается трагическое состояние мира насилия и неволи, говорится о том, что в жертву приносится все лучшее, наиболее прекрасное. Если моральную вину принца Энрике во «Враче своей чести» и дона Альваро в «Живописце своего бесчестия» можно частично оправдать их любовью, то у дона Гутьерра и дона Хуана Роки — вина трагическая: герои морально безупречны, они поступают согласно господствующей морали, но это ведет к катастрофическим последствиям.

Кальдерон открывает глаза на ужас жизни: даже следуя тому, что кажется идеальными законами, люди бесконечно далеки от правды и справедливости. «Драмы чести» — трагическая изнанка донкихотства, сумрачная ипостась безумного идеализма.

Театр Кальдерона — театр, в котором резко сталкиваются прекрасное и ужасное, жар страсти и бессердечная холодность. Герои «драм чести» сочетают безрассудство ревнивцев и рассудочность юристов; впрочем, — и это должны были иметь в виду актеры XVII века, — ораторский пафос судей был подстать красноречию влюбленных. Но также верно и другое — то, что выражение самой неистовой страсти подчиняется в кальдероновском искусстве неукоснительным правилам риторики.

Мир, изображенный в «драмах чести», во всем хранит строгие формы, бережет их столь ревностно и ожесточенно, что приносит им в жертву живую жизнь.¹⁴¹ Кажется, что статуя Командора — защитника чести в «Севильском озорнике, или Каменном Госте» Тирсо чудовищно разрослась и бросает огромную тень на этот мир: трепещущая от избытка чувств — ревности, любви, страха — жизнь находится в черной тени надгробий, и главными красками в «драмах чести» становятся красная и черная — цвета крови и ночи, пожара и мрака. Свет жизни и свет красоты в этом мире может в любое мгновение померкнуть, как свет свечи во «Враче своей чести».

Немеркнувший свет можно увидеть лишь в небесах — об этом говорят кальдероновские «драмы о святых».

«Драмы о святых»

«Драмы о святых» — популярнейший жанр испанского театра Золотого века, обладавший рядом особых свойств, своей резко выраженной театральной спецификой. Драмы эти часто создавались по заказу городских властей или религиозных орденов, дабы показать их в день того или иного святого, а также на праздниках беатификации и канонизации святых, внутри храма, на паперти, на церковном дворе или на площади на импровизированных подмостках, к которым примыкали огромные повозки с декорациями и театральной машинерией. Но мало-мальски примечательные «драмы о святых» становились частью репертуара профессиональных трупп и исполнялись в обычные дни в корралях. В таких случаях, как правило, убирались скамьи для публики, находившиеся по бокам сцены, и устанавливались необходимые декорации или машинерия. Этим они также уподоблялись ауто, которые в барочную эпоху (точнее говоря, начиная с 40-х годов XVII века) шли не только на площадях в праздник Тела Господня, но и в будни в публичных театрах.

Происходила любопытнейшая вещь — «драмы о святых», родившиеся в лоне религиозных церемоний, воспринимавшиеся первоначально как часть священного действия, обосновались на светской сцене. Мы до сих пор не осознали смысл этого обстоятельства, которое говорит о многом. С

одной стороны, оно свидетельствовало о том, что происходит быстрая секуляризация культуры — «драмы о святых» не только становятся достоянием коммерческих театров, но и начинают многими своими чертами напоминать «комедии плаща и шпаги» — в них огромное значение приобретает любовная интрига. Но несомненно и другое — то, что в Испании XVII века между религиозными и светскими зрелищами все еще не было непроходимых границ: одно и то же произведение могло идти и перед алтарем в церкви и на театральных подмостках; в последнем случае подмостки также оказывались сакральным пространством, и игра комедиантов обретала священный смысл.

Сакральное проявлялось в постановках «драм о святых» в молитвенных позах и жестах, в близости символике церковных торжеств XVI—XVII столетий, в которых, например, туника была одеждой чистоты, латы означали силу и неуязвимость, власяница — покаяние; свой смысл имел каждый камень в украшениях: алмаз означал прочность, сардоникс — милосердие, опал — невинность, хризопраз — терпение и т. п. Аллегорические фигуры представляли собой своеобразные комбинации значимых цветов и атрибутов: Мудрость была одета в светло-зеленое и держала в руке зеркало с позолоченной ручкой, другую же ее руку обвивал уж; Воздержание появлялось в ливрее бледно-желтого цвета, неся в одной руке кувшин, а в другой — серебряный кубок; Сила Любви в алом несла в руке колонну; Милосердие в гирлянде из драгоценных камней и в одежде белых и малиновых тонов держало скипетр с алым сердцем; Блаженство в белом несло пальмовую ветвь...¹⁴² Некоторые мизансцены, казалось, переключались в театр с праздничных композиций, как, например, в одном из эпизодов в «Человеческом серафиме» Лопе де Веги, когда, согласно ремарке, появлялась «гора, поросшая садом, посередине которого Святой Франциск в венце из роз держит в руке букет цветов...».¹⁴³ В начале «Небесных возлюбленных» Кальдерона по обе стороны героя стоят две фигуры — одна «в дивной красоты одеянии, другая — в зловещей, черной, осыпанной звездами одежде».¹⁴⁴ Но в барочных «драмах о святых» подобные картины могли соседствовать со сценами дуэлей, как трепетные молитвы могли соседствовать с нечестивыми заклятиями, а истовые покаяния — с нежными любовными признаниями.

Не удивительно, что в Испании было немало противников «драм о святых», чью точку зрения, пожалуй, наиболее резко выразил в 1689 году в книге «Теологическое рассуждение о театрах и комедиях нашего столетия» брат Игнасио де Камарго. «В них (т. е. «драмах о святых». — В. С.), также нет недостатка в вещах, возбуждающих похоть, и изображаются всяческие любовные игрища и нечестивые влечения, — писал ревностный монах, — произведения, называемые комедиями на божественный лад, имеют ужасную склонность смешивать мирское и сакральное,

свет и мрак, и соединять землю и небо, что является крайней непристойностью, из которой происходит множество прочих непристойностей». ¹⁴⁵ Подобные инвективы, однако, не достигали цели. В условиях борьбы с протестантизмом, выступившим против поклонения святым, католическая церковь всячески поощряла их культ, и постановление Тридентского Собора «De invocatione, veneratione. Reliquiis Santorum, et sacris imaginibus» способствовало превращению XVII века в католических странах в «Эру святых». Театр отдал щедрую дань этому культу, и, как отмечал в апробации «Пятой части комедий Кальдерона» (Мадрид, 1682) отец Мануэль Герра-и-Рибера, в «драмах о святых» «пример волнует, чудеса запечатлеваются в памяти, благочестие захватывает, и в целом спектакль впечатляет больше, нежели проповедь». ¹⁴⁶

* * *

Кристаллизации жанра на рубеже XVI—XVII веков способствовали Лопе де Вега и валенсианские драматурги, хотя их произведения еще достаточно далеки от той формы, которую приобретет «драма о святых» в творчестве Кальдерона. Так, например, «Жизнь и смерть Святого брата Луиса Бертрана» валенсианца Гаспара Агилара (1560 или 1561—1623) — это театрализованная хроника жития почившего в 1580 году святого, составленная из слабо связанных друг с другом эпизодов. Едва ли не в каждом эпизоде брат Луис совершает какое-нибудь чудо: перекрестив огонь, усмиряет пожар в Валенсии, попав в Латинскую Америку, побеждает все козни Сатаны, а также Теолинды — «туземной царицы» и прочих недругов — душу крещенного им умирающего мальчика ангелы уносят на небо, ветка дерева опускается и защищает его от удара мечом индейца, яд, преподнесенный ему другим язычником, превращается в змею; святой бичует себя, чтобы одолеть чары красавицы индеанки и получает помощь свыше («звучит музыка и открывается хижина, в которой лежит окровавленный Святой Луис, и с разных сторон спускаются с неба Святая Магдалина с лавровым венком и Святая Екатерина с пальмовой ветвью» ¹⁴⁷); в финале же «наверху открывается трон, окруженный серафимами, а на нем восседает Святой Луис в монашеском одеянии, усыпанном звездами, держа в одной руке распятие, а в другой — чашу...» ¹⁴⁸

Большой композиционной цельностью отличается написанная примерно в это же время драма другого валенсианца Рикардо де Турии «Триумфальное мученичество и славная смерть Святого Винцента». Здесь есть хотя бы пунктирно намеченная единая сюжетная линия — любовь к Винценту Олимпии, которая, будучи им отвергнута, становится его гонительницей, а затем, пораженная его стойкостью, обращается в христианство. Еще сильнее цементирует драму противостояние Винцента и римского

претора Дациана, обрекающего святого на муки, на сцене показывают различные пытки: «открывается занавес, и виден святой Винцент, чьи руки привязаны к столбу, два палача тянут за веревки, привязанные к его ногам, а другие бичуют его, и все тело его изранено». ¹⁴⁹ Наконец, во время триумфа святого спускаются два ангела, один облачает его в белую, усыпанную золотыми звездами тунику, другой дает ему пальмовую ветвь и гирлянду из роз и лилий...

Что же касается «драм о святых» Лопе де Веги, то большинству написанных им в этом жанре произведений присущи ясность построения и гармоничность. Например, типичная «драма о святых» Лопе де Веги — «Святая Касильда» — кажется прелестной стилизацией «под лубок», но писатель не столько подделывается под «простеца», сколько сам проникается радостной, нерассуждающей верой и охотно разговаривает с широким зрителем языком «примитива». Чарующая наивность драмы, обрамленной народными песнями, искупает рыхлость сюжета, ее текст — основа для бесхитростного и трогательного зрелища. Сценические эффекты в ней немногочисленны. Так, хлеба, которые украдкой несет мавританская принцесса Касильда изголодавшимся христианским пленникам, оборачиваются на глазах публики цветами в тот момент, когда стражники решают проверить корзину. Другие чудеса (например, падение Касильды, сброшенной с моста испуганными адским видением лошадьми) не изображаются — о них лишь рассказывается; самое впечатляющее, что показывают зрителю, — это опускающийся и поднимающийся ввысь Ангел.

Как и пристало лубку, драма лишена психологической глубины: достаточно магометанке Касильде услышать во сне таинственный голос, как она решает принять крещение, достаточно ей сказать своему отцу, мавританскому Царю, что

Христос — жизнь, которой я алчу,
Я — его супруга. Он зовет меня,
И я должна идти за ним, —

как Царь — гонитель христиан неожиданно отдает ей город Толедо, так что мавр Тарфе не без основания восклицает:

Священный Аллах!
Что за странная перемена!¹⁵⁰

Решающее событие — крещение Касильды — происходит за сценой. Постановка этой драмы представляла собой смесь лирических излияний, рассказов Дьявола о страшных кознях, которые он собирается строить, терпя, однако, тут же полное поражение, и шуток пьяного грасьосо Каламбре...

Но постепенно «драмы о святых» Лопе де Веги становятся не только все более зрелищными,¹⁵¹ но и все более глубокими.

Об этом нам позволяет судить замечательная драма Лопе де Веги «В притворстве — правда» («La fingido verdadero»), рассказывающая о святом комедианте — римском актере Генезии, который, согласно легенде, играя роль христианского мученика, проникся столь сильной верой в Христа, что превратился в христианина и принял мученическую смерть.

«В притворстве — правда» стоит на рубеже Ренессанса и барокко: главная тема драмы — тема игры и театра получает в ней разностороннее и колеблющееся освещение.

Барокко утрачивает доверие к реальности: реальность, которая обрела в искусстве Возрождения такую притягательность и завораживающую телесность, представляется лишенной субстанции, эфемерной; театр — самое плотское из всех искусств мнится царством призраков, быстро улетающих теней.

Лопе де Вега мучается вопросами касательно подлинности и иллюзорности мира и человеческой жизни, ее смысла и бессмыслицы. Император Аврелий, полный гордыни и веры в свое титаническое могущество, бросает вызов небесам и тут же падает, пораженный молнией: его мнимое величие мигом рассыпается в прах. Наследник Аврелия Карино самонадежно считает, что, в отличие от фиктивной сценической игры, жизнь — это беспорочная и непоколебимая реальность:

Я римский
Цезарь, высший властелин,
А не притворный царь.
Я не играю,
Как актер, перед домом которого мы находимся,
Я есть Царь, Государь, Цезарь,
И родился таковым, чтобы править.
Когда Генезий выходит на сцену
Представлять короля в спектакле,
Он царит не более полутора часов,
А затем его власть кончается.
Но я благодаря судьбе
Король настоящий
И таковым буду всю свою жизнь,
И уверен, что она будет долгой,
Ибо я молод и полон сил!¹⁵²

Но через несколько мгновений раненый сенатором Лелием, над женой которого он надругался, Карино сознает, умирая:

Я только играл свою роль;
Императором Рима казался,
Но завершилась трагедия.
Смерть меня лишила атрибутов власти,
И жизнь словно промелькнула
За полтора часа...

Таков, прибавляет он, «удел общий для всех, рожденных на земле». ¹⁵³

Но не судит ли Карино по себе? Жизнь тирана — кровавая, нелепая галлюцинация, но значит ли это, что любая человеческая жизнь — лишь обман и пустая видимость?

Лопе не спешит давать ответ на эти вопросы, пристально рассматривая в драме отношения игры и правды, театра и жизни, искусственности и естественности.

Сперва он обрушивается против тех, кто, слепо подчиняясь античным моделям, готов пренебречь жизненной силой театра.

Диоклетиан, устами которого до поры до времени говорит сам драматург, выступает против жесткого регламентирования творчества, увлекаясь «invention» — «выдумкой», «изобретательностью», пусть даже пренебрегающей искусством, — «aunque carezcan de arte»:

Я никогда не персонифицирую правила,
Меня тяготит их суровость, я знаю,
Что слепо следующие искусству
Никогда не достигнут естественности. ¹⁵⁴

Под искусством тут прежде всего подразумевается эстетический канон, традиционный образец, но не только. Тема искусства в драме все больше расширяется, и в противопоставлении искусства и естества предпочтение в конечном счете отдается последнему.

Прислушаемся к примечательному диалогу Диоклетиана и Генезия: император слышал, что актер превосходно играет разные роли — консула, капитана и царя, испанца, перса и араба, но лучше всего даются ему роли влюбленных. «Суть игры — подражание», — отвечает ему Генезий:

И так же как поэт, который не сможет
Выразить сильно и нежно
Любовное чувство, если не испытал его,
И не раскроет в своих строчках
То, что сама любовь ему диктует,
Актер, если не охвачен
Любовной страстью, не сможет
Ее представить...

Актер сознает, что играет влюбленных так хорошо потому, что сам пылает любовью:

Я представляю то, что чувствую,
И по этой причине
Мне не кажется справедливым,
Что называют подражанием,
То, что является самой правдой. ¹⁵⁵

Подлинное искусство, согласно Лопе де Веге, — искусство неподдельных страстей. Такие страсти пробуждаются во время исполнения труппой

Генезия перед императором комедии — Лопе прибегает к приему «театра в театре», обнажающему у его младших современников условность происходящего, с прямо противоположной целью — обнаружить нечто безусловное, абсолютно достоверное.

Генезий сочиняет новую комедию для того, чтобы дать выход своим чувствам к Марселе, насладиться на сцене ее объятиями и взять верх над актером Октавио, к которому ее бешено ревнует. Начинается спектакль, и Генезий в роли Руфина стремится добиться благосклонности красавицы актрисы, играющей роль Фабии, но так увлекается, что называет Марселу ее настоящим именем. Отец Марселы, Фабрицио, играющий роль отца Фабии, отдает Руфину руку дочери, но, услышав упреки Октавио в измене, Марсела внезапно меняет текст роли и клянется сопернику Генезия, что выйдет замуж лишь за него, и Диоклетиан резонно замечает:

Подозреваю, что представляют
Они то, что есть на самом деле.¹⁵⁶

Здесь, как и у художников маньеризма и барокко, с лихорадочной, ошарашивающей быстротой нарушается граница между игрой и правдой, однако Лопе де Вега продолжает занимать в испанской культуре особые позиции. Названную трагикомедией пьесу «В притворстве — правда» он посвятил Габриэлю Тельесу — Тирсо де Молине, автору комедий, прославляющих невероятное могущество искусства и его власть над жизнью. Генезий также надеялся на то, что его комедия поможет завоевать Марселу, но происходит прямо противоположное: не театр вторгается в жизнь, вовлекая всех в самозабвенную игру, а жизнь вторгается в театр: Марсела бежит с Октавио со сцены, чтобы соединиться с ним узами брака, — делает обратное тому, к чему побуждала ее игра. Искусство хотело показать, какой должна быть жизнь: заставить Марселу выйти замуж за Генезия. На деле же жизнь показывает, каким должно быть искусство — предельно искренним и естественным.

Благая весть естества — важнейшая ренессансная идея; значит ли это, что проникнутый этой идеей шедевр Лопе возвращает нас в утопическое царство Ренессанса? Однако Ренессанс — это *счастливая* игра раскрепощенного человека, здесь же, как об этом свидетельствует гибель и предсмертный монолог Карино, игра ассоциируется не с ощущением избытка природных сил и не с неисчерпаемостью творческих способностей природы, а с чувством эфемерности и обманчивости жизни.

Но и это не окончательный вывод в произведении Лопе де Веги. Он еще раз прибегает к приему «театра в театре»: показывая по просьбе Диоклетиана спектакль о христианине, Генезий так увлекается ролью, что, публично прокляв императора-язычника, от всей души возвращается к Господу и, оказавшись на небе, принимает крещение. Зрители дивятся

прекрасной постановке, но постепенно убеждаются, что все, что они видят, — это не игра, а правда, и разъяренный император приговаривает комедиантов к смерти...

Иллюзорной оказывается жизнь тех, для кого она — всего лишь игра, но для Генезия она больше, чем игра, и потому не проходит бессмысленно и бесследно.¹⁵⁷

Лопе предвещает барокко, требуя подчинить жизнь высшим ценностям, но к ним, если можно так выразиться, он приходит «ренессансным путем»: актер становится святым благодаря вдохновенному естеству и исключительной природной одаренности. Однако в поздней драме Лопе де Веги природа природе рознь: устремляемая к свету идеала натура Генезия подчеркивает brutальное, непросветленное естество Карино и других злодеев.

* * *

Кальдерон знаменует собой новый этап в развитии жанра, он создает подлинно барочные «драмы о святых», в которых действуют не полусказочные экзотические принцессы, наивные, чистые сердцем землешапки или самозабвенные гистрионы, а люди, влекомые дерзновенной мыслью, — его произведения раскрывают титаническое напряжение конфликтов интеллекта и страсти, губительной чувственности и экзальтированной, возвышенной духовности. Барочное сопряжение полюсов сказывается в том, что чудо вырастает из представляемой привычными средствами, в чем-то подчеркнута реальной среды: действующие лица выступают не в аллегорических облачениях героев ауто, а в модных костюмах галанов и дам, иначе говоря, в костюмах современных зрителю XVII века модниц и щеголей. Они принадлежат полной чар жизни — в кальдероновских спектаклях могли появиться аскеты, но мир, в них изображенный, увиден не их глазами: ренессансное упоение земной красотой близко Кальдерону не меньше, чем средневековая трансцендентность. Барокко не перестает замечать эту красоту, если же она порой кажется греховной, то делается от этого еще более волнующей. Барочный агиографический театр, в котором соседствуют рубища отшельников и сверкающие золотом наряды знати, — театр плотский и мистический, одухотворенный и карнавальным (пока в «Маге-чудодее» Киприан колеблется, решая, какую веру — язычество или христианство — считать истинной, служанка Ливия, выбирая между Кларином и Москоном, думает, что лучше всего — жить с обоими), в нем сравнивается пламенная проповедь и дерзкая шутка, молитвенный экстаз и эротический пыл, возвышенность и озорство.

Герои Кальдерона недолго довольствуются одними чувственными формами, они надеются обнаружить нечто, находящееся за ними, проникнуть

в глубинные пласты бытия, но и формы эти им вовсе небезразличны. Мир открывается для них в грандиозной перспективе, но они не теряются в ней. Микрокосм отражает необъятный макрокосм, кальдероновские лирико-догматические драмы соединяют индивидуальное и всеобщее. Сила Кальдерона в том, что он показывает, как личность преломляет важнейшие проблемы эпохи. После того, как Лютер расколол западную церковь, сама христианская догматика стала проблематичной, ряд важнейших ее положений был поставлен под сомнение. Каждому предстояло или признать справедливость этих сомнений, или их решительно отвергнуть, разделение на католиков и протестантов поставило христиан перед необходимостью осмыслить свою позицию. Догматы, бывшие весьма отвлеченными абстракциями, доступными лишь для понимания узкого круга, стали вопросом жизни или смерти миллионов; религиозная вражда будила мысль масс, идейные конфликты занимали самую широкую публику. Но она была плохо подготовлена к тем требованиям, которые предъявляло противоречивое, сложное время; выяснилось, что массы верили, серьезно не задумываясь над тем, во что же, собственно, они веруют. Крестьяне часто не знали, сколько же существует христианских богов: в Баварии XVII века говорили, что их, как и святых таинств, семь, в неаполитанском королевстве одни считали, что их сто, а другие — что тысяча или еще больше!¹⁵⁸ Стало очевидно, что в миссионерах нуждается не только Америка, но и Европа, — роль миссии взял на себя театр, объясняющий постулаты веры.

Казалось бы, искусство по самой своей природе принципиально отлично от религии: религия — проповедь заранее известного, неизменное повторение предустановленного, искусство же, как скажут в XX веке, — это «езда в неизвестное», оно — поиск и созидание нового, неведомого. Мы видим, однако, что даже главные постулаты христианства были многим неизвестны; в XVII веке шло обновление веры и потребность церкви в пропаганде этих постулатов была сродни склонности барочной культуры вернуться к вечным истинам, постичь их непреходящую актуальность.

Творческое постижение этих истин и составляет содержание «драм о святых» Кальдерона; его герои совершают поразительные открытия, каждый из них открывает своего Бога.

Вера в драмах Кальдерона не слепа — это зрячая, необычайно проницательная вера, она не подразумевается, а «уразумевается», язычники добывают себе христианские истины при помощи дерзкого ума, интенсивных духовных исканий. Анхель Валбуэна Прат справедливо заметил в связи с «Магом-чудодеем», что у Кальдерона рефлексия ведет к «подлинной апологии интеллекта. Киприан является не кем-либо, а именно интеллектуалом барочной эпохи, беспокойным духом, одолеваемым сомнениями; не довольствуясь известным, он преследует более высокие цели.

Кальдерон разрешает проблему при помощи истин католицизма, которые не мог не исповедовать испанец XVII века; но герой приходит к ним не по привычке и не по принуждению, но благодаря независимым суждениям». 159

Прибавим, однако, что постижение веры неверующими отнюдь не тождественно решению умозрительной задачи. Истинную веру кальдероновские герои постигают не только светлым умом, но и горячим сердцем, не только силой мысли, но и силой страсти; стиль барокко, как уже отмечалось, — аффективно-интеллектуальный стиль: вспышки темперамента соседствуют в театре с сосредоточенными, углубленными рассуждениями, человек раскрывается во всей своей полноте, и полярные свойства личности сходятся во внутренне конфликтном единстве.

Но такая внутренняя противоречивость — и, в первую очередь, антагонизм разума и чувства — может быть чрезвычайно плодотворной, как об этом свидетельствует драма «Небесные возлюбленные» («Los dos amantes del cielo»). Хризант, сын жестокого, преследующего христиан римского наместника Полемиа, увлекается красавицей Дарией, отвергающей всех поклонников и говорящей, что могла бы полюбить разве только того, кто умер бы за нее. Однако не менее страстно он жаждет постичь загадку начальной фразы Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было от Бога, и Слово было Бог». Утоляя интеллектуальную жажду героя, старец Карпофор открывает Хризанту суть евангельского учения и обращает его в христианство. Увидев чудо — говорящую голову казненного Карпофора и узнав, что был некто, кто принял самую мучительную смерть ради нее, и звали его Иисус, становится христианкой и Дария. В финале по приказу императора Нумериана Дарию и Хризанта сбрасывают со скалы, но перед этим мучившая своим равнодушием Хризанта Дария открывает ему свою любовь и называет его возлюбленным супругом, с которым счастлива будет предстать вместе перед очами Господа. Драма завершается торжеством любви небесной и земной, столь сильной, что герои оказываются связанными ее узами навечно. Любовные перипетии, чрезвычайно похожие на те, что изображались в «комедиях плаща и шпаги», перерастают в духовную драму, но любовь не отрицается, а наоборот, патетически утверждается — история о святых освящает любовь, чувственное возвышается, а возвышенное становится чувственно достоверным.

Любовь к чувственной достоверности, свойственная барокко, сказывалась и в стремлении сделать «драмы о святых» предельно зрелищными, как об этом свидетельствует и другая кальдероновская драма 30-х годов — «Цепи Дьявола» («Las cadenas del Demonio»). Сперва события разворачиваются в башне, в которую заточена наследница армянского престола Ирена, являющая собой одну из многочисленных кальдеронов-

ских вариантов принца Сехисмундо из драмы «Жизнь есть сон». Ирена выросла, окруженная одними женщинами, проклиная судьбу и гневно вопрошая небеса, какое преступление она совершила, почему, едва появившись из чрева, подобного могиле, была перенесена в другую могилу — в башню-тюрьму и лишена свободы, которой наслаждается зверь, рыба и птица. Принцесса обречена «умереть рождаясь», потому, что было предсказано, что она принесет вред государству и богам, которым все поклоняются.

Ирена готова отдать душу и жизнь за свободу, и стоит ей только вслух сказать об этом, как является Дьявол, «пригожий юноша»¹⁶⁰ — первый мужчина, которого она видит. Чудесным образом материализуется то, о чем искуситель рассказывает Ирене: она узнает, что отец готов отдать трон одному из двух племянников — выбегает с обнаженной шпагой Зевсис, в приступе злобы пытающийся заколоть слугу, и выходит Ликанор, держа в руках Библию, чьи тайны неодолимо влекут его благородный ум. В этом «театре в театре» Дьявол желая показать свое могущество, лишает Зевсиса зрения и Ликанора дара речи...

Внутренняя сцена становится алтарем языческого храма, под торжественную музыку и пение открывается занавес, и стоящий на алтаре Дьявол возвращает речь Ликанору и зрение Зевсису, требуя за это вернуть в армянский двор Ирену.

Языческий ритуал прерывается громовым голосом за сценой, призывающим к покаянию, и выходит длинноротый, длинноволосый, изможденный, подобный живому скелету, посыпавший голову пеплом апостол Варфоломей. Он заставляет замолчать Дьявола, подняв на него посох в форме креста, в котором, согласно ремарке, «загорается свет»,¹⁶¹ алтарь идола покрывают клубы черного дыма. Ирена одержима бесом, но когда Варфоломей подносит к ней крест, «раздается страшный шум, Дьявол выходит из тела Ирены, и она падает без чувств».¹⁶²

Ликанор видит, как ставшую его женой Ирену вновь искушает Дьявол, и не в силах понять подлинный смысл происходящего. Услышав слова Дьявола «Разве ты не была моей?» — он бросается со шпагой в руках на беседующих, и лишь голоса свыше останавливают его расправу над ни в чем перед ним неповинной Иреной.

Перед нами «драма чести» в миниатюре, включенная в «драму о святых». Она свидетельствует, что зрение и слух могут быть обманчивы, если ими не руководит способное отличить видимость от сути сознание. «Театр в театре» побуждает к пронизательному осмыслению — дается возможность посмотреть на окружающее и на самих себя со стороны, критически оценить все в свете разума.

Торжеством разума заканчивается и спор Дьявола с Варфоломеем, убеждающим всех, что Христос является Богочеловеком:

Дьявол.

Он человек, ибо родился
На земле из чрева матери.

Варфоломей.

И он Бог, ибо его зачатие
Было непорочным.

Дьявол.

Он человек, ибо в пустыне
Его томили голод и жажда.

Варфоломей.

Он Бог, ибо сорок дней
Жил без воды и пищи.

.....

Дьявол.

Он человек, ибо, на кресте
Пригвожденный, терпел поношения.

Варфоломей.

Он Бог, ибо просил прощения
У тех, кто распял его.

Дьявол.

Он человек, ибо испустил дух и умер.

Варфоломей.

Он Бог, ибо, умирая,
Смертью смерть поправ...¹⁶³

Но еще больше потрясало зрителей то, что святой свершал в конце диспута: алтарь вместе с идолом проваливался сквозь землю, Дьявол, сраженный доводами апостола, падал к его ногам, и все дружно восклицали: «Славься, Христос!»¹⁶⁴

Иррациональное чудо венчает обмен рациональными аргументами и кажется еще одним зримым, наглядным аргументом в пользу христианства — обнаруживается теснейший союз разума и веры.

В споре со святым Дьявол — Отец Лжи выступает в очередной раз в фальшивом обличье — в женском платье под видом жрицы и терпит крах, поверженный истиной.

Кальдерон был хорошо знаком с учением Святого Фомы Аквинского, считавшего, что интеллект, как наиболее активная и самая нематериальная из человеческих способностей, лучшим образом открывает верный путь в жизни. Так или иначе, в кальдероновском творчестве мы видим сложные интеллектуальные построения, призванные упорядочивать, укротить мятежные инстинкты — Дьявол скован цепями разума, озаренного верой.

Но разум, как об этом свидетельствуют и «Цепи Дьявола», идет рука об руку не только с верой в Господа, но и со страстным стремлением к земной красоте. Посюсторонний мир, по сравнению с потусторонним миром, вовсе не выглядит незначительным, невыразительным и блеклым: восточная экзотика переливающихся всеми цветами радуги нарядов, красота Ирены, кружащая головы принцев, говорят об обратном. В посюстороннем мире есть свое чудо — любовь. «Цепи Дьявола», как и другие кальдероновские «драмы о святых», — это и драма о влюбленных. Земное бытие у Кальдерона пронизано пламенными чувствами и обретает совершенные формы.

Самая эстетически отточенная форма жизни в XVII веке — жизнь куртуазная. К какой эпохе не относилось бы действие той или иной «драмы о святых», в каждой из них зрители встречаются с обворожительной куртуазностью. В драмах решается не только то, какова будет жизнь героев за гробом, но и раскрывается значение мирской жизни. В «Цепях Дьявола» Бог и Дьявол борются за душу Ирены; влюбленные же в нее принцы Ликанор и Зевсис борются за ее сердце. Борьба эта — рыцарское соревнование в силе слова и мысли, в галантности, остроумии, находчивости и изысканности. Принцы славят красоту Ирены, она иронически замечает, что удивлена их зоркостью и красноречием, ибо один только что был слепым, другой же — немым. Зевсис клянется, что она по-прежнему ослепляет его. Ликанор уверяет, что он вдвойне нем, ибо то, что чувствует, не может высказать ни словами, ни жестами... Кажется, что речи героев ткуются как драгоценное барочное кружево из крылатых фраз и метафор, их утонченная жизнь творится мастерски и увлеченно.

И все же, конечно, перед нами не только драма любви и драма сознания, но и драма о победном шествии христианства на земле, о том, как Армения приняла новую веру, — всемирно-историческая драма. Она, как это часто бывает в барочном искусстве, до бесконечности распахивает горизонты, раскрывает космические бездны: Святой Варфоломей хочет сделать свидетелями могущества Господа «Небо, (солнце, луну и звезды), светила, планеты и знаки зодиака».¹⁶⁵

Экспансия стремительно расширяющегося во все стороны, словно бы взрывающегося барочного пространства приводит к тому, что подмостки корраля превращаются в модель мироздания; Дьявол погружается под землю, святой улетает по воздуху в небесные дали.

Кальдерон сталкивает зрителя с бесконечностью и вечностью, и из этой беспредельности откуда-то из-за сцены раздаётся музыка, мощные, агрессивные хоры язычников, славящие своих идолов, и божественные голоса и хоралы, открывающие христианские истины.

Дьявол в темной пещере, освещенной кровавыми отблесками факела, и апостол в вышине на золотистом пурпурном облаке, сидящий на троне в красных одеждах, принадлежат огромной одушевленной вселенной, в которой, как и в душе каждого человека, идет борьба добра и зла, и выбор любого небезразличен для судеб мира — вот мысль, которую утверждает драма «Цепи Дьявола», как и другие «драмы о святых» Кальдерона, в том числе один из его признанных шедевров — называемый испанским «Фаустом» «Маг-чудодей».

«Маг-чудодей»

«Маг-чудодей» («El magico prodigioso») был поставлен в июне 1637 года в городе Йепес в провинции Толедо на празднике Тела Господня. Во время этого праздника ставились одноактные ауто сакраменталь, но в исключительных случаях вместо них шли трехактные религиозные драмы. Первый вариант «Мага-чудодея» был рассчитан на исполнение с использованием привычной для «священных действий» театральной техники — повозок с декорациями, присоединяющихся к основной сцене — сооруженному на площади помосту. В этом, опубликованном лишь в 1877 году Альфредом Морель-Фасьо варианте¹⁶⁶ занавески одной из повозок были разрисованы языками пламени, из нее в первом акте появляется Дьявол, который во втором акте выходит на помост из другой повозки, изображающей корабль, держа в руках доску, при помощи которой спасся из моря; в третьем акте Ангел с семью добродетелями борется с Дьяволом и семью смертными грехами за душу Киприана...¹⁶⁷

В 1663 году был опубликован вариант драмы, предназначенной для исполнения в корралях; до публикации этот вариант, похоже, долго разыгрывался в публичных театрах: пьесы, как правило, печатались лишь после того, как сходили со сцены, это помогало сохранить исключительные права на них приобретшим их труппам. Именно этот вариант был многократно издан в Испании и переведен на многие языки;¹⁶⁸ к нему мы и будем обращаться.

«Маг-чудодей» основывается на возникшей в IV веке византийской житийной истории святых Юстины и Киприана, казненных во время преследований христиан при римском императоре Диоклетиане (284 — 305).¹⁶⁹ Согласно легенде, Киприан, знаменитый маг-язычник, по просьбе безнадежно влюбленного в христианку Юстину юноши Аглаидаса вызывает силы ада, чтобы соблазнить ее. Когда же она с помощью Креста побежда-

ет наваждение, Киприан убеждается, что Бог сильнее Дьявола, принимает христианство и вместе с Юстиной терпит мученическую смерть.

В отличие от легенды, у Кальдерона сам Киприан влюбляется в Юстину, этот мотив обретает важнейшее значение, и в этой драме одинаково существенны устремление к небу и упоение земной красотой, сила страсти и сила разума. Первое, что открывается в герое «мага-чудодея», — желание открыть сокровенное, постичь непостижимое: молодой философ «вдали от шума городского», пока в Антиохии освящают новый храм Юпитеру, предаётся сосредоточенным и дерзновенным размышлениям о природе божественного, упорно бьется над вопросом, что это за всемогущий, всеблагий, всевидящий и вездесущий Бог, о котором пишет Плиний, и как в нем одном могут совмещаться все эти свойства. Явившийся под видом богатого путешественника Дьявол пытается сбить Киприана с толку и внушить ему любовь к Юстине, чтобы погубить их обоих. Тут же, словно повинаясь дьявольскому зову, двое друзей героя начинают поединок из-за Юстины; Киприан, дабы рассудить спор, обещает узнать, кто из них — Лелий или Флор — ей милее, но, увидев Юстину, сам сражен ее красотой. Водоворот событий, в которых Дьявол играет активную роль, изображая таинственного ухажера, спускающегося ночью из спальни Юстины, кружит головы всем, в том числе и Киприану.

Накал мгновенно воспламеняющихся чувств таков, что они, как говорит Киприан в начале второго акта драмы, превращают «altos pensamientos» — «высокие мысли» — в «locos desvaríos» — «бредни безумца».¹⁷⁰ В какой-то момент ему кажется, что весь мир, вся его красота заключены в Юстине:

Заря, что в колыбели нежной
Рождаст солнце в светлый час,
Алмазы слез струя из глаз
На свой покров пурпурно-снежный,
.....
Ручей, и роза, снег, цевница,
Влюбленная в напевы птица,
В жемчужном бисере апрель,
В хрусталь глядящая гвоздика,
Неколебимая скала...¹⁷¹

Ради такой красоты он «презрел разум», «страсть оттеснила рассудок»;¹⁷² за поцелуй любимой он готов отдать душу, и, услышав это, Дьявол спешит к нему и обещает научить магии, которая добудет ему обожаемую женщину, — в доказательство этому гора передвигается с одного места на другое и, разверзаясь, являет спящую Юстину. Потрясенный увиденным, Киприан, ранив себя кинжалом, пишет его острием договор с Дьяволом.

Но и в ставшем учеником Дьявола Киприане по-прежнему дает о себе знать титанизм интеллектуальных устремлений, желание обладать не только красотой, но и глубочайшими тайнами вселенной. Он постоянно говорит, что, научившись магии, будет счастлив вдвойне: получит Юстину и проникнет в неведомое.¹⁷³ В начале третьего акта — подразумевается, что прошел год, в течение которого Киприан превзошел своего учителя Дьявола, — герой выходит из пещеры, чтобы показать всему свету, что он может и чего он стоит, утверждая свою безграничную власть над землей и небом:

Утес, оплот в свирепом лике,
Я мохлю, задрожу, мой
Услыша вскрики,
Стволы, одетые листвою,
Смутитесь в ужасе, внимая возглас мой...¹⁷⁴

Для Киприана чрезвычайно важно, что Дьявол обещает дать ему не саму Юстину, а *знания*, которые позволят ему властвовать над Юстиной и над миром!

Раскрывая грандиозность помыслов барочного человека, масштаб пылкого ума, Кальдерон озабочен тем, к чему — к добру или злу — направлен ум.

Путь Киприана — путь от знания, купленного ценой души, бездушно-го знания, к знанию, спасающему душу. Киприан спасается, ибо постигает истины более важные, нежели те, которые может открыть ему Дьявол, и эти истины меняют его судьбу и преображают его.

Для того, чтобы по-настоящему проникнуться истиной, сделать ее своим достоянием, опереться на нее, почерпнуть в ней силу, мало, как подчеркивает Кальдерон, понять ее, необходимо ее пережить. Кальдерон — драматург, подчиняющий рациональное экзистенциальному: наиболее существенные идеи для него — те, что определяют существование, рассуждение ценно лишь тогда, когда диктует поведение. Откровение для испанского писателя выше умозрения, ибо умозрение может и не влиять на жизнь, а откровение потрясает сами ее основы и наполняет ее новым смыслом. Но умозрение способно привести к открытиям, которые сродни откровению, и не только тешат ум, но и утоляют сердечную жажду.

Мы вновь убеждаемся, что театр Кальдерона — театр крупных мыслей и кипучих страстей, страсти могут быть демоническими и могут побудить обратиться к Богу. Вспомним, что превращение Савла в Павла — свирепого гонителя христиан в столпа христианской церкви — один из любимых сюжетов живописи барокко; не менее разительные метаморфозы мы видим и в «Маге-чудодее»: сперва Киприан одержим жаждой постичь тайну неведомого Бога, затем маниакальным наваждением овладеть Юс-

тиной. Но в тот момент, когда он думает, что девушка, подвластная его магическим заклятиям, сама идет к нему в руки, он отбрасывает покрывало и вместо возлюбленной видит ужасающий скелет.

В эпизоде с мнимой Юстиной снова применяется знакомая нам по светским драмам кальдероновская «шоковая терапия» — эстетика сильнейшего потрясения, дающая зрителю возможность ощутить, что испытал Киприан, видя, как его безумные надежды рушатся в тот самый миг, когда, казалось, они наконец-то исполнятся, когда согласно закону бьющего в глаза барочного контраста красота оборачивается безобразием, мечта — кошмаром, влечение — омерзением. Но Киприан — настоящий герой Кальдерона: не успел исчезнуть претерпевший гротескную метаморфозу образ Юстины, как с тем же пылом, с которым герой добивался прельстительнейшей красавицы Антиохии, он начинает добиваться у Дьявола ответа, почему его наука потерпела сокрушительное поражение.

Публику заражает пафос невероятно настойчивой, азартной, стремящейся вырвать секреты у самого ада, ни перед чем не останавливающейся любознательностью. Кульминационный спор Киприана с Дьяволом в третьем акте строится предельно действенно — герой хочет поразить могущественного противника шпагой, затем борется с ним в рукопашной схватке. Но решающими все же оказываются выпады острой, как лезвие бритвы, мысли Киприана, мысли, постигаемой в пылу борьбы и ведущей к победе над врагом человеческим.

В этом ключевом эпизоде с замечательной наглядностью демонстрируется, что такое барочный театр: театр, в котором действие неуклонно убыстряется, достигает бешеного темпа, конфликты становятся невыносимо ожесточенными; но чем неистовее темперамент героя, тем более упорно он следует за спасительной нитью мысли, заставляя Дьявола отступить перед неопровержимыми доводами о могуществе и милосердии Бога.

Обнажается техника барочного актера, который должен быть тем логичнее, чем он пламеннее. Об этом свидетельствует и монолог Киприана, обращающегося к наместнику Антиохии и прочим язычникам: он стройно и убедительно доказывает им, что один Христос — истинный Бог и что он ради него готов идти на смерть, но доказывает так горячо, что в конце прекрасно продуманной речи лишается чувств.

Кальдерон, как никто, умеет пробудить энергию сознания, показать, что обладающая такой энергией идея становится сильнейшим оружием. Кажется, что энергия создает материю, ее изменчивые формы. «Отец лжи», Дьявол, постоянно меняет обличья: сперва, желая отвлечь Киприана от размышлений о Боге и ввергнуть его в суету мирской жизни, искуситель выходит в богатом наряде светского щеголя; второй раз он является в виде спасшегося после кораблекрушения путника, напоминающего об опасной стихии, выбросившей его на берег. Возле грота, в котором Дья-

вол посвящал Киприана в тайны магии, герой именует его «мудрым наставником» — похоже, что в наряде Дьявола появилось нечто, указывающее на его принадлежность ученому сословию. И только в финале Дьявол предстает в своем истинном виде — в виде «безобразного, страшного чудовища, подобного змее, покрытого чешуей и раковинами». ¹⁷⁵

Но не менее резко меняется и Киприан, которого сперва мы видим в одежде студента. Ремарки не только указывают на это, но и дважды подчеркивают: он углубляется в чтение книги, которую держит в руках, что имело эмблематическое значение; затем он выходит на сцену в одежде галантного кавалера и, наконец, в рубище отшельника. Каждый наряд сродни определенному душевному состоянию: Киприан-школяр занимается проблемами богословия, Киприан-франт ухаживает за дамой, Киприан-пустынный врывается на сцену в разорванной убогой хламиде, обращаясь к присутствующим с громогласной проповедью христианства. Безумной страсти тем самым противопоставляется не покой, не равнодушие, а страстная мудрость. Толпе, кричащей: «Берегись безумца!», Киприан бросает в лицо, что безумцы — они и что он никогда не был столь мудрым, как сейчас. Герой пылает жаром борьбы за веру, и сам Господь оказывается яростным борцом, когда за сценой начинается его сражение с Дьяволом: в театре слышен шум страшной бури, всех охватывает смятение, и взволнованные реплики помогают зрителю воссоздать картину динамичного и драматического мироздания; наконец, открывается занавес внутренней сцены и виден эшафот с обезглавленными телами Киприана и Юстины.

Киприан жаждет постичь незримую всеблагую, всемогущую, всевидящую силу, но его пленяют зримые чары юной девушки. В этом также проявляется сходство кальдероновского героя с гетевским Фаустом, который будет требовать «у неба звезд в награду и лучших наслаждений у земли». У язычника Киприана более чем естественно привязанность к земной красе, но и образцовая христианка Юстина, что называется без пяти минут святая, податлива чувственным соблазнам, о чем свидетельствует один из самых сценически выразительных эпизодов в начале третьего акта: раздаются таинственные, вкрадчивые и обольстительные голоса, славящие чары любви, Юстина не хочет их слышать и жадно к ним прислушивается, чувствуя, что они пьянят ее, хочет преодолеть любовный дурман и упивается его запретной негой:

Г о л о с .

В чем высшее очарованье
Среди живых?

Х о р .

Любовь, любовь.

Г о л о с .

Нет никого, в ком бьется кровь,
Кто б не узнал ее сгоранья,
Любовь. Огонь любви кладет печать,
Там человек
Живет, где любит...¹⁷⁶

Юстина то гонит прочь самую мысль о любви, то воспламеняется ею; происходят мгновенные ее трансформации — даже столь образцовая героиня уподобляется в какой-то мере оборотной, являясь перед опешившим зрителем то уверенной в себе, то беспомощной.

В этой сцене все неоднозначно, и невозможно ответить, чей же голос воспевает любовь: голос Дьявола или внутренний голос Юстины — похоже, она воспринимает лишь то, на что резонируют струны ее души; в ее сердце гнездится еще неосознанное влечение к Киприану, и нежные звуки, которым она жадно внимает, — это и голос собственного естества. Монолог Юстины, пытающейся понять, что с ней происходит, сопровождается ремарками «удивлена и обеспокоена», «приходит в себя», «снова охвачена беспокойством», «вновь приходит в себя»¹⁷⁷ — актриса должна была выказать переживание героини, побуждающее предаться мечте с таким пылом, что в «очах своей души» она видит картины подвластной закону любви природы:

То соловей мне отвечает,
Влюбленный, славно он поет,
На этой ветке в свой черед
Подругу пеньем он влюбляет.
На ветку ввысь перелетает.
Молчи, певучий соловей,
И не дразни воображенье,
Ты сердцу ворожишь внушенья:
Сколь полон человек страстей,
Коль так у птицы страстно пенья?
Но нет: то жадная лоза,
Обнявши ствол, его лелсет
И зеленью роскошной млеет,
С него свисая...¹⁷⁸

Дьявол страшен тем, что хочет обратить все естественное во зло, закабалить Юстину. Драматизм существования человека, считает Кальдерон, заключается в том, что человек не может подавить свои естественные влечения и не должен стать их рабом; несвободная от любви к Киприану Юстина отстаивает в борьбе с Дьяволом свою свободу с такой решимостью, что Дьявол, который мог на глазах у публики передвигать гору, не может сдвинуть ее с места и заставить сделать хотя бы один шаг в сторону Киприана.

Вряд ли можно более убедительно показать значение свободной воли, свободного выбора. Брюс Вардроппер заметил, что драматическая тема свободного выбора пародируется — и, добавим, карнавалльно, чувственно-откровенно пародируется — в низовой линии слуг: Ливия, не способная выбрать между Кларином и Москоном, дарит им свои ласки строго поочередно: один день одному, другой день — другому... Но исследователь слишком категорично утверждает, что Кальдерон ставит всех перед выбором между социально-политическими и интеллектуально-духовными ценностями.¹⁷⁹ На самом деле выбор у Кальдерона — это выбор между добром и злом, между дьявольской магией — насильем над чужой волей и христианской религией — союзом свободных волей.

Кальдерон не требует во имя неба отречься от всего земного — Киприан обретает Бога и Юстину одновременно, Юстина помогает ему освободиться от пут Дьявола и обрести надежду на свою благосклонность и на милость Господню. Финал «Мага-чудодея», по справедливому замечанию С. Ереминой, — гимн «любви — полному духовному слиянию и взаимопониманию, любви — браку на эшафоте».¹⁸⁰

Юстина говорила Киприану, что не полюбит его вплоть до смертного часа, но перед казнью, брошенные в темницу, Киприан и Юстина говорят друг другу задышающимися от волнения голосами:

- Видение моих мечтаний;
- Желанья моего мечта...¹⁸¹

Она невольно выдает то, что было скрыто в душе от нее самой, и последние слова Юстины перед смертью — признание в любви к Киприану. Юстина подавляла крепнувшее в ней чувство, пока оно казалось ей греховным, теперь же, идя вместе с Киприаном на смерть во имя священной веры, она открывает нечто чудесное во взаимном влечении друг к другу — любовь земная и любовь небесная сближаются друг с другом.

Земные ценности, согласно Кальдерону, относительно, но они могут сопрягаться с чем-то абсолютным; так обстоит дело и с играющей большую роль в «Маге-чудодее» честью. Следование ее кодексу может довести до непоправимой жестокости и полного абсурда: Киприан, пытаясь прервать поединок Флора и Лелия, уверяет их, что лучше спросить саму Юстину, кого из них она предпочитает, отказ Лелия сделать это поражает кажущейся логичностью и вопиющей нелепостью: если она склоняется к другому, то это нанесет мне страшную обиду, если же ко мне — то сам выбор между мной и другим для меня оскорбителен и, стало быть, девушку и спрашивать не о чем! Яростные, слепые поборники чести Лелий и Флор бесчестят Юстину, мгновенно попадаясь на уловку Дьявола и объявляя ее развратницей. Но, осуждая честь-гордыню, Кальдерон привязан к чести — высокому мерилу человека и к доброй славе. Не зря Юс-

тина так бережет свою честь, и уже после того как она приняла мученический венец и ее душа отлетела в лучший мир, Господь заставляет Дьявола проявить нежданную заботу о добром имени девушки. Дьявол появляется у ее обезглавленного тела, «чтоб честь восстановить»:

Я чистоту ее ославить
Хотел и, лики принимая
Обманные, к ней в дом забрался.¹⁸²

Проблема чести в этой, как обычно, тщательнейшим образом продуманной Кальдероном драме возникает не случайно. Магистральный ее сюжет повествует о том, как Киприан из-за любви к Юстине связался с сатаной и предался греховной магии, а затем своей смертью за веру искупил грехи, чтобы предстать чистым перед лицом Господа. Однако драматургу, как и его героям, совсем не безразлично и то, какими они предстают друг перед другом: честь — земной облик человека; достоинство его посясторонней жизни обретает сакральный смысл — оно также приобщает к бессмертию... Примечательно, что в финале Дьявол делает одновременно два публичных признания: о том, что кровь Киприана, пролитая на эшафоте, стерла кровь с договора с Князем Тьмы, и о том, что на чести Юстины нет ни малейшего пятна. После чего падает и стремительно проваливается сквозь землю.

Таков барочный апофеоз веры, который оказывается и апофеозом разума. Киприан убедился в превосходстве Бога над Дьяволом логическим, едва ли не экспериментальным путем: раз Юстина неподвластна Дьяволу, находясь в руках Божьих, значит, этот Бог всемогущ; если он защищает ее чистоту и доброе имя — значит, он всеблаг, потому-то герой отваживается сразиться с нечистым: если Господь вызволил Юстину, то вызволит и его...

Но торжество разума и веры, подчеркнем еще раз, оказывается и торжеством чести и любви. Любовь Киприана и Юстины в «Маге-чудодее», как и любовь Хризанта и Дарии в «Небесных возлюбленных» и Ирены и Ликанора в «Цепях Дьявола», — любовь более сильная, чем смерть: Киприан и Юстина — это Ромео и Джульетта, но на испанский барочный лад...

¹ Кальдерон П. Пьесы. М., 1961. Т. 1. С. 319 (пер. О. Савича).

² Там же. С. 322.

³ *Calderón de la Barca P. Obras completas.* Madrid, 1959. Т. 1. P. 432.

⁴ *Ibid.* P. 425.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* P. 559.

⁸ *Ibid.* P. 946.

- ⁹ Ibid. P. 1043.
- ¹⁰ Ibid. P. 460.
- ¹¹ Ibid. P. 466.
- ¹² Ibid. P. 145.
- ¹³ *Кальдерон П.* Пьесы. Т. 1. С. 351 (пер. О. Савича).
- ¹⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 486.
- ¹⁵ Ibid. P. 487.
- ¹⁶ Ibid. P. 488.
- ¹⁷ Много времени спустя образ кровавого властелина-сомнамбулы, желающего достать с неба луну, возникает в «Калигуле» Камю, невольно соприкасающегося с Кальдероном.
- ¹⁸ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 485.
- ¹⁹ Ibid. P. 486.
- ²⁰ Ibid. P. 514.
- ²¹ Ibid. P. 1213.
- ²² Ibid. P. 137.
- ²³ Испанская поэзия в русских переводах. М., 1978. С. 281 (пер. О. Румера).
- ²⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 303.
- ²⁵ Ibid. P. 1286.
- ²⁶ Ibid. P. 1298.
- ²⁷ Ibid. P. 1241.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ Ibid. P. 1266.
- ³⁰ Ibid. P. 1267.
- ³¹ Ibid. P. 1266.
- ³² Ibid. P. 79.
- ³³ Ibid. P. 940.
- ³⁴ Ibid. P. 933.
- ³⁵ Ibid. P. 934.
- ³⁶ Ibid. P. 958.
- ³⁷ Ibid. P. 931.
- ³⁸ Ibid. P. 925.
- ³⁹ Ibid. P. 926.
- ⁴⁰ Ibid. P. 937.
- ⁴¹ Ibid. P. 982.
- ⁴² Ibid. P. 957–958.
- ⁴³ Размыканию границ сценического пространства служат и голоса за сценой (dentro), и описание происходящих за ней событий — например, в «Стойком принце» рассказ о приближающейся к берегам Африки армады:
- Зрелище большого флота,
Бороздившего носами
Горы серебристой пены.
- (*Кальдерон П.* Пьесы. Т. 1. С. 59. Пер. Б. Пастернака).
- ⁴⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 1046.
- ⁴⁵ Ibid. P. 946.
- ⁴⁶ Ibid. P. 1193.
- ⁴⁷ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. М., 1989. Т. 2. С. 312 (пер. К. Бальмонта).
- ⁴⁸ «Стойкий принц» // *Кальдерон П.* Пьесы. М., 1961. Т. 1. С. 104–105 (пер. Б. Пастернака).
- ⁴⁹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 390.
- ⁵⁰ *Кальдерон П.* Пьесы. М., 1961. Т. 1. С. 558 (пер. И. Тыняновой).
- ⁵¹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 395.
- ⁵² *Кальдерон П.* Пьесы. М., 1961. Т. 1. С. 357–358 (пер. О. Савича).
- ⁵³ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 349.
- ⁵⁴ Ibid. P. 356.
- ⁵⁵ Ibid. P. 346.
- ⁵⁶ *Кальдерон П.* Пьесы. Т. 1. С. 70 (пер. Б. Пастернака).
- ⁵⁷ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 105.
- ⁵⁸ Ibid. P. 1275.
- ⁵⁹ Ibid. P. 1276.
- ⁶⁰ Ibid.
- ⁶¹ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. Т. 1. С. 135 (пер. Б. Пастернака).
- ⁶² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 243–244. О сопоставлении дона Фернандо и Прометея см.: *Ter Horst. R. Calderon: The Secular Plays.* Kentucky, 1982. P. 19–20.
- ⁶³ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. С. 415–416.
- ⁶⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 288.
- ⁶⁵ Ibid.
- ⁶⁶ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. Т. 1. С. 486–487 (пер. К. Бальмонта).
- ⁶⁷ *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 85 (пер. Б. Пастернака).
- ⁶⁸ Там же. С. 92.
- ⁶⁹ *Siloman A. The dramatic craftsmanship of Calderon.* Oxford, 1958. P. 188–216.
- ⁷⁰ *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 56.

- ⁷¹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 224.
- ⁷² *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 74.
- ⁷³ *Siloman A.* The dramatic craftsmanship... P. 213.
- ⁷⁴ *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 94, 132.
- ⁷⁵ *Paterson A. K. G.* El local no determinado en «El príncipe constante» // *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermánico.* Berlin; New-York, 1976. P. 171—184.
- ⁷⁶ *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 52 (пер. Б. Пастернака).
- ⁷⁷ Там же.
- ⁷⁸ Там же. С. 53—54.
- ⁷⁹ *Kayser W.* Zur Struktur des «Standhaften Prinzen», in *Gestaltprobleme, der Dichtung.* Bonn, 1957.
- ⁸⁰ *Spitzer L.* El personaje de Fénix en el «Príncipe Constante» de Calderón la crítica. Madrid, 1976. T. 2. С. 598—628.
- ⁸¹ *Балашов Н. И.* На пути к Кальдерону // *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Т. 1. С. 817.
- ⁸² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 244.
- ⁸³ Ibid.
- ⁸⁴ *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. М., 1984. Кн. 2. С. 6 (пер. К. Бальмонта).
- ⁸⁵ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 365.
- ⁸⁶ Ibid. P. 366.
- ⁸⁷ Ibid.
- ⁸⁸ Ibid. P. 367.
- ⁸⁹ Ibid. P. 380.
- ⁹⁰ *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Т. 2. С. 88.
- ⁹¹ Там же. С. 89—90 (пер. К. Бальмонта).
- ⁹² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 396.
- ⁹³ *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Т. 2. С. 112—113.
- ⁹⁴ *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 574—576.
- ⁹⁵ *Sanchez Albormoz C.* Espana, enigma histórico. Barcelona, 1973. T. 1. С. 634.
- ⁹⁶ Ibid. P. 637.
- ⁹⁷ *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 682 (пер. Ф. Кельмина).
- ⁹⁸ Там же. С. 614.
- ⁹⁹ *Maravall J. A.* Poder, honor y élites en el siglo XVII. Madrid, 1984.
- ¹⁰⁰ *Грасуан Б.* Карманный оракул. Критикон. М., 1981. С. 24, 30.
- ¹⁰¹ *Jones C. A.* Honor in Spanish Golden — Age drama. Bulletin of Hispanic Studies, 1958. V. 36. P. 202.
- ¹⁰² *Rubio y Lfuch.* El sentimiento del honor en el teatro de Calderón. Barcelona, 1882; *García Valdecasas A.* El hidalgo y el honor. Madrid, 1948. В том, что «драмы чести» отражают типичные случаи в повседневном быту, был убежден и наш испанист академик Р. К. Петров.
- ¹⁰³ *Cruickshank D. W.* Introducción // *Calderón de la Barca P.* El médico de su honra. Madrid, 1984. P. 29.
- ¹⁰⁴ *Грасуан Б.* Карманный оракул. Критикон. С. 30.
- ¹⁰⁵ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 650.
- ¹⁰⁶ Ibid.
- ¹⁰⁷ Ibid. P. 636.
- ¹⁰⁸ Ibid. P. 643.
- ¹⁰⁹ *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Кн. 2. С. 156.
- ¹¹⁰ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 631.
- ¹¹¹ *Cull J. T.* Emblematics in Calderón «En Médico de su honra» // Bulletin of Comediantes. 1992. Vol. 44, w. 1. P. 118.
- ¹¹² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 647.
- ¹¹³ *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Кн. 2. С. 206—207.
- ¹¹⁴ Там же. С. 220.
- ¹¹⁵ Там же. С. 213.
- ¹¹⁶ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 633.
- ¹¹⁷ *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 400 (пер. Ю. Корнеева).
- ¹¹⁸ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 657.
- ¹¹⁹ *Neuschafer H. J.* El triste drama del honor; en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico.* Hamburgo 1970. Berlin; New York, 1978. P. 91.
- ¹²⁰ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 642.
- ¹²¹ Ibid. P. 645.
- ¹²² Ibid. P. 651.
- ¹²³ «Esto ha de ser y basta».
- ¹²⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 658.

- ¹²⁴ *Кальдерон де ла Барка П.* Пьесы. Т. 1. С. 402 (пер. Ю. Корнсева).
- ¹²⁵ *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Кн. 2. С. 182—183.
- ¹²⁶ Театральность ему присуща изначально: еще в первом акте, когда он источает свои комплименты донье Менсин, она упрекает его в том, что он ведет себя слишком мудро, словно напоказ (*Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 633).
- ¹²⁷ Ibid. P. 986.
- ¹²⁸ Этот важный для Кальдерона мотив проходит красной нитью и сквозь его драму «За тайное оскорбление — тайное мщение» (A secreto agravio, secreta venganza», опубл. в 1637): дон Лопе готов нестись к жене, как ветер по волнам, движимый огненной любовью; корабли любви, говорит он, летят по *огненным морям*; Леонора, выданная за нелюбимого, жалуется, что изошла *потоками огненных слез*; дон Лопе бросает любимого Леонорой дона Луиса в *морскую пучину* и устраивает пожар в собственном доме, чтобы убив Леонору, скрыть следы преступления в огне.
- ¹²⁹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 987.
- ¹³⁰ Ibid. P. 989.
- ¹³¹ Ibid.
- ¹³² Ibid. P. 995.
- ¹³³ Леонора в драме «За тайное оскорбление — тайное мщение» так определяет свое состояние:
- На ногах
У меня холодные цепи...
.....
У сердца нож,
А на шее веревка.
(Ibid. P. 607).
- ¹³⁴ Ibid. P. 992.
- ¹³⁵ Ibid. P. 1001.
- ¹³⁶ Ibid. P. 1000.
- ¹³⁷ Ibid. P. 978.
- ¹³⁸ Ibid. И про Леонору в драме «За тайное оскорбление — тайное мщение» говорится, что она «так же несчастна, как прекрасна» (Ibid. P. 619).
- ¹³⁹ Ibid. P. 967, 968, 975, 997.
- ¹⁴⁰ Ibid. P. 978.
- ¹⁴¹ По контрасту с неизменной жестокостью формы еще более впечатляющими на кальдероновских подмостках выглядят эпизоды, в которых все формализованное, этикетизированное летит в тарта-ры — карнавал и пожар в «Живописце своего бесчестия»: форма слишком сдавливает жизнь, и она должна прорваться либо в буйном веселье, либо в истребительной вспышке.
- ¹⁴² Roux L. E. Du logos a la scène. Ethique et esthétique la dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'Or (1580—1635). Lille, 1975. Т. 1.
- ¹⁴³ *Lope de Vega.* Obras. (Biblioteca de Autores Españoles). Madrid. Т. 40. P. 39.
- ¹⁴⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 772.
- ¹⁴⁵ *Mayden J. A.* Juntar la tierra con el cielo // Diálogos Hispánicos de Amsterdam. 1989. P. 323.
- ¹⁴⁶ Sánchez Escribano — *Porqueras Mayo A.* Preceptiva Dramática Española. Madrid, 1972. P. 320, 321, 323.
- ¹⁴⁷ Poetas dramáticos valencianos. Madrid, 1929. Т. 2. P. 316.
- ¹⁴⁸ Ibid. P. 329. Произведение Агилара было сыграно 31 августа 1608 года на площади Префикадорес в Валенсии: к огромной импровизированной сцене подъехали три повозки с музыкантами, актерами и актрисами, «красивыми и прекрасно одетыми, с многими украшениями из золота и с бриллиантами в головных уборах» — роскошь соответствовала блеску справляемого в этот день праздника беатификации Святого Луиса Бертрана, на котором были воздвигнуты временные алтари и арки с фигурами святого, ангелов, а также Иоанна Предтечи, крестьящего Луиса, праздника с пышной процессией, с фейерверками и т. п. (*Van Ferrer T.* Producción municipal fiestas y comedias // Teatro y prácticas escénica Т. 2 La Comedia. London, 1986. P. 156—186).
- ¹⁴⁹ Ibid. P. 493.
- ¹⁵⁰ Piezas maestras del teatro teológico español. Madrid, 1946. Т. 2. P. 621.
- ¹⁵¹ Чрезвычайно зрелищными были сыгранные в июне 1622 года в Мадриде на празднике в честь канонизации патрона города «Детство Святого Исидора» и «Юность Святого Исидора». К соору-

- женным на площади подмосткам подъезжали по четыре повозки: на них были декорации с изображением берегов реки Мансанарес, ангелы распахивали на волах поле, пока святой молился, и т. п.
- ¹⁵² *Lope de Vega*. Obras esbogidas. Madrid, 1956. Т. 3. P. 171.
- ¹⁵³ Ibid. P. 174.
- ¹⁵⁴ «Los que miren en guardar arte nunca del natural alcanzan parte» (Ibid. P. 179).
- ¹⁵⁵ Ibid. P. 180.
- ¹⁵⁶ Ibid. P. 186.
- ¹⁵⁷ Посвящая свою драму Тирсо де Молине, не затевал ли Лопс де Вега со своим младшим собратом по перу сложную игру, не подчеркивал ли, что маньеристское театральное царство призрачно и лживо, если игра, безраздельно в нем царящая, является самоцелью?
- ¹⁵⁸ *Prosperi A.* El misionero // *El hombre barroco*. Madrid, 1992. P. 232.
- ¹⁵⁹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 810.
- ¹⁶⁰ Ibid. P. 738.
- ¹⁶¹ Ibid. P. 741.
- ¹⁶² Ibid. P. 759.
- ¹⁶³ Ibid. P. 755.
- ¹⁶⁴ Ibid. P. 775.
- ¹⁶⁵ Ibid. P. 751.
- ¹⁶⁶ *Calderón de la Barca P.* El mágico prodigioso. Helbronn, 1877.
- ¹⁶⁷ *Науменко С. А.* [Комментарии] // *Calderón de la Barca P.* Tres dramas y una comedia. Moscú, 1981. P. 643–645.
- ¹⁶⁸ *Wardropper B. W.* Introducción // *Calderón B.* El mágico prodigioso. Madrid, 1985. P. 11–12.
- ¹⁶⁹ Другим источником драмы Кальдерона была драма Миры де Амескуа (1574–1644) «Раб дьявола», основанная, в свою очередь, на португальской легенде о продавшем душу дьяволу монахе Хиле Сантареме. О прочих возможных влияниях на Кальдерона см.: *Науменко С. А.* [Комментарии.] С. 647.
- ¹⁷⁰ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 822.
- ¹⁷¹ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. Кн. 2. С. 341.
- ¹⁷² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 831.
- ¹⁷³ Ibid. P. 832.
- Прекрасно. Двух желанных счастлих
Мой гений и любовь достигли:
Юстиной буду обладать
И буду удивленьем мира,
Владея тайной новых знаний.
(*Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. Кн. 2. С. 349).
- ¹⁷⁴ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. Кн. 2. С. 351.
- ¹⁷⁵ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 844.
- ¹⁷⁶ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. Кн. 2. С. 357 (пер. К. Бальмонта).
- ¹⁷⁷ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. Т. 1. P. 835.
- ¹⁷⁸ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. Кн. 2. С. 358.
- ¹⁷⁹ *Wardropper B. W.* Introducción. P. 41.
- ¹⁸⁰ *Еремия С.* Великий театр Педро Кальдерона // *Calderón de la Barca*. Tres dramas y una comedia. P. 21.
- ¹⁸¹ *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы. Кн. 2. С. 394.
- ¹⁸² Там же. С. 401.

КОМЕДИИ КАЛЬДЕРОНА

Своеобразие крупнейшего драматурга барокко проявляется и в жанре комедии. Кальдерон выводит на испанские подмостки нового комедийного героя — вместо рожденных под счастливой звездой, покоряющих предельной непосредственностью дам и кавалеров Лопе де Веги, вместо обворожительных оборотней — прекрасных мастериц интриги у Тирсо де Молины появляются воители, чьи главные черты — верность слову, любви и долгу, готовность отдать жизнь за возлюбленную, за друга и всякого, кто нуждается в защите. Они похожи на рыцарей, странствующих в современном мире, и неизменно следуют правилам поведения, на которые неоднократно ссылался сервантесовский Рыцарь Печального Образа. Не зря слуги — грасьосо любят называть их донкихотами. Но они никогда не выглядят нелепыми и вызывают скорее не усмешку, а восхищение.

Восхищение ими крепнет по мере того, как они проходят через все новые и новые испытания. В комедии «Чтобы победить любовь, нужно пожелать этого» («Para vencer amor, querer vencerle», поставлена в 1650 г., опубликована в 1654 г.) камерное поначалу действие расширяется, обретает крупный масштаб. Любовные речи сменяются грохотом орудий и ружейными залпами; галантные сцены — грандиозными батальными картинами. Не успевает дон Сесар порадоваться тому, что Маргарита дала согласие выйти за него замуж, как она заявляет, что к этому ее принудил отец, и умоляет оставить ее в покое. Дон Сесар решает искать утешения в бою; к императору Фридриху III пробивается баронесса Матильда, обещающая указать ему плохо укрепленные пункты противника, и ведет за собой войска, но конь убит под нею, ее спасает дон Сесар, бросающийся в гущу сражения. Матильда обращает внимание императора на доблестного спасителя, первым поднимающегося на удерживаемую неприятелем гору и врывающегося во вражеские траншеи, гремят выстрелы, и раненый герой падает со склона горы, держа в руках знамя.

В конце концов, дону Сесару удается преодолеть увлечение жестокосердной Маргаритой и получить руку и сердце Матильды и титул герцога Феррарского, но к торжеству его ведет торный путь.

Кальдерон — самый драматичный из всех испанских комедиографов XVII века. Герои его комедий, как и герои драм, подчас оказываются вне закона. Дон Гутьерре в комедии «Своя рубашка ближе к телу» («*Primerosoy uo*») дружит с разбойниками: они ближе ему, чем люди его круга. О нарастании драматизма свидетельствует и такое обстоятельство: у Лопе и Тирсо поединки, как правило, происходили за сценой, у Кальдерона они часто происходят на подмостках, смертельные клинки на глазах у публики рассекают воздух, а то и разят наповал. В комедии «Счастье и несчастье от имени» («*Dicha y desdicha del nombre*», опубл. в 1662 г.) устраивают ночную облаву, чтобы убить дона Феликса, — в него стреляют в упор, а затем на него набрасываются несколько вооруженных до зубов противников... В комедии «Своя рубашка ближе к телу» отец Лауры отдает дочь, чтобы разлучить с возлюбленным, в служанки в чужой дом, и она в платье простолюдинки терпит стыд, встречая там своего поклонника.

Тем прекраснее является решимость противостоять враждебным обстоятельствам. В первой известной комедии совсем юного Кальдерона — «Любовь, честь и власть» («*Amor, honor y poder*», поставлена 23 июня 1623 г.) Энрико, защищая честь своей сестры, вызывает ярость короля, бросающего его в тюрьму и приговаривающего к смертной казни. Король готов силой овладеть Эстелой, пришедшей с просьбой пощадить брата, но храбрая девушка, выхватив кинжал, намерена покончить с собой:

Чтобы звезды, светила и планеты
Видели, всдали и твердили,
Говорили, помнили и знали,
Что власть бессильна перед честью.¹

Пораженный готовностью ценой жизни отстоять «каждый атом чести», Король женится на Эстеле и отдает Инфанту освобожденному из тюрьмы Энрико.

Порой Кальдерон говорит о таких сторонах существования государства, которых боялись касаться другие авторы. В комедии «Каждый за себя» («*Cada uno para sí*» написана ок. 1652—1653 гг., опубликована в 1661 г.) дон Энрике послан из Мадрида в Толедо с секретной миссией — собрать сообщения о доне Карлосе: власти получили донос о том, что его дворянская родословная сомнительна, речь идет о тайном сыске и проверке благонадежности... Первый акт «Кавалера-призрака» («*El galán fantasma*», ок. 1635 г.) и вовсе кажется трагическим произведением. Астольфо получает несколько зловещих предупреждений, гласящих, что его

ждет смерть, если он посмеет встретиться с возлюбленной. Герцог Саксонский, восплаивший страстью к Юлии, решил расправиться со счастливым соперником. Астольфо все же идет на свидание и в столкновении с Герцогом со словами: «Я умираю!» падает на землю. Первое действие завершается злобной тирадой радующегося своей удаче Герцога и скорбными восклицаниями слуг и близких героя:

Герцог.

Так моя власть наказывает тех,
Кто идет против моей власти,
И если бы у него было сто жизней,
Я бы сто раз его убил.

Леонело.

Какая нечаянная трагедия!

Октавио.

Какое страшное несчастье!

Карлос.

О, тяжкая участь друга!

Юлия.

Нет женщины, меня несчастней!

Кандиль.

Горе мне,
Во всем виноватому.

Порция.

Дрожу со страха,
Став причиной его смерти.

Энрике.

Как худо мне!
Если за мою обиду и беду
На земле не будет отмщения —
Пусть отомстит за это небо.²

Во втором акте одетая в траур Юлия оплакивает в ночном саду возлюбленного, которого хоронила вся Саксония, как вдруг перед ней предстает осыпанный землей Астольфо, и она падает в обморок. Придя в себя, она зовет его, но видит перед собой Герцога, решившего учинить насилие над строптивой красавицей, но вновь явившийся покойник спасает ее. Оказывается, что Астольфо был лишь ранен, отец же распространил слухи о его смерти, чтобы спасти сына от дальнейших преследований государя. Выздоровливающий в надежном укрытии герой видел собственные похороны (розыгрыш, резко отличающийся по своему драматическому колориту от веселых розыгрышей у Лопе де Веги и Тирсо де Молины), а затем благодаря подземному ходу проник в сад Юлии.

...Вскоре в Саксонии распространяется слух о призраке убитого; чтобы задобрить неприкаянную душу, Герцог дает отцу Астольфо слово выполнить любое желание его сына, и, когда правда выходит наружу, правителю ничего не остается, как позволить Астольфо жениться на Юлии, — тем не менее он незамедлительно отправляет обоих в ссылку.

Лишь страх перед потусторонним миром кладет предел произволу сильных мире сего, в повествующем об этом «Кавалере-призраке» доминирует драматическое начало, которое ранее в Золотом веке, особенно в комедиях Лопе де Веги, уравнивалось началом празднично-карнавальным. К примеру, в комедии Лопе де Веги «Ночь в Толедо» («La noche de Toledo», написана в 1605, напечатана в 1612 г.) наряду с лирическим героем Флоренсьо мы постоянно видим его друга Бельтрана, неутомимого балагура, пересмешника, проказника, способного плутовать и за карточным столом, и в делах любви, исповедующего заповеди беззаботного существования:

Не партнер я игрокам,
У которых денег нету;
Не соперник я вельможам;
Не охотник зря из ножен
Вынимать я шпагу эту,
Море вброд переходить,
Звезды с неба доставать,
Ссору с другом затевать,
Дружбу с дураком водить,
Черни уступать безродной,
Прекословить людям знатным,
Сожалеть о невозвратном,
Всрять выдумке бесплодной,
Портить настроенье людям,
Пачкать ближних клеветой,
Проникать в секрет чужой,
Угрожать оружием судьям...³

Этот молодой и пригожий весельчак живет себе в удовольствие и с миром в ладу; герои же Кальдерона, как Феликс и Карлос в комедии «Каждый за себя», бьются насмерть с соперниками, со слугами закона или случайными противниками и глядят в глаза смерти.

Карнавальным духом дышит любая комедия Лопе де Веги: порой, как в «Валенсианских безумцах», карнавал всюду разыгрывается на подмостках; порой, как в «Изобретательной влюбленной», публике показывают ярчайшие карнавальные эпизоды, вроде потасовки разъяренной Херарды с мнимой Стефанией — переодетым модной дамой слугой Эрнандо; в «Университетском шуте» главный герой Герсеран действует в полумаске и в шутовском наряде. В этом светозарном царстве всегда прав тот, кто счастлив, и влюбленные побеждают играючи — в игре все приемы хороши, и игроки часто тасуют партнерш, как Теодоро в «Собаке на сене» или Лисео и Лауренсьо в «Дурочке». У Кальдерона это было бы непростительно, он изображает не роскошный пир жизни, на котором уместны всякие шалости, а поле боя, на котором измена — тягчайшее из преступлений, искупить которое можно лишь вернувшись к прежнему кумиру, как поступает в комедии «Каждый за себя» дон Карлос, который после увлечения доньей Леонор склоняет повинную голову перед своей первой любовью — Виолантой.

Отличие комедий Кальдерона от комедий Лопе де Веги бросается в глаза, если сравнить два «Учителя танцев» («El maestro del danzar»), Лопе написал своего в 1594 году, кальдероновский вышел семьдесят лет спустя. Комедия Лопе пронизана радостью праздничного бытия, в ее зачине речь идет о турнирах и призах, об ослепительной красоте дам, мнимого учителя, Альдемаро, с восторгом встречают в доме Флорелы, надеясь с его помощью научиться самым восхитительным танцам. Завязка комедии Кальдерона едва ли не трагедийна — слышна мольба о помощи и крик: «Так умри же!» Герои сражаются друг с другом и с альгуасилами, у одного из кабалеро — Энрике — лицо в крови, одна из дам теряет сознание... Центральную часть «Учителя танцев» Лопе де Веги занимают танцы, песни, объяснения в любви, выдумки героев, весело морочащих всем головы; центральная часть «Учителя танцев» Кальдерона показывает отчаянные попытки Беатрисы связаться со своим кавалером, страдания ее брата, который клянет беспощадный закон чести и все же намерен учинить расправу над сестрой; мучительную размолвку Леонор и Энрике. Примечательно, что если у Лопе Альдемаро — превосходный танцор в упоении танцует с Флорелой, получая возможность держать любимую в объятиях, то у Кальдерона Энрике — танцор никудышный, и, когда его выдают за учителя танцев, он в замешательстве и не знает, как выйти из положения... Наконец, счастливая развязка в комедии Лопе наступает благодаря тому, что друзья Альдемаро в карнавальных масках приходят

ему на помощь, у Кальдерона все кончается добром потому, героям удается укротить мстительные страсти — торжествует не праздничная вольница, а нравственный императив, голос разума и сострадания. Кальдерон, как это свойственно барокко, делает сильнейший акцент на этической проблематике искусства, во многих его комедиях герои борются не только с обстоятельствами, но и сами с собой. В комедии «Своя рубашка ближе к телу» донья Ипполита преодолевает эгоизм и с полным правом может произнести финальные слова:

Я возвышаюсь над собой
Потому, что себя победила.⁴

В этой комедии Лисардо подавляет яростное желание расправиться с непокорной дочкой, дон Альваро укрощает зависть к удачливому сопернику и чувство кровной мести, а дон Гутьерре осиливает желание изменить той, с кем связан любовными узами, — все поочередно отвергают циничную житейскую мудрость «своя рубашка ближе к телу». Но победа дружбы над враждой, милосердия над жестокостью порой выглядит слишком неожиданной. Так обстоит дело в комедии «Молчание — золото» («No hay cosa como callar»); главный ее герой, дон Хуан, меняет женщин, как перчатки, и признается, что любит посмеяться над обесчещенными («burlar dellas»)⁵ Правда, к удивлению слуги, он уже больше недели боготворит какую-то незнакомку, впервые вызывающую в нем возвышенные чувства. Но стоит незнакомке — высокородной даме Леонор, спасенной от пожара, оказаться ночью в покоях дона Хуана, как он насилует ее и тут же остывает к ней, так и не узнав, с кем свел его случай.

Кальдерон рисует замечательный портрет молодой женщины, чарующей и несчастной, лишенной возможности открыть кому бы то ни было причину постигшего ее горя. Леонор стремится узнать, кто надругался над ней, но, преуспев в этом, понимает, что напрасно лелеяла мечту о мести, что месть не искупит ее страданий... В конце концов дон Хуан женится на Леонор, но не потому, что осознал свою вину перед ней, а потому, что к этому его вынуждают обстоятельства. И все же нельзя сказать, что он просто пытается замести следы — дон Хуан человек исключительной храбрости, и брат Леонор, дон Диего, охотно выдает сестру замуж за смельчака, который бросился на его защиту, когда на него напали трое головорезов.

Картины нравов, изображаемые Кальдероном, иногда кажутся столь неприглядными, а персонажи — столь самобытными и всамделишными, словно бы не пропущенными сквозь эстетическую призму, что возникает соблазн назвать писателя представителем так называемого «барочного реализма», и на первый взгляд для этого есть основания. У Кальдерона со всей очевидностью проявляется склонность к исследованию независи-

мого от художественной воли жизненного материала, к изображению неприкрашенного состояния действительности, к анализу своеобразия индивидуальной психики и ее непредсказуемости, логики душевной жизни и ее алогизма. Комедии Кальдерона гораздо менее похожи друг на друга, нежели комедии Лопе де Веги и Тирсо де Молины. Лопе создал систему четко определенных архетипов — ампула, которые лишь слегка варьировались, переходя из одного произведения в другое. И дело было отнюдь не в недостатке воображения — воображения у автора «Собаки на сене» было хоть отбавляй! — а в существеннейших принципах его творчества. Оно было обращено к мифологизированной человеческой природе, вечно и неизменно совершенной, не деформированной внешними обстоятельствами, сходно проявляющейся в разных людях. Кальдерон подчас еще сильнее, нежели Лопе де Вега, устремлен к универсальному, что сказывается в его привязанности к аллегориям, символам и мифологемам, но вместе с тем его больше влечет конкретное, единичное. Его комедийное искусство нередко рождается на стыке универсального и уникального, его герои — на стыке архетипического и остро характерного.

Мы встречаемся у Кальдерона с неканонической действительностью и своеобразными лицами, словно ускользающими от авторского контроля.

Таков главный герой комедии «Голь на выдумки богата» («*Nombre probre todo es trazas*»), написана ок. 1628 г., опубликована в 1637 г.) Дон Диего де Осорио, бежавший после дуэли из Гранады, в Мадриде ухаживает за богатой наследницей доньей Кларой, знающей его под настоящим именем, и за ее подругой, доньей Беатрисой, которой представляется под именем дона Диониса. Его влечет красота Беатрисы, но ему позарез нужно приданное Клары. Девушки начинают подозревать, что Диего и Дионис — одно и то же лицо, чтобы разубедить их в этом, герой прибегает к ряду выдумок. Правда все же выходит наружу, девушки отвергают его, и мы расстаемся с этим хитроумным, изобретательным и корыстным, артистичным и лживым обманщиком со смешанным чувством: он нас влечет и возмущает, вызывает то симпатию, то насмешку, а порой то и другое вместе.

В комедии «Полбеда, если беда пришла одна» («*Bien vengas mal, si vengas solo*»), написана, предположительно в 30-е годы) дон Диего — тезка героя комедии «Голь на выдумки богата» также соткан из противоположностей, соединяя несоединимые, казалось бы, качества: он на редкость умен и безрассуден, любит донью Анну и по чем зря клянет ее, решает навсегда с ней порвать и тут же к ней возвращается, требует, чтобы донья Анна объяснила, как в ее комнате оказался портрет какого-то мужчины, и соглашается с тем, что такое требование бессмысленно, ибо лучше всего оправдываются виноватые... Перед нами казус барочного сознания,

жаждущего уловить неизменно ускользающую истину, разобраться в непостижимости собственных и чужих чувств, мотивов и поступков.

В комедии «Апрельские и майские утра» («Mañanas de abril y mayo, 30-е годы») выведены дон Иполит — сплетник и злоязычник, фанфарон и волокита, уверенный в своей неотразимости и только думающий, как завести интрижку за спиной своей дамы, и донья Клара, капризная, вздорная, расписная кокетка, строптиво стремящаяся все делать наперекор ухажеру.

Кальдерон подчеркивает, что это не обычные театральные типы, а портреты, срисованные с натуры, и ведут они себя не согласно традиционным сценическим канонам, а согласно законам жизненной правды. Когда служанка спрашивает разгуливающую с закрытым лицом в парке донью Клару, почему она боится проронить хотя бы слово, следует ответ:

Остаться неузнанной, закутавшись в плащ,
Легко быть на сцене,
На деле же все обстоит по-иному.⁶

И в других комедиях Кальдерона появляются не «идеальные», а «натуральные» характеры и изображаются подлинные нравы: на сцене играют в карты, производят задержание нарушителей порядка, угощают гостей вином и сладостями, передают друг другу драгоценности и деньги, обсуждают наряды и прически... Комедия «Дама сердца прежде всего» («Antes que todo es mi dama») начинается с того, что слуга Эрнандо выносит чемоданы, собираясь раскладывать вещи хозяина, в начале второго акта он рассказывает, что делает господин, встав с постели:

Он решает, что надеть:
Начиается с фуфайки;
Там протягивает ногу,
Чтобы всунуть первым делом
В полотняную штанину;
Обувается затем:
Тут идут чулок, носок
И башмак; затем подтяжки,
И подвязки, и завязки...⁷

И все же понятие «барочного реализма» неадекватно театральному искусству XVII века. Начнем с того, что у Кальдерона часто действуют герои, наделенные одними лишь замечательными качествами: в «Апрельских и майских утрах» — это дон Хуан и донья Анна, в комедии «Полбеда, если беда пришла одна» — это Хуан де Лара и т. п. Еще важнее то, что барокко исходит из совсем другого, нежели реализм XIX века, понимания реальности, она, с одной стороны, является отражением идеальных сущностей, с другой же — «тенью тени», лживой видимостью, обманчи-

вой иллюзией. Так, уже в одной из первых кальдероновских комедий «Борьба любви и судьбы» («Lances de amor y fortuna», до 1625 г.) за принцессой Барселонской Авророй ухаживают чистосердечный, самоотверженный, преданный ей Рухеро и вероломный, подлый Лотарио. Рухеро, рискуя жизнью, защищает Аврору, спасает ее во время бури, а между тем все, в том числе и Аврора, убеждены, что Лотарио, а не Рухеро заступался за нее, вынес ее из морской пучины. Реальность у Кальдерона порождает всевозможные миражи или оборачивается невероятной фантазмагорией. В комедии «Не всегда верь худшему» («No siempre lo peor es cierto», опубликована в 1652 г.) Леонор верна дону Карлосу, но у него постоянно создается впечатление, что она изменяет ему и жизнь превращается в «свистопляску недоразумений и фантазий»...⁸

Искусство барокко отделяет от реализма XIX века многое, и прежде всего XVIII век, утверждавший последовательно рационалистическую трактовку мира. Барочная культура между тем обращала внимание на непостижимое, она не только стремилась познать управляющие миром закономерности, но и признавала большое значение иррационального.

Барочный театр то и дело подчеркивал алогизм происходящего на подмостках. Игровое начало, которое так великолепно проявлялось у Лопе де Веги и Тирсо де Молины, не сходит на нет, но сильно изменяется. У Лопе, и в особенности у Тирсо, герои и героини сами охотно затевали занятнейшие игры, у Кальдерона судьба норовит превратить всех в своих игрушек.

Главное орудие судьбы в комедиях Кальдерона — слепой, неразумный случай. Шквал случайностей подхватывает героев, и в состоянии все усиливающегося головокружения все начинает казаться причудливым, невероятным и страшным.

В комедии «Дом с двумя выходами трудно охранять» («Casa con dos puertas mala es de guardar», написана ок. 1629 г., опубликована в 1632 г.) нечаянные совпадения превращают жизнь героев в кошмар, друзьям приходится поспешно прятаться, у них создается впечатление, что им платит взаимностью одна и та же дама, им приходится скрещивать оружие с защитниками семейной чести, и они едва не убивают друг друга. Сумятица достигает апогея в последней картине, в которой актеры «играли ночь», символизирующую помутнение сознания, и лишь после того, как на сцену выносили светильник, рассеивалось опасное наваждение.

«Я живу в лабиринте, сталкиваясь со сплошными недоразумениями»⁹, — говорит дон Сесар, герой комедии «Стало хуже, чем было» («Peor está que estaba», опубликована в 1632 г.), определяя противостояние, встречающееся в большинстве кальдероновских комедий — противостояние разума и недоразумений. Герои постоянно имеют дело с фантомами своего сознания, в запутаннейший лабиринт их заводят призраки, по-

рожденные собственным воображением. Неадекватное восприятие происходящего становится источником юмора, но комическое нерасторжимо сплетается с драматическим. Так, в комедии «Друг, возлюбленный и верноподданный» («Amigo, amante y leal») Феликс похищает по ошибке ночью одетую в чужое платье Эстелу, приняв ее за Аврору, и привозит ее домой, где Аврора с возмущением наблюдает из укрытия, как он объясняется в пылких чувствах какой-то закутавшей лицо незнакомке.

Герои и героини Кальдерона сплошь да рядом сталкиваются с абсурдом, грозящим сбить их с толку, свести с ума. На комедиях Кальдерона лежит догорающий отсвет карнавального безумия — веселой праздничной мудрости, чей звонкий хохот был так отчетливо слышен в произведениях Лопе де Веги, но в барокко крепнет принципиально новая трактовка безумия как антипода разумного мироустройства. Кальдерону дорог разум, чей культ исповедовал развивавшийся параллельно барокко классицизм, а затем будет исповедовать Просвещение. Многие тайны и чудеса получают в его комедиях откровенно рационалистическое истолкование, как, например, появление живого мертвеца в «Кавалере-призраке», героиня которого, Юлия говорит:

Когда знаешь, в чем секрет
Ужасающих чудес,
Они становятся смешными.¹⁰

В «Мнимом астрологе» («El astrólogo fingido», между 1625 и 1631 гг.) Кальдерон высмеивает коллективное умопомешательство. Достаточно скоро ему на выдумки слуге дона Диего Морону сболтнуть, что его хозяин — великий астролог, обучавшийся этой науке в самой Италии, как по всему Мадриду расползаются слухи о его волшебном даре. Виоланта просит дона Диего перенести к ней обратно уехавшего во Фландрию дона Хуана, Карлос хотел бы, чтобы Виоланта его полюбила; старый Леонардо добивается, чтобы астролог сказал, где находится пропавшая драгоценность. Когда Диего признается, что ничего не смыслит в астрологии, это принимают за скромность великого знатока.

С историей «астролога» пересекается в комедии история упорно отвергающей его ухаживания доньи Марии. Донья Мария — прямой антипод дона Диего; его слава — порождение вздорной, но прочной репутации, она же выступает против культа чести, отождествляемого с диктатурой молвы. Ей, говорит она дону Хуану, надоело

...Опасаться.
В гостях, в храме ли,
Чтобы не заметили, что я
С тобой разговариваю,
Или, что я тебе написала,
Что я, короче говоря, люблю тебя.¹¹

Донья Мария побеждает козни «мнимого астролога» и выходит замуж за возлюбленного, презирая общественное мнение, которое определяет поведение героев ряда драм Кальдерона. «Мнимый астролог» — комедия того общества, чья трагедия раскрывается во «Враче своей чести».

В комедиях, как и в драмах, Кальдерон судит судом разума безрас- судные проявления человеческой природы, например, вождление дона Хуана, набрасывающегося в комедии «Молчание — золото» на несчаст- ную жертву.

Леонор. — Я под вашей защитой.

Хуан. — Я ее вам не обещал.

.....

Леонор. — Вы человек чести?

Хуан. — Это не к делу...

Леонор. — Я же...

Хуан. — Слова излишни.

Леонор. — Так знай, прежде
чем вы приблизитесь,
Я сама убью себя
Собственными руками.

Хуан. — Я этому помешаю.

Леонор. — Я закричу.

Хуан. — Я вам рот закрою.

Леонор. — Небеса, сжальтесь!..¹²

В комедии «Счастье и несчастье от имени» неспособный сдержать су- масбродные порывы, готовый запятнать себя низостью — совершить по- хищение и насилие над женщиной — Лисардо сталкивается с рассу- дительной, ни при каких обстоятельствах не теряющей головы Серафиной: тем более надо быть мудрым, говорит она в карнавальной толчее, если все вокруг безумствуют.¹³ (Вспомним, что в комедиях Лопе де Веги мудрость заключалась в том, чтобы слиться с общим праздничным безумием!) Се- рафина отдает руку другому, и Лисардо терпит полное фиаско... Но это не значит, что Кальдерон оценивает страсти только негативно. Страсти в его комедиях kloкочут с огромной силой, его сценический мир — мир «каленных шепотов»,¹⁴ его герои отличаются нетерпением сердца, как дон Фернандо в комедии «Завтра будет другой день», говорящий донье Беат- рисе, что в разлуке с ней «минуты будут часами, часы — днями, а дни — годами».¹⁵ Кальдерон убежден — не умом единым жив человек. В коме- дии «Сам у себя по стражей» («El Alcaide de si mismo») Маргарита назы- вает свою страсть «слепой и безумной»¹⁶ и, приревновав Федерико к Еле- не, едва не губит возлюбленного. Но страсть придает ей отчаянную сме- лость в борьбе за любовь, ибо «когда же любовь не была безумием?»¹⁷

В «Двух следствиях одной причины» барочный драматург словно переворачивает вверх ногами известнейшую комедию Лопе де Веги «Дурочка», в которой «феникс гениев» показывает победу пробужденного любовью ума; у Кальдерона принцесса Диана отдает свою руку не преобразованному любовью Фадрике, а теряющему из-за нее рассудок его брату Карлосу. Карлос выходит победителем в споре за сердце прекрасной дамы, одержав верх в диспуте на тему, какая любовь сильнее: та, что делает умным глупца, или та, что сводит с ума мудрого, отстаивая последнюю точку зрения; правда, делает он это так изобретательно, что защита безрассудства оказывается логически весьма утонченной.

Короче говоря, интеллектуально-аффективная манера актерской игры требуется не только для драм, но и для комедий Кальдерона.

Впрочем, страсть не всегда враждует с разумом, у ума и сердца есть общие враги — отвлеченная рассудочность и пошлый здравый смысл. В комедии «С любовью не шутят» («No hay burlas con el amor», ок. 1636 г.) такую рассудочность воплощает донья Беатрис, а такой рассудок — дон Алонсо де Луна.

Донья Беатрис — «выше любви», она считает ее вздором, и увлечена лишь собой, собственной исключительностью. Исповедуя «элитарный» образ жизни и «элитарный» образ мысли, она дни напролет штудировать редчайшие издания, употребляет редкостные книжные слова, латинизмы и неологизмы, непонятные непосвященным, постоянно изъясняется «высоким стилем»...

Дон Алонсо, напротив, «ниже любви», он не витает в облаках и обожает не кичливую заумь, а прописные истины, предпочитает тех женщин, которых можно добиться не куртуазным преклонением, а деньгами и подарками; больше чем гордые дамы, его влекут бойкие служаночки, и он не прочь приударить за подружкой собственного слуги.

Так донья Беатрис и дон Алонсо каждый по своему насмеваются над любовью (*burla* по-испански — не невинная шутка, а злая насмешка, а «Севильский озорник» — это, напомним, «*El burlador de Sevilla*») и не подозревают, что любовь насмешается над ними и соединяет их узами брака.

Не удивительно, что Кальдерон предпочитает героев, непохожих на донью Беатрис и дона Алонсо, — пусть они охвачены чрезмерным изумлением, страхом, ужасом, гневом, яростью (*sólera* — слово, то и дело встречающееся у Кальдерона), пусть они бывают невероятно возбуждены, даже невменяемы, все это означает, что они способны сильно любить; в полных слез, жалоб, обмороков, клятв и проклятий, ссор и кровавых стычек комедиях у героев «от избытка сердца глаголют уста». Они сгоряча ошибаются, смешно и больно бьются головой об стену, не видя того,

что стоит перед их затуманенным страстью взором, плененные фантомами своего воображения.

«Реализм» Кальдерона оборачивается то пламенным идеализмом, то невероятной фантазмагорией.

Соотношение реального, идеального и иллюзорного многое определяет в поэтике драматурга.

С одной стороны, в комедиях Кальдерона, как и в его драмах, проступают черты, ведущие к значительным переменам в структуре театра и предвосхищающие появление бытописательного искусства. Внутренняя сцена, к которой часто тяготеет действие комедий, становится аналогом домашнего интерьера, на ней воссоздается легко узнаваемая жизненная среда, достоверная обстановка; короче говоря, она предвещает грядущее господство не только «сцены-коробки», но и «бытового театра». В комедии «Стало хуже, чем было» («Peor está que estaba») Лисарда подробно описывает покои дома, в который она попала, — стулья, картины, письменный стол, зеркало, занавески — все, что находится во внутренней сцене. Реальные особенности планировки дома имеют, как об этом свидетельствует и название, огромное значение в комедии «Дом со двумя выходами трудно охранять» («Casa con dos puertas, mala es de guardar»). Еще полнее отождествляется сцена с интерьером жилого дома в комедии «Несчастье из-за голоса» («La desdicha de la voz»): Леонор подглядывает в замочную скважину за Беатрисой, служанка вынимает из шкафа гитару, которую дон Диего несет в «соседнюю комнату», оттуда раздается пение аккомпанирующей себе на гитаре Беатрисы, а ее брат, дон Педро, рвется туда, возмущенный, что сестра оказалась в чужом доме. Впечатление замкнутого домашнего пространства возникает и благодаря тому, что на сцене запирают двери — так запирается на ключ, прежде чем заснуть, Леонора в комедии «Молчание — золото», мучительно пытается открыть нечаянно захлопнувшуюся дверь Инеса в комедии «Женщина плачь и победишь» («Mujer, llora y vencerás»), в которой изображена комната, где на окно опускают шторы и закрывают ставни.

Как уже говорилось, в такой обыденной среде часто протекает самая обыденная жизнь: девушки глядятся в зеркало, причесываются или читают («С любовью не шутят», «Что является наибольшим совершенством»), служанка вносит букет цветов («Не всегда верь худшему»), кавалер надевает сапоги и шпоры («Чтобы победить любовь»), нечаянно бьют в шкафу посуду («Учитель танцев»), дамы занимаются рукоделием («По секрету — вслух»); вернувшись домой, девушки снимают шляпы, складывают плащи («Дом с двумя выходами...»).

Но Кальдерон, как правило, не безмятежно живописует быт — он оценивает его иронически или резко негативно. Домашние покои легко оборачиваются сущим застенком.



Столовая XVII в.

В комедии «Спрятанный кабальеро и закутанная дама» («El escondido y la tapada», в русском переводе — «Спрятанный кабальеро», написана в 1636 г.) Кальдерон находит замечательный сценический способ, как со всей очевидностью показать это: дон Сесар, убивший соперника на дуэли, рискуя головой, возвращается в столицу. Но не успел он появиться у Селии, как отбывший в Италию дон Феликс, проведавший о том, что из-за сестры состоялся поединок, появляется дома. Селия прячет возлюбленного на потайной лестнице, но брат велит слугам собрать все вещи и увозит

сестру к дяде, заперев свое жилище. Выйдя из укрытия, дон Сесар со слугой Москито видит, как внезапно переменялась вся обстановка в комнате Селии: улетучились картины, ковры, занавески и прочее — остались голые стены, запертые двери и железные решетки, которыми забраны все окна.

Но чем тягостнее подобный тюремный быт, тем более ошеломляющими оказываются его трансформации. Дух барочных метаморфоз господствует и в «Доме с двумя выходами», в «Спрятанном кавальеро» и в других комедиях Кальдерона: в мадридских жилищах непостижимым способом появляются и исчезают загадочные кавалеры и дамы. В комедии «Стало лучше, чем было» дон Карлоса запирают в башне, но не успел он оглянуться, как дверь медленно отворяется, и входят двое таинственных мужчин со светильниками... Небывало подробное изображение обыденности часто служит в комедиях тому, чтобы убедить зрителей в достоверности необыденного, подобно тому, как в «драмах о святых» обстоятельная конкретность быта подкрепляет веру в истинность чудес.

В кальдероновских спектаклях все правдоподобно и все удивительно, как появление в первые же мгновения комедии «Апрельские и майские утра» закутанного в плащ незнакомца: растерянный слуга, стоя перед ним со свечой в руках, не знает, что это — «призрак, тень, иль привиденье».¹⁸ Таинственный пришелец — дон Хуан — сам не может понять, как могло случиться, что ночью в саду доньи Анны он встретил незнакомого кавальеро, с которым скрестил шпаги:

Так я жить не в состоянье
С неразгаданной загадкой.¹⁹

Но дон Педро скажет ему:

Друг мой! Честь, что оказал ты
Мне и дому моему,
Две обязанности важных возлагают на меня:
Дать тебе приют надежный —
Это первая. Тебе
От души я предлагаю
Дом мой, деньги, честь и жизнь.
А вторая — чем возможно
Мне помочь твоей любви.²⁰

Главная тайна, которая раскрывается в комедии, — тайна преданной дружбы и верной любви.

Об этом свидетельствует и один из шедевров Кальдерона — комедия «Дама-невидимка» («*La dama duende*», 1629). В комедии рассказывается о том, что дон Хуан и дон Луис де Толедо бдительно охраняют свою сестру, молодую вдову донью Анхелу, не позволяя ей преступить порог ком-

наты, куда едва заглядывает солнце, она чувствует себя заживо погребенной, живым мертвецом и сравнивает свою вдовью одежду с саваном. Неожиданно братья поселяют за стеной дона Мануэля, и бытовой интерьер становится местом фантастических происшествий.

«Дама-невидимка» строится на типично барочном стыке реального и идеального, обыденного и сказочного. С предельной точностью названо время, когда начинается действие комедии, — воскресенье 4 сентября 1629 года, день столичных торжеств в честь крещения принца Бальтасара Карлоса, сына Филиппа IV. Так же предельно конкретно изображена и комната, в которую поселяют прибывшего в этот день в Мадрид Мануэля: сюда вносят тюки и чемоданы, здесь стоят стулья, стол с письменными принадлежностями, кровать и шкаф с посудой. Среда по ходу действия оживает: на стол кладут документы, открывают и закрывают шкаф, роются в кошельке, разбирают одежду, под покрывало на постели прячут записки, вынимают щетки и подусники, приносят чистое белье, зажигают и тушат свечи и т. п.

Но совершенно достоверно обозначенная обстановка рождает ощущение фантазмагии. В первом акте донья Анхела и ее служанка Исабель, пробравшиеся через шкаф в покои дона Мануэля, не только с любопытством разглядывают пожитки нового жильца, они чувствуют себя как на иголках, словно лазутчицы в чужом стане, и скрываются, услышав звук поворачиваемого в замке ключа: этот хорошо знакомый зрителю звук — и реалистическая «звуковая деталь», и грозный «акустический знак»...

Еще нагляднее превращение подлинного звука в звук мистический происходит во втором акте. Косме с опаской и неохотой входит, держа в вытянутой вперед руке свечу, в комнату, боясь встречи с привидением, не успевшая убежать Исабель крадется за ним, и он сперва принимает ее шаги за слуховую галлюцинацию («От страха у меня в ушах звенит»),²¹ а затем решает, что за ним идет по пятам нечистая сила. Исабель толкает Косме, тушит свечу и скрывается от кричащего в панике слуги — такова разрядка эпизода, в котором двое перепуганных людей смертельно пугают друг друга.

Детально разработанная Кальдероном партитура звуков ведет к тому, что все больше сгущается тревога безумной ночи. В комнате дона Мануэля, в которой окна зарешечены и двери на замке, появляются и улечиваются письма, деньги и вещи, монеты превращаются в угольки, герой и его слуга натываются в темноте на неведомых пришельцев, которые неизвестно каким путем покидают помещение. Герои погружаются в атмосферу волшебства; не зря героиню зовут Анхелой — ангелом женского пола; она способна проникать сквозь стены, как добрая фея, которая в конце концов принесет герою счастье и которую очень долго принимают за злого духа. Слуга Косме все больше убеждается, что тут орудует исчадие ада

или сам Люцифер; и впрямь сюжет комедии навеян легендами и поверьями о призраках, домовых и привидениях (*dama duende* и означает «дама-призрак», «дама-привидение»). И даже смеявшийся над верой Косме в бесов, некромантов, призраков, вурдалаков и домовых дон Мануэль, заметив у себя ночью в комнате сидящую за столом у светильника, словно возникшую из воздуха дивную красавицу, которая непостижимым образом пропадает, не понимает, был ли это дух или женщина — он прикоснулся к ней, как к живому существу, но она померкла, как тень, — и потому еще так сражен ею, что столкнулся с непостижимым, сверхобыденным.

В этом замечательном эпизоде мы видим не только конкретную обстановку, но и небывалую психологическую конкретность: лицо доньи Анхелы, выхваченное из полутьмы мерцающим светом, кажется ирреальным — Кальдерон заставляет публику глядеть на донью Анхелу глазами дон Мануэля. Герой же прельщен и насторожен, она его чарует и страшит, отталкивает и манит, он охвачен любовью и тревогой. Увидев его, донья Анхела не знает, что ей делать — дурачить ли дальше или обезоружить полной откровенностью. Желая выяснить, кто же она — призрак или человек, дон Мануэль вытаскивает шпагу и видит, что пленившее его в колдовскую ночь привидение — страшно испуганное прелестное создание; и сам он предстает перед зрителем как доблестный воин и молодой человек, растерявшийся перед неведомым явлением. Душевный мир героев барочной комедии отличается сложностью и противоречивостью, им ведомы не только храбрость, но и страх, не только решимость, но и растерянность, не только уверенность, но и сомнения. Но каждый обладает отчетливо выраженной психологической доминантой — внутренняя подвижность, переменчивость сочетаются в них с чем-то непоколебимым. Кальдерон стремится показать это зрителю сразу: вспомним начало комедии: дон Мануэль прибывает в столицу, опоздав на час на великолепные торжества, что дает возможность Косме заметить:

Пирам пришел бы часом раньше
 И Тисба бы была жива.
 И опоздай на час Тарквиний,
 Была б Лукреция тогда
 Уже в постели...

 И только час один бы Геро
 Подумала, бросаться с башни
 Иль не бросаться с башни ей,
 Она не бросилась бы верно...²²

Время комедии — время сжатое, как пороховой заряд, богатое множеством событий, время реальное, отсылающее к подлинным датам, и «иде-

альное», подобно времени в рыцарских романах, в мгновение ока переносящих героев из одной страны в другую, бросающихся из огня да в полымя, из одного приключения в другое. Так задается чрезвычайно энергичный, характерный для вихревой барочной динамики темп: тут же, «как вихрь», проносится мимо героя незнакомка, успев попросить его о защите и бросить:

Adiós, adiós, que voy muerta!²³
(О, с Богом, с Богом, я спешу!) –

и завязывается поединок доня Мануэля с ее преследователем. Сюрпризы сыплются как из рога изобилия: кабальеро, с которым сражается дон Мануэль, оказывается доном Луисом де Толедо, братом его лучшего друга доня Хуана, к которому он и приехал в гости; дон Хуан спешит на помощь брату и неожиданно убеждается, что надо не вступать в схватку, а мирить противников. Герои один за другим выходят на сцену, будто стремительно возникают из коробки фокусника, одетые в уличные, то есть, согласно моде XVII века, наиболее роскошные, разноцветные наряды. Пустые первоначально подмостки заполняются красочными фигурами, бурным движением, яркими красками. Но самое примечательное здесь — характер обращения доньи Анхелы к герою. Моля спасти ее честь и жизнь, она надеется, что он поможет ей, «если он рыцарь»²⁴ (курсив наш. — В. С.), и дон Мануэль не оставит сомнений в этом, не раздумывая обнажит шпагу ради неведомой женщины и будет ранен в столкновении с ее преследователем. Донья Анхела покорена его смелостью и великодушием, и, в свою очередь, рискуя головой, начнет носить ему подарки и записки. В ответ же на вопрос служанки, не проговорится ли дон Мануэль братьям, она решительно отвечает:

Он сделать этого не может.
Явил он слишком много качеств,
Он скромно благодарен был,
Меня пленивши этим сразу:
Как мужественный, был он твердым,
Как вежливый, учтиво тонким.
Как умный, сразу понял он, —
Не может он меня обидеть...²⁵

В ответ на свое послание донья Анхела получает письмо доня Мануэля: «Распрекраснейшая владычица, кто бы вы ни были, сострадающая сему томящемуся по вас рыцарю, милостиво уменьшающая его заботы, соизвольте, молю вас, поведать мне, кто сей предатель или мерзостный язычник, держащий вас во власти злых чар, дабы я вторично, излеченный от ран минувших, мог вступить в новую битву, ибо жизнь не дороже смерти тому, кто намерен исполнить свой рыцарский долг. Даятель света да защитит вас, и да меня не забудет.

Письмо бесспорно написано языком рыцарского романа! Исабель справедливо замечает, что это язык «волшебных историй и приключений»,²⁷ и Косме не зря называет своего господина Дон-Кихотом: он идет один ночью на кладбище, чтобы его с завязанными глазами повели к незнакомке, и когда вновь оказывается в опаснейшем положении и не знает, следовать ли долгу дружбы и гостеприимства или жертвовать собой во имя женщины, выбирает последнее.

На сцене будто и впрямь оживают картины из рыцарских романов. Публика, слушая восклицания потрясенного дона Мануэля, снова смотрит на происходящее его глазами: изумительно одетые красавицы возникают перед героем, словно озаренные небесным светом, кажущимся тем более ослепительным, что его долгое время водили в темноте, маня в тридевятое царство. Дамы с церемониальными поклонами встречают дона Мануэля, и он замечает среди них свою невидимку. Будни оборачиваются ликующим, сверкающим, как драгоценности на нарядах красавиц, праздником. Но слышен громовой стук в дверь, дон Мануэль умоляет спрятаться, его поспешно уводят, он нежданно оказывается в своих покоях и убеждается, что тридевятое царство скрывалось в двух шагах от его комнаты.

В барочной комедии в самой тесной близости находится обычное и необычайное, повседневное и исключительное, идиллическое и драматическое. Впрочем, драматического в ней куда больше, нежели идиллического; дону Мануэлю вновь приходится помериться оружием с доном Луисом, обнаружившим потайной ход, ведущий из комнаты сестры в комнату гостя; поединок тем более страшен, что идет не на улице, а в комнате, летит выбитая из рук дон Луиса шпага, донья Анхела оказывается в покоях дон Мануэля, и ее страстная мольба о пощаде и откровенное признание в любви склоняет чашу весов в ее пользу. Как и в начале спектакля, Дон Мануэль грудью встает на ее защиту, второй раз спасая ей жизнь, и она рада тому, что благодарность к спасителю переросла в любовь к нему.

Каждый из героев принадлежит и миру реальному, и миру идеальному — эти миры друг с другом соприкасаются, один с другим враждуют и друг с другом соединяются; каждый встречает свой идеал: она — образцового кабальера, освободителя из неволи, в которой жила у братьев, и из плена буден, он — прекраснейшую даму, превратившую его жизнь в нечто чудесное. В нежданных, невероятных и опасных приключениях загадочная незнакомка и храбрый заступник находят друг друга и самих себя — утверждают лучшее в себе. Сперва дон Мануэль помогает неизвестной потому, что так велит честь — поступает, как должно, ведет себя согласно рыцарским канонам, в его словах и жестах есть нечто риторически-нормативное. Постепенно идеальная форма все больше наполняется

живым содержанием. Происходит психологическое оправдание идеального, и актер барокко должен был так или иначе показать это, ибо *правда идеального* была одной из важнейших черт творчества Кальдерона.

Даже дон Луис, наименее, пожалуй, обаятельный из всех персонажей «Дамы-невидимки», кладет к ногам дон Мануэля шпагу, которой его ранил, извиняясь за содеянное, и дон Мануэль принимает ее, чтобы она служила ему напоминанием об истинной куртуазности.

Так мы возвращаемся к исходной точке нашего разговора о кальдероновских комедиях — к вопросу о новом герое. Тайна огромной притягательности, неотразимого обаяния кальдероновского героя заключается в том, что он — рыцарь без страха и упрека. На кальдероновских подмостках совершается то, о чем мечтал Дон-Кихот: рыцарство воскресает на новом витке истории. Подобно дону Мануэлю в «Даме-невидимке», без раздумья спешит на выручку первой встречной Феликс в комедии «Каждый за себя»; скрещивает клинки, защищая даму, Карлос в комедии «Стало лучше, чем было»; в комедии «Завтра будет другой день» дон Хуан отчаянно сражается, защищая любимую Эльвиру, а дон Фернандо останавливает целое полчище полицейских, чтобы избавить от преследования незнакомку; в комедии «Спрятанный кабальеро» дон Сесар не раздумывая бросается в реку, чтобы спасти из упавшей в воду кареты Лисарду; в комедии «Чары без чар» Энрике выносит из морской пучины Серафину; неоднократно кальдероновские кавалеры, не колеблясь, становятся на сторону незнакомцев, на которых напали двое или трое противников («Каждый за себя» и др.)

Однако они хороши не только в минуты крайней опасности, но и потому, что всегда верны любви. Их самоотверженность столь велика, что они способны даже отказаться от возлюбленных, дабы не ставить под угрозу их честь и жизнь («Не всегда верь худшему» и др.). И во всех ситуациях они хранят непоколебимое постоянство; воистину кальдероновские герои и героини — стойкие принцы и стойкие принцессы.

Порой кажется, что Кальдерон идет по проторенной Тирсо де Молиной дорожке. Героиня комедии «Завтра будет другой день» («*Mañana será otro día*», опубл. в 1651 г.) донья Беатрис, как это часто бывало у Тирсо, «расстраивается», выступая перед доном Фернандо то в облике безымянной незнакомки, то под своим собственным именем, то под именем итальянской графини доньи Брианды де Бентивольи. Но по сути это не тирсовское произведение — в нем все решат не артистические превращения, а умение выказать постоянство при всех поворотах фортуны.

В комедии «Случай и ошибка» («*El acaso y el error*») поражает несметное количество нечаянностей. Карлос, которого по политическим соображениям хотят женить на его кузине Флор, случайно роняет в ее присутствии портрет любимой им Дианы; портрет подбирает прослышавший

про красоту Дианы принц Фисберто, и это дает толчок целому ряду недо-
разумений, кульминация которых — ночная сцена в парке, в котором Се-
сар и его слуга Лисардо похищают по ошибке вместо Дианы переодетую в
ее платье крестьянку Хилету. Им приходится выдавать ее за принцессу, и
простушка, окруженная свитой и польщенная знаками внимания, восклицает:

В мою честь такая
Музыка, на мне такие наряды!
Я в золоченых покоех!
Я на белой чистой постели!
Вокруг меня дамы! Если не ошибаюсь,
Кажется, такое происходило
В спектакле под названием «Жизнь есть сон»,²⁸ —

примечательная реплика, свидетельствующая, что Кальдерон отсылает
зрителей не только к контексту окружающей реальности, но и к контексту
культуры.

Но какие бы не были перемены и перевертыши судьбы, какие подвохи
не таила жизнь, какие напасти не случались, каким безумием не казалось
происходящее, Карлос проявит такую любовь к Диане

(Все против нас,
Но все это ничего не значит,
Важно лишь не потерять Диану,
Если я буду с Дианой,
Все остальное — лишнее,
А без нее ничто цены не имеет²⁹),

такое мужество и готовность отдать ради нее жизнь и такое великодушие,
что вопреки козням судьбы соединится с возлюбленной.

Подчеркнем еще одно: кальдероновские герои — рыцари в современ-
ных зрителям XVII века одеждах, а не в шлемах и латах. И дело не
только во внешних приметах — они приобщены к богатству утонченной
барочной культуры, и подчас их мысль так же остра, как клинок шпаги.

В комедии «По секрету — вслух» («El secreto a voces», ок. 1642 г.)
Федерико и Лаура, чувствуя, что их повелительница, героиня Пармская
Флерида, равнодушна к Федерико и может разлучить их, если догада-
ется об их любви, прибегают к уловке, чтобы при надобности сказать друг
другу при всех то, что будет только им двоим понятно: в этом случае же-
лающий передать нечто секретное вынимает платок — знак, что послание
будет составлено из первых слов строчек. Делая вид, что нещадно бранит
постылого ухажера Лисардо, Лаура сообщает дону Федерико, что слуга
шпионит за ними и назначает возлюбленному свидание.

Лаура.

*В дому... еще отцовском я
Имеешь... дерзость делать сцены?*

Ты... от супруги ждешь измены?
Врага... я не возьму в мужья.

.....
Федерико (в сторону)
В доме имеешь ты врага.

Лаура.
Всему... конец! Без сожалений!
Причина... лишь в тебе -- о стыд!
Твой... отвратителен мне вид,
Слуга... ревнивых подозрений!
Сегодня... самодур угрюмый,
В сад... прибежав, ты все сгубил.
Приди... в себя, умерь свой пыл,
Опять... посвататься не вздумай!

(Уходит)

Эрнесто (к Лисардо)
На оправдания слов не трать!
Честь дочери мне дорога!

(Уходит)

Федерико (в сторону).
Всему причиной — твой слуга.
Сегодня в сад приди опять.³⁰

Шифрованный язык у Кальдерона — язык людей духовно и интеллектуально богатых, хранящих свои тайны в чуждой толпе.

Кальдерон всячески подчеркивает в лучших героях и героинях комедий не только исключительную доблесть, но и исключительные душевные свойства. Они потомки рыцарей былых времен и предки будущих интеллигентов, готовых умереть за свои идеалы.

* * *

Может создаться впечатление, что Кальдерон писал сумрачные комедии, но в них есть немало веселого. Шутки слуг встречаются у Кальдерона ненамного реже, чем у Лопе или Тирсо, хватает здесь и потешных, порой даже грубоватых сцен: в «Апрельских и майских утрах» грасьосо Арсео принимает ночью хозяина за служанку, которую нетерпеливо ожидал

и, обнимая его, восклицает: «Откуда у тебя взялась борода?» Смех вызывают нелепо одетые персонажи, вроде простака Бенито в комедии «Сам у себя под стражей» («El Alcalde de sí mismo»), напяливающего на себя рыцарский наряд.

В комедии «Каждый за себя» Леонор, которой грозит расправой отец и которую бросает возлюбленный, решив, что она ему изменила, видит, как он вынимает из кармана бумаги, решив, и, заявив, что ее письма стали ненавистны, рвет их в клочья. Бедняжка собирает обрывки и сквозь слезы читает: «За сено и овес...» и понимает, что на самом деле дон Феликс порвал счета в гостинице... Но в этом же произведении мы находим и другой, чрезвычайно характерный и важный для Кальдерона прием — Эрнандо и Хуана подтрунивают над страхом господ, сравнивая грозного ревнителя семейной чести со стариком-отцом в комедиях, чьи шаги на лестнице в самый неподходящий момент спектакля слышат влюбленные. Кальдерон откровенно напоминает зрителям, что они находятся в театре: в третьем акте комедии «Голь на выдумки богата» («Nombre pobre todo es traza») служанки Инес и Исабель упрекают драматурга за то, что он не удосужился поместить на сцене увитую плющом изгородь или хотя бы миртовые или жасминовые кусты, за которыми могли бы спрятаться дамы; в комедии «Каждый за себя» («Cada uno para sí»), наоборот, сообщается, что будет использован театральный тайник; в комедии «С любовью не шутят» служанка просит зрителей не говорить госпоже, что они видели ее, в конце первого акта комедии «Плачь, женщина, и ты победишь» есть такой диалог:

П а т и н .

Что ты об этом, Талон, скажешь?

Т а л о н .

Не спрашивай меня,

Я не отвечу, ибо

Об этом скажет второе действие спектакля.³¹

В конце же второго акта публика слышала схожие реплики:

Т а л о н .

Если кавалер-любовник и дама

Уже поженились, чего еще не хватает

В истории наших господ?

Не пора ли кончить ее?

П а т и н .

Нет, не пора,

Если я не ошибаюсь,

То будет еще одно действие,
Которое эту историю доскажет.³²

В «Несчастье из-за голоса» Исабель сообщает, что тут, должно быть, разыгрывается комедия дона Педро Кальдерона, ибо у него отцы и братья всегда появляются некстати. В комедии «Кавалер-призрак» Кандиль считает, что его господину-призраку пристало бы взять в жены даму-невидимку (кальдероновская «Дама-невидимка» к тому времени пользовалась огромным успехом у публики)... Подобные эпизоды не только свидетельствуют, что весь мир — театр: мы встречаемся с барочной сложностью взаимоотношений искусства и реальности.

Вглядимся пристальнее в характер нескольких обнаженно-театральных сцен. В комедии «Стало хуже, чем было» Лисарда корит Селию за то, что та, в отличие от служанок в других комедиях, не рада, что ее госпожа влюблена; в самом начале комедии «Любовью не шутят» Москатель говорит своему господину дону Алонсо, что у них все не так, как в других комедиях, — слуга влюблен, а хозяин — нет, дон Алонсо же пеняет на то, что женщины в жизни совсем не похожи на тех, которые царят на подмостках. В «Плодах ненависти и любви» Турин, у которого королева хочет выведать, кто его хозяин, говорит, что «если бы это было в театре, то партер мог бы биться об заклад, что я все вам выложу, но, клянусь Богом, я буду совсем не таким слугой».³³

Подобные примеры свидетельствуют, что, по мнению Кальдерона, искусство и похоже и непохоже на действительность, оно и отражает ее и преображает, соотносится с нею не только по принципу подобия, но и по принципу контраста, не только имитирует окружающий мир, но и противостоит ему.

Юмор и есть одно из сильнейших средств такого противостояния, и он заключен не только в тех или иных отдельных штрихах, образах или эпизодах, но и в самой сути сценических произведений. Кальдерон выступает как великий чародей, показывающий на сцене события, от которых и у героев, и у зрителей захватывает дыхание; только у публики этот захват дыхания радостный — ее тешит мастерство драматурга барокко, унаследовавшего маньеристскую виртуозность в построении динамической интриги, дающего резкой светотенью ощутить подлинность, всамделишность жизни, предъявляющей свои права на героев, и подчеркивающего, что эти права не безграничны.

В конце концов, в комедиях справляет победу мечта, и способствуют этой победе юмор и игра. Но игра предстает у Кальдерона не только в карнавально-радостной, но и в демонически пугающей ипостаси, как коварная игра судьбы. Не удивительно, что в кальдероновских комедиях нет свойственного маньеризму культа игры, выше игры здесь стоит прав-

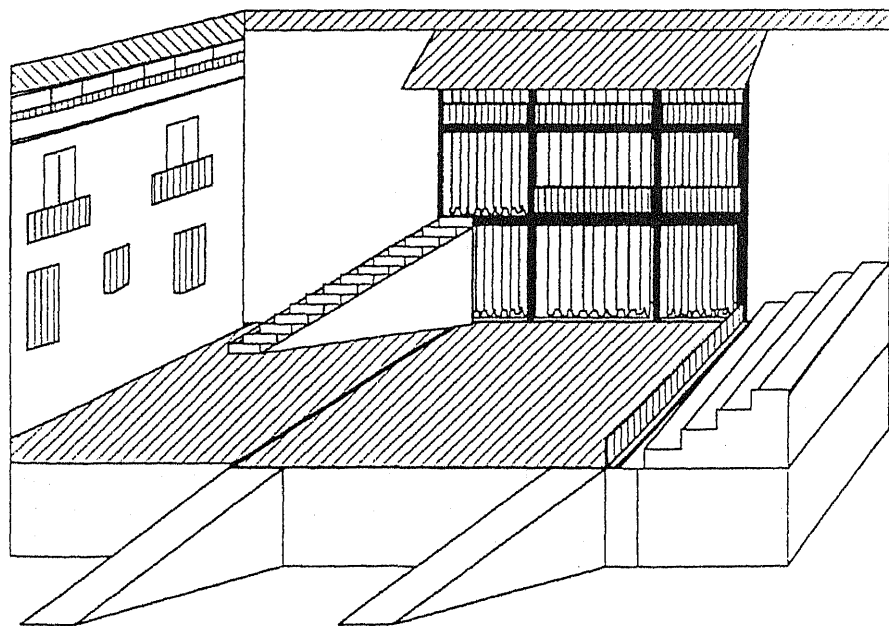
да — правда рыцарственных идеалов — верности, сострадания, дружбы и любви.

- ¹ *Calderón de la Barca P. Obras completas.* Madrid, 1956. Т. 9. P. 85.
- ² *Ibid.* Т. 2. P. 644
- ³ *Lone de Vega.* Собр. соч.: в 6-ти т. М., 1963. Т. 3. С. 170 (пер. Ю. Корнеева).
- ⁴ *Calderón de la Barca P. Obras completas.* Т. 2. P. 1200
- ⁵ *Ibid.* P. 999.
- ⁶ *Ibid.* P. 573.
- ⁷ *Кальдерон дель Барка.* Пьесы. М., 1961. Т. 9. С. 370 (Пер. Т. Щенкиной-Куперник).
- ⁸ *Calderón de la Barca P. Obras completas.* Т. 2. P. 1476.
- ⁹ *Ibid.* P. 330.
- ¹⁰ *Ibid.* P. 661.
- ¹¹ *Ibid.* P. 130.
- ¹² *Ibid.* P. 1010.
- ¹³ *Ibid.* P. 1817.
- ¹⁴ *Ibid.* P. 812.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 792.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 820.
- ¹⁷ *Ibid.* P. 829.
- ¹⁸ *Кальдерон П.* Пьесы. Т. 2. С. 455 (пер. Т. Щенкиной-Куперник).
- ¹⁹ Там же. С. 461.
- ²⁰ Там же. С. 461—462.
- ²¹ Там же. С. 59.
- ²² *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. М., 1989. Кн. 1. С. 12—13 (пер. К. Бальмон-та).
- ²³ *Calderón de la Barca P. Obras completas.* Т. 2. P. 237.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Кн. 1. С. 37—38 (пер. К. Бальмон-та).
- ²⁶ *Calderón de la Barca P. Obras completas.* Т. 2. P. 248.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ *Ibid.* P. 743.
- ²⁹ *Ibid.* P. 733.
- ³⁰ *Кальдерон де ла Барка П.* По секрету — вслух. Москва, 1982. С. 73—74 (пер. М. Донского).
- ³¹ *Calderón de la Barca P. Obras completas.* Т. 2. P. 1422.
- ³² *Ibid.* P. 1434.
- ³³ *Ibid.* P. 1775.

СПЕКТАКЛЬ В ПУБЛИЧНОМ ТЕАТРЕ МАНЬЕРИЗМА И БАРОККО

Драматургия, о которой мы говорили, шла в основном на сценах публичных театров — корралей второй и третьей трети XVII столетия. Театры эти сохранили черты, установившиеся в начале века, в пору, когда стали проявляться ранние маньеристские и барочные веяния.¹ Корраль остался сооружением из четырех домов, сходящихся под прямым углом и образующих единое строение. Партер (патио) почти целиком заполняла пестрая и шумная стоящая публика, попавшая в театр за мизерную плату, чуть побольше стоили места на скамейках или скамейке перед сценой, на скамьях боковых амфитеатров и сиденьях на сцене, балконы и ложи занимала знать, для незнатных женщин была отведена огромная ложа на втором этаже напротив подмостков — *cazuela*, или кастрюля. Зрители были и в чердаках над балконами, и в «беседке» (*tertulia*) над «кастрюлей»... Театр не имел крыши, и спектакли давались при дневном свете; частично покрывавший двор прозрачный тент не столько спасал от дождя, сколько не давал солнцу бить прямо в глаза и способствовал более равному освещению подмостков. Игровое пространство по-прежнему состояло из закрываемых занавесками верхней и внутренней сцен и не имеющей переднего занавеса окруженной с трех сторон зрителями основной сцены. В мадридских и многих других корралях балки, поддерживающие балконы второго и третьего этажа, делили внутреннюю сцену и верхнюю сцену над ней на девять секций или ниш, в других корралях это число варьировалось от четырех до девяти. Секции справа и слева от центральной ниши внутренней сцены имели проемы, закрывающиеся дверьми или занавесками, а иногда и дверьми за занавесками. Достаточно было действующим лицам войти в одну дверь и выйти в другую, чтобы стало ясно, что изменилось место действия. Если кто-то выглядывал из-за боковой занавески, то публика понимала, что он спрятался и другие персонажи его не видят...

Но внутри привычной конструкции происходили знаменательные сдвиги. Уходили в прошлое времена, когда актеры выступали на пустом пространстве и публика самозабвенно слушала слово поэта. Характерно, что



*План корраля. Все секции задней сцены закрыты занавесками.
Слева находится «гора», справа на основной сцене — скамьи для зрителей.
Два помоста (paseos) ведут со двора-патио на основную сцену.*

в Испании в начале XVII века посетителей театра называли отнюдь не «зрителями» (espectadores), а «слушателями» (oyentes)! Приближение маньеризма и барокко знаменует усиление зрелищности спектаклей. Одна, несколько — или все девять! — занавесок внутренней сцены открывались, являя все, что угодно: зал дворца и спальню, тюрьму и райские кущи, цветущие деревья и суровые скалы, отрубленные головы и увешанные коврами покои, мрачные пещеры и уставленные горящими свечами алтари, окровавленные постели и плахи, статуи и корабли... Лопе де Вега не зря сравнивал в драме «В притворстве — правда» сцену театра с секретером, имеющим множество ящичков с сюрпризами — театр маньеризма и барокко стремился удивлять публику...

Лопе один из первых осознал важность перемен: в его резких отзывах о театральных новшествах слово autor, означавшее директора труппы, ее руководителя, начинает фактически означать *постановщика, устроителя зрелищ*. Не только поставленная в 1626 году при дворе комедия «Чаща без любви» дает Лопе повод жаловаться, что в ней «слова мои занимали последнее место»: ² и в публичном театре, по его мнению, происходит нечто схожее. В написанном в форме диалога предисловии к «Девятой части

комедий» Лопе де Веги, вышедшей в 1618 году в Барселоне, автор устами Поэта возмущается тем, что «после того, как на сцене начали показывать разные картины при помощи машин», вдохновение стало покидать драматургов.³ В прологе к XVI части комедий Лопе высказался еще определеннее:

«Театр. Ай, ай, ай!

Чужестранец. Что с тобой? Ты нездоров? И что у тебя за повязка на голове?

Театр. Это постановщики (autores) мне на голове недавно водрузили облако [...] Не видишь разве, что я изранен, что мои руки и ноги слома ны и полным полно отверстий, люков и гвоздей?

Чужестранец. Кто тебя привел в столь плачевное состояние?

Театр. Плотники по приказу постановщиков [...] Постановщики теперь прибегают к услугам машин, писатели — к услугам плотников, а публика — к услугам глаз, а не ушей...⁴

Но, сетуя на новые веяния, Лопе быстро двигался им навстречу, ему тоже была небезразлична зрелищная сторона постановок его драм и комедий. Его ремарки не только требовали использовать те или иные броские предметы, но и указывали, что во внутренней сцене должны появиться живописнейшие картины: «Открывается занавеска, и видно полотно, на котором нарисован лабиринт, а в нем Минотавр» («Критский лабиринт»); «Открывается полотно, и виден во внутренней сцене город с башнями, уставленными свечами и светильниками» («Деяния Гарсиласо де ла Веги»); «На полотне видна заколдованная башня на утесе» («Фелисарда»); «Видна нарисованная панорама битвы» («Свадьба в смертный час»)...⁵ В последнем случае вид поля боя открывался перед публикой с ошарашивающей внезапностью, после того как поворачивался механизм, скрытый в стоящей в одной из секций бутафорской скале.

Понимал Лопе де Вега это или нет, он также был активно вовлечен в формирование того театрального языка, который позволит осуществить спектакли, творящие образ особого эстетически совершенного мира и изображающие вторжение экстраординарного в ординарное, обыденное. В первую очередь мы имеем в виду постановки религиозной драматургии, призванные при помощи изобретательной сценической техники столкнуть публику со сверхъестественными явлениями. Впрочем, сухое слово «техника» не соответствует той атмосфере, которая возникала: появление ангелов и святых над тогдашними подмостками было куда более впечатляющим, чем ныне парение космонавтов в невесомости, — для верующих зрителей это было волшебством наяву, подлинным и истинным чудом: машинерия осуществляла мечту перенестись в четвертое измерение, в неземное царство. Не удивительно, что значительную роль играли механизмы для подъема действующих лиц и их полетов (tramoyas). Одни из них

предназначались для полетов по горизонтали. Так летели навстречу друг другу, чтобы начать сражение в воздухе, Ангел и Дьявол в «Рабе дьявола» Миры де Амескуа, в «Амазонках Индии» Тирсо трое героев неслись над головами стоящих в партере зрителей, и шут Тригерос кричал, что его похитили и что если он упадет с такой высоты, то даже сто сборщиков налогов не соберут его кусочки воедино; в постановке драмы Монроя-и-Сильвы «Нет другого знания, кроме знания, как достичь спасения» корабль пролетал над партером и скрывался на балконе для женщин — казуэле. В «Новом мире, открытом Христофором Колумбом» Лопе де Веги на сцену опускалось Воображение «в ярчайшем разноцветном одеянии» и после краткой беседы с Колумбом «поднималось в воздух и перелетало на другую сторону сцены, где открывался трон, на котором сидело Провидение, по обе стороны которого находились Христианская Вера и Идолопоклонство».⁶

Однако гораздо чаще использовались механизмы, спрятанные на чердаке над сценой, и при помощи веревок, колесиков и противовесов вертикально поднимавшие разнообразно оформленные платформы и актеров на них. Одним из вариантов такого подъемника был так называемый *canal* — платформа,двигающаяся вверх и вниз по желобу в одном из столбов на фасаде задней сцены. Такой столб порой обыгрывался в спектакле, о чем свидетельствуют слова Короля в «Рыцаре причастия» («*El caballero de sacramento*») Лопе де Веги: «Зажгите большой костер у этого столба»; когда же герои этой постановки, окутанные дымом, неожиданно взлетали («Оба поднимаются вверх и исчезают»), публика удивлялась не меньше Короля, восклицавшего: «О, небеса, их уносит ветер!..»⁷

О применении подобных механизмов свидетельствуют многочисленные аутентичные авторские ремарки и в других пьесах. В «Донье Беатрисе де Сильва» Тирсо «наверху на облаке появляется Дева Мария в лучах и с короной»;⁸ в первой части «Святой Иоанны» Тирсо спускаются «Христос, сидящий на троне, Ангел, молящийся на коленях, и множество других ангелов».⁹

Обняв крест, чье подножие скрывает основание подъемной машины, взмывает к небу Юлия в финале «Поклонения Кресту» Кальдерона.

Порой одновременно действовали два подъемника: в «Святом и портном» Тирсо занимающийся шитьем портной начинает подниматься, а тем временем «медленно сверху спускается Распятый Иисус и, поравнявшись с портным, заключает его в объятия».¹⁰ Блас Фернандес де Меса требовал, чтобы в постановке «Основательницы ордена Непорочного Зачатия» посередине внутренней сцены находились два подъемника с вертикальными желобами: на одном «с самого верху должна спускаться девочка, изображающая Марию», на другом же должна подниматься актриса, изображающая Беатрису де Сильву, последний подъемник «должен иметь

достаточное основание, чтобы она могла стать на колени», встретившись между небом и землей две платформы уходят ввысь, где и скрываются...¹¹

Механизмы, конечно же, включались в сложную сценическую игру. В конце первого акта «Чистилища Святого Патрика» Кальдерона на облаке спускался Ангел, и реплики Патрика помогали зрителю ощутить величие посланца Бога:

Так велико блаженство,
Что я в него поверить не могу.
Передо мною облако; из дымки
Жемчужно-алой солнце выплывает;
Окружено нетленными звездами,
Среди кустов, жасмина и цветов,
Оно идет, сиянье разливая,
Оно идет, неся с собой зарю.
.....
Меня пугает этот блеск,
Меня страшит неведомое солнце.¹²

Слова «сиянье», «звезды», «блеск», «солнце» — не случайны: чудесные видения в театре были богато иллюминированы, озарены светом множества свечей. Публике казалось, что она видит воистину небесное сияние...

Показу неожиданного, невероятного, чудесного служил и поворотный механизм, называемый *bofetón*, что означает, согласно современному словарю Испанской Академии, «театральное приспособление, крепящееся, как дверь, на косяке и при повороте позволяющее появляться или исчезать перед глазами зрителей лицам или предметам». Так в анонимной драме «Неродившийся святой и неумерший мученик» «Леонида хочет посадить ребенка на ветку дерева, но площадка поворачивается, и они исчезают, а вместо них появляется Ангел»...¹³

Подобные площадки, как это отмечают старинные словари, поворачивались очень быстро, создавая эффект внезапно нахлынувших событий. Ошарашенный зритель следил за умопомрачительными метаморфозами: в упомянутой уже драме «Нет другого знания, кроме знания, как достичь спасения» Монроя-и-Сильвы «поворачивается балкон, и открывается распятие на алтаре со свечами»; в «Гуанчах из Тенерифе» Лопе «поворачивается гора, и появляется на другой ее стороне корабль со множеством вымпелов». Порой поворотные площадки устраивались на подъемниках — в «Яблоке раздора» Гильена де Кастро «спускаются три облака на трех поворотных площадках и, когда они оказываются на основной сцене, то являют Юнону, Венеру и Палладу».¹⁴

Но световые эффекты использовались не только для небесных видений. Внутренняя сцена представляла собой глубокую нишу за основной сценой и находилась в тени или, как в мадридском театре де ла Крус,

ориентированном строго на юг, в густой полутьме. Не будь дополнительного освещения, зритель не смог бы отчетливо разглядеть, что происходит во внутренней сцене. Не удивительно, что факелы, свечи, светильники постоянно использовались для освещения происходивших там эпизодов. Так как подобные эпизоды имелись едва ли не в каждом спектакле, искусственное освещение требовалось весьма часто. Руано де ла Аса указывает на целый ряд текстов, в которых вслед за музыкальным вступлением и перед прологом-лоа, звучат реплики: «Выносите факелы!», «Начинайте или выносите факелы!», и приходит к выводу, что в XVII веке существовал обычай считать появление факелов на сцене началом представления.¹⁵

Речь, конечно же, идет о представлениях не только «драм о святых», но и исторических драм, а также «драм чести» и «комедий плаща и шпаги». Мы помним, как свеча во внутренней сцене освещала окровавленную Менсию, лежащую бездыханно на постели во «Враче своей чести» Кальдерона; в «Трагедии из-за ревности» Гильена де Кастро, согласно указанию драматурга, «раздвигается занавес, и видна Маргарита в проеме двери с кинжалом в груди и с залитыми кровью лицом и руками, освещенная двумя факелами».¹⁶ В кальдероновской комедии «Я с тем, кто со мной» («*Con quien vengo, vengo*», опубл. в 1649 г.) ремарки гласят, что после того, как во внутренней сцене потушили свечи, Урсино и Леонора встречают другую пару влюбленных: «поравнявшись, кавалеры хватают дам за руки, чтобы отвести в сторону, дабы их не узнали, но каждый по ошибке уводит другую даму». Леонора оказывается с Октавио, а Лисарда — с Урсино.¹⁷ Ощущение полной неразберихи впотьмах усиливают реплики: «Как в доме темно», «Я ничего не вижу», «Кто это?..»¹⁸

Развернутые ремарки в комедиях Кальдерона редки, да он в них и не нуждается. И без ремарок ясно — действие построено так, что не может не ошарашивать публику всевозможными сюрпризами, и прежде всего внезапным появлением и исчезновением персонажей — пленительной поэтикой тайны. Комедия «Апрельские и майские утра» («*Mañanas de abril y mayo*», опубл. в 1664, написана между 1632 и 1644) начинается с появления в полутьме внутренней сцены таинственного мужчины, закутавшегося с головой в плащ, слуга пытается, приближаясь со свечой в руках, разглядеть незнакомца, кажущегося ему пугающим призраком. Возвращается хозяин дома дон Педро, но и ему пришелец не называет своего имени, и лишь после того как уходит слуга, он откидывает плащ — это друг хозяина дон Хуан, вернувшийся тайком в Мадрид. Загадочные фигуры и непостижимые происшествия множатся в «Апрельских и майских утрах» с лихорадочной быстротой: герои, да и зрители не могут понять, кто перед ними: дамы ходят, закутавшись с головой в плащи, и ветреная донья Клара, ускользающая от своего поклонника дона Ипполита, часто выдает себя за возлюбленную дона Хуана донью Анну. Дон Хуан обрушивается с

упреками на донью Анну, но выясняется, что он встретил донью Клару; дон Ипполит изъясняется донье Кларе в пламенной любви, но оказывается, что это донья Анна! Когда же кто-то из героинь открывает лицо, то это настоящее откровение — светский вариант небесных откровений, что изображались в религиозных драмах. Зритель вовлечен в магическое поле действия, сталкивается с обманчивым и непредсказуемым; поворот колеса Фортуны уподобляется повороту сценической машины, являя нечто, повергающее в оторопь. Во всех своих произведениях Кальдерон сближает игру судьбы и театральную игру, мир и театр. Когда в «Апрельских и майских утрах» дон Ипполит, окончательно запутавшись среди сменяющихся друг друга закутанных дам, восклицает: «¡Que tramoaya es esta, cielos!»¹⁹ — то это можно перевести не только как «Что за морока, небеса!», но и как «Что за театральный трюк, о небо!» — каждый знал, что *tramoaya* означает и обман, и аппарат для сценических трюков. В любом случае то, что донья Клара оборачивалась доньей Анной, а донья Анна — доньей Кларой, напоминало движение механизма, при помощи которого на подмостках исчезали одни и появлялись другие лица; и еще это напоминало барочной публике об оборотничестве и двойничестве: во многих барочных комедиях и драмах возникали и исчезали двуликие персонажи или персонажи без лиц — точнее говоря, с закутанными или завязанными лицами. Так создавался образ зашифрованного, заколдованного мира, в котором лишь чары любви могут победить силу судьбы, мира завораживающего и нарядного — так фасад внутренней сцены мог декорироваться дорогими коврами, украшаться цветами, травами и т. п. Об этом свидетельствует, например, письмо долго работавшего в Испании итальянского сценографа Баччио дель Бьянко, посланное в 1655 году из Мадрида герцогу Тосканскому, и документальное описание пожара в севильском театре, гласящее, что во время представления драмы Кларамонте «Великий король пустынь» «актриса, исполнявшая роль ангела, для того, чтобы показаться во всем блеске, устала факелами облако, на котором спускалась с небес. При движении подъемной машины поднялся ветер, и облако загорелось», перепуганная актриса отбросила факел, «попала в фасад театра, который весь был покрыт апельсиновыми ветками и являл собой пещеру, в которой каялся святой»,²⁰ и пламя охватило ветки...

Но гораздо чаще цветы, кустарники, деревца или ветки деревьев зрители могли увидеть, когда открывались занавески внутренней или верхней сцены — это могли быть и внушительные муляжи деревьев, например, в постановке «Ахилла» Тирсо де Молины в стволе дерева прятались герои. В других спектаклях появлялись камни и бутафорские скалы, столы, стулья, плетеные и книжные шкафы, шкафы с посудой, постели, троны, балдахины, помосты, на которых сидят женщины, столы со светильниками, письменными принадлежностями, бумагами или яствами и напитками

на них, — короче говоря, разнообразно обставленные покои; лестницы, часовни, алтари, скульптуры, даже мастерские живописцев и скульпторов, и, наконец (всего не перечислишь!), макеты кораблей, обычно выглядывающих из какого-либо проема верхней сцены и означающих, что герои находятся в порту возле большого судна; а в постановке «Непокорного, или Града Божьего» Кларамонте публику пугала разверстая пасть кита. Привычной была разверстая адская пасть («Чистилище Святого Патрика» Кальдерона и др.), из которой шло пламя, — ее было необходимо установить над люком. Многочисленные люки (в мадридском театре де ла Крус их долгое время было больше семи) служили не только входом в подвал или преисподнюю, но и использовались для создания иллюзии источника или фонтана.

Занавески, скрывающие ниши внутренней и верхней сцен могли также играть роль своеобразных «задников» — например, в постановке «Канонизации Святого Луиса Бельтрана» в Валенсии на них были изображены эпизоды жизни святого; встречались также изображения зубцов и окон башни или крепостной стены... За занавесами представляли различные портреты и картины: в «Лучшей сборнице колосьев» Тирсо — генеалогическое древо рода Давида, в «Превосходнейшем короле» Антонио Энрике Гомеса — панорама Севильи с башней Хиральды... Открывавшиеся в нишах композиции поражали своей сложностью и экспрессией: в «Республике наоборот» Тирсо можно было полюбоваться огромным колесом, возле которого спал Константин и на котором восседала Ирена в полном вооружении, в короне и со скипетром и мечом в руках; на одной стороне колеса словно бы поднималась ввысь Карола, на другой Леонсио падал головой вниз; перед колесом стояла Фортуна с завязанными глазами.

На основной сцене, как уже отмечалось, нередко устанавливалась так или иначе декорированная «гора»; она могла открываться и закрываться, показывая чудесное исчезновение героев, с нее скатывались незадачливые путники (как Росаура в начале драмы «Жизнь есть сон») или раненые. На подмостках разыгрывались целые сражения; приставив лестницы к балконам верхней сцены, воины шли на штурм крепости, маршировали полки с развевающимися знаменами... Порой рыцари, принцы, принцессы или разбойники въезжали в партер на лошадях и спешили на основной сцене, как Хила в «Горянке из Веры» Велеса де Гевары, Клорикея в «Иуде Маккавее» Кальдерона пересекала верхом двор и бросала копы во врагов, находившихся на подмостках. Возможно, что лошади по связывающему двор и сцену помосту поднимались и на сцену, но, скорее всего, на сцене появлялись деревянные кони — такой конь использован и в «Волосах Авессалома» Кальдерона. Актеры выходили на подмостки, весьма правдоподобно изображая тигров, львов, медведей, быков и прочих грозных животных. Так, в «Великом царе пустыни» лев хватал и

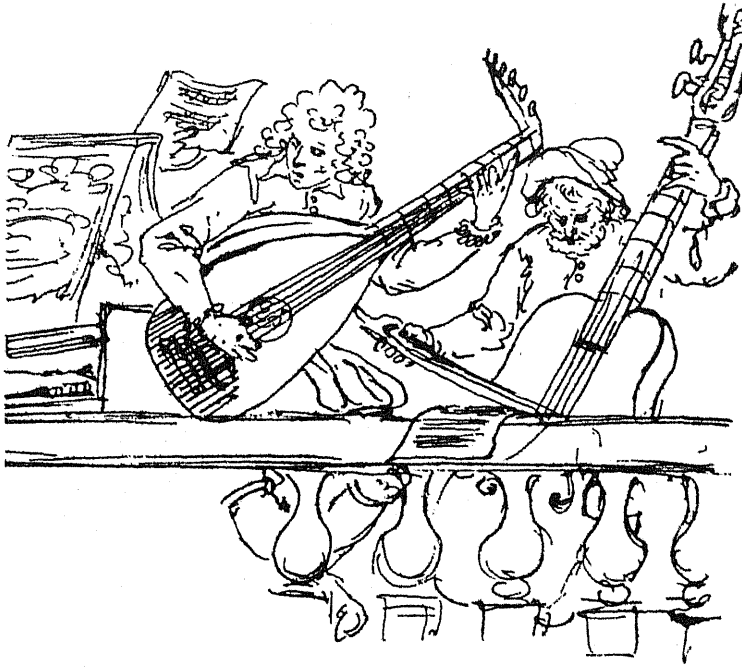
уносил младенца, в «Чудесах Вавилона» Гильена де Кастро львы склонялись перед Даниилом, и он благословлял их; порой же на сцене летали живые птицы...

Короче говоря, костюмы уже не исчерпывали собой сценографию, как это было на первых порах в профессиональном театре. Но значение костюма было по-прежнему велико. Зрители видели в корралях королей и нищих, рыцарей и слуг, грандов и поселян, солдат и полководцев, индейцев и негров, ангелов и чертей, античных героев и амазонок, слепцов, рабов, галерников, студентов, священнослужителей, монахов, шутов, дикарей, римлян, евреев, мавров, немцев, португальцев, врачей, алькальдов, матросов, чиновников — у каждого был свой узнаваемый сценический облик — и, наконец, женщин, переодетых мужчинами, и даже мужчин, переодетых женщинами... Место и



Костюм кабальеро.

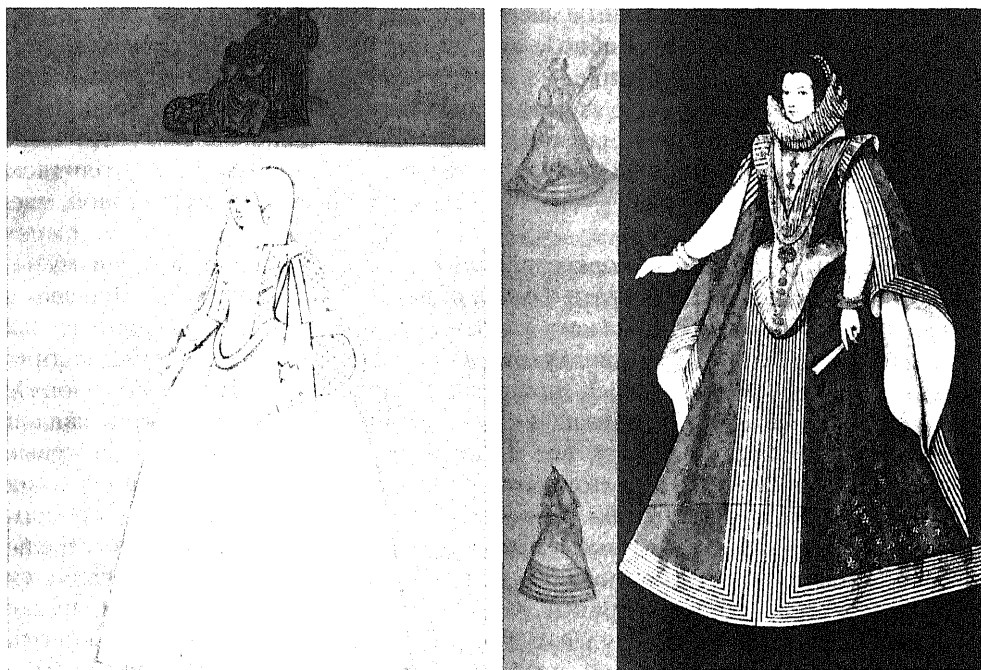
время действия публика порой определяла по одежде действующих лиц: шпоры и богатый наряд означал, что действие происходит вне дома, черный плащ и щит были атрибутами ночной прогулки и т. п. Даже одежды театральных крестьян отличались необычайной красочностью и часто были отделаны серебром; что же касается одежд дворян, то они поражали великолепием, золотым шитьем и блеском драгоценных камней. Старейший Лопе де Вега протестовал против чрезмерной декоративности, отмечая в «Описании праздника в честь канонизации Святого Исидора», что костюмы теперь затмевают все, но его собственные пьесы требовали, чтобы актеры выходили на подмостки в самом живописном облачении, чтобы, к примеру, разбойничьи наряды в «Безумце поневоле» включали огромные пышные перья, портупей и многочисленные цветные ленты...



Музыканты, играющие на виоле и контрабасе.

Сказанного, думается, достаточно, чтобы стало ясно: спектакль в публичном театре маньеризма и барокко был ярким зрелищем, и посетители корраля, конечно же, превращались из слушателей в зрителей. И все же и слушателями они в немалой мере оставались! Мы имеем в виду не только богатые смыслом слова, поэтический текст, в котором завораживало, помимо прочего, его звучание, богатство его ритмов, не только постоянную смену стихотворных размеров, их вариации в романсах, десимах, октавах, редондильях, сонетах... Мы имеем в виду музыку, значение которой в коррале было огромным.

Пользуясь нынешней терминологией, можно сказать, что любой спектакль в публичном театре XVII века был *музыкально-драматическим* спектаклем. Каждый спектакль начинался с выступления музыкантов, игравших чаще всего на трубах, гитарах, виуэлах и шалмях (*chirimía* — шалмей или предок гобоя). Между актами комедии или драмы разыгрывались интермедии, которые порой сплошь шли под музыку, под музыку шла и завершающая любое представление карнавальная сцена — мохиганга.²¹ Трубы и барабаны предшествовали появлению королей, императоров и других важных лиц на сцене, иногда, правда, об их выходе



Костюм дамы XVII в.

оповещали шалмеи. Шалмеи звучали и тогда, когда спускались ангелы, Дева Мария и прочие небожители; музыка сопровождала и святых, поднимающихся на небо. Помимо всего прочего, музыка заглушала шум подъемных механизмов... Воинственная барабанная дробь или барабаны и трубы предвещали сцены сражений и сопутствовали им, нестройные удары барабанов звучали на похоронах и в некоторых печальных эпизодах, например, когда осужденного вели на казнь; под песни и веселую музыку справляли на сцене свадьбы; разного рода музыка исполнялась и в ряде других сельских и придворных эпизодов, танцевали и пели деревенские, куртуазные, канарские, цыганские и прочие песни; танцы сопровождалась также тамбуринами и барабанами с колокольчиками... Драматурги часто указывали, что должны исполняться старинные или ставшие популярными песни, порой же композиторы писали для спектаклей новые мелодии. Так, в постановке комедии Кальдерона «Плачь, женщина, и победишь» (ок. 1640 г.) звучали и хорошо известные зрителям напевы, и незнакомая им песня-дуэт двух сопрано, поющих в сопровождении музыкантов о том, что женские слезы способны победить любого... В кальдероновских «Трех проявлениях любви» (поставлена 28 ноября 1658 г.) Лаура за сценой ис-

полняет начальные фрагменты шести популярных песен (она должна отвлекать внимание принца Либио), во втором же акте публику услаждало новое музыкальное сочинение — «оперный» диспут о любви: музыкальные фразы, произносимые дамами, подхватывали два дуэта, продолжал квартет и находящийся за сценой, звучащий «словно бы издали»²² хор. Наконец, в финале драмы звучит речитатив — новшество в публичном театре, свидетельствующее, что он стал сближаться с куртуазной сценой...²³

Впрочем, драматурги «оркестровали» не только использование музыки, но и то, что можно назвать звуковой партитурой спектакля. Нередко в начале представлений, согласно указанию Кальдерона, за сценой звучат загадочные голоса («Дочь воздуха», ч. 1), барабанный бой («Осада Бреды», «Волосы Авессалома»), призывы к оружию («Второй Сципион»), крики упавшего с коня принца («Врач своей чести»), доносятся издали громкие приветствия («Дать все и не давать ничего») и т. п. Звуковые эффекты сочетаются со световыми — в финале «Стойкого принца» под удары барабанов на верхней сцене появляется дон Фернандо с горящим факелом в руках; в «Великом правителе Феца» под громкие выстрелы принц падает с горы, а позднее под «звуки землетрясения» появляется лодка, в которой плывет принц.²⁴ Любопытна в этой драме о принявшем крещение принце Феца Мулее и следующая ремарка: «Выходят одетый паломником Святой Игнатий и Мавр в одежде, какую носили мавры в Испании, они, словно прогуливаясь, идут мимо кресла, в котором сидит принц, и произносят свои реплики, громко беседуя, в то время как принц читает тихо, словно бы про себя»²⁵ — эпизод этот являет собой виртуозно рассчитанный контрапункт трех голосов...

В данном случае это голоса не поющих, а разговаривающих людей, но независимо от того, было ли это пение или диалог, драматург создает своего рода «режиссерскую партитуру», добиваясь *драматического звучания* каждого голоса: так, слушая хор, славящий любовь, Юстина в «Магечудодее» испытывает «удивление и беспокойство», «успокаивается», «опять начинает говорить с беспокойством», что и не удивительно, ибо ее волнует музыка, призванная, согласно замыслу Дьявола, пленить душу чувственными аккордами...

Мы сталкиваемся с «авторской режиссурой» дорежиссерской эры. Познакомившись, хотя бы частично, с огромным богатством средств театральной выразительности, впору задаться вопросом, кто определял, как надлежит распоряжаться им. Можно, не колеблясь ответить, что это, прежде всего, было в компетенции драматурга. Драматург определял облик представления, его сценический язык, характер его театральной образности. Если внимательней взглянуть в любое драматическое произведение испанцев XVII века, то станет ясно, что перед нами — не только

реплики персонажей, но и четкий «режиссерский план». Короче говоря, драматурги были не только авторами пьес, но и в большой мере создателями спектаклей.

Конечно, «диктаторские полномочия» драматурга не были абсолютными — Кальдерон не зря в 1672 году жаловался в предисловии к мадридскому изданию четвертой части своих комедий, что хозяином пьесы является не писатель, «который ее продает [труппе], а суфлер, или актер, который ее учит, а затем меняет по своему усмотрению».²⁶ В рукописях XVII века мы иногда встречаем ремарки, принадлежащие не драматургу, а актеру или руководителю той или иной труппы. В издании «Стойкого принца» Кальдерона мы, например, не найдем и в помине такой гротескной ремарки, которая находится в одном из рукописных текстов: «Король выхватывает у него бумагу, рвет, бросает клочки, а затем их собирает и съедает».²⁷ В кальдероновскую комедию «Каждый за себя» известный руководитель труппы Антонио Эскамиллья самовольно включил 24 строчки, чтобы сделать более объемной роль шута-слуги... Писатели помнили, что разные коррали имеют разную конфигурацию, а различные труппы — различные возможности: ремарка порой гласит, что на сцену должно выйти «как можно больше народу», что должно быть показано то-то или то-то, «если это возможно», или, как в комедии Луиса Велеса де Гевары «Морской орел», что галера должна появиться «там, где это будет более сподручно»,²⁸ — словом, что-то намеренно оставлялось на усмотрение труппы.

И все же нет сомнения: ведущая роль в образном решении спектакля принадлежала драматургу, указывающему, как это, например, делал Фернандес де ла Месса в драме «Основательница ордена Святого Зачатия», что герой «садится на сидение, ставя на буфет свечу, кладет кинжал и берет документы и письма и листает их», а затем «отодвигает документы и письма и берет прошение, которое написала донья Беатрис»; «кладет прошение и берет предсказание, и, пока его читает, входят 1-й дворянин и Король и задерживаются у дверей»; «Тушит свечу и делает вид, что ищет в темноте кинжал, встает, держа его протянутым в правой руке, а в это время Король направляется к буфету» и т. п.²⁹

В комедии Альваро Кубильо-и-Арагона «Невидимый Принц из ящика» («El invisible Príncipe del baúl», опубликована в 1654 г.) ремарки разъясняют, как разыгрывают Принца, уверяя, что он становится невидимым, когда вставляет в шляпу «волшебное» перо: «Выходят Принц и Педро, на столике же лежит шапка с белым пером», Педро «идет за шапкой», Принц «одевает шапку с пером», Принц «снимает шапку», Педро «одевает шапку», «Выходит Принц в шапке с пером и становится за занавеской, скрывающей дверной проем», Принц «проходит мимо всех», присутствующие делают вид, что не замечают его; «выходит Росаура, из другой

двери появляется Принц без пера», а шут Педро, переусердствовав, притворяется, что все еще не видит его...³⁰

Ремарки в драме Родриго де Эрреры «Хорошего короля посылает небо» требовали, чтобы за занавесой находилось зеркало; Король отодвигает ее; «появляется Ангел в одежде, похожей на ту, которую Король оставил в купальне, в короне и со скипетром, и стоит, полузакрывшись занавесом, в то время как Король рассеянно глядит в зеркало». Затем «Ангел становится сзади Короля и тот видит его в зеркале».³¹

О сложном, темпераментном и загадочном характере барочного спектакля свидетельствуют ремарки в комедии братьев Диего и Хосе де Фигероа-и-Кордоба «Лгать и одновременно меняться». Действие в ней столь сложное, что ремарки несколько раз уточняют — кроме двух дверей, которые всегда находились слева и справа во внутренней сцене, требовалась еще и третья дверь посередине (видимо, она так или иначе обозначалась на опущенном перед нишей внутренней сцены занавесом): «Донья Исабель и Инес выходят из двери», «из другой двери выходят дон Луис и его слуга Фабио», Дон Диего «останавливает дона Луиса», они «скрещивают шпаги», выхватывают шпаги и слуги и «все выходят, сражаясь». «За сценой слышен голос, умоляющий о помощи и призывающий преследовать убийц», «выходят дон Диего и Москон с обнаженными шпагами», «Москон движется, как будто на ощупь и сталкивается сбоку сцены с открытой дверью, наподобие садовой калитки»; дон Диего и Москон «уходят в эту дверь», из другой боковой двери выходят встревоженная донья Исабель и Инес, Исабель сообщает, что хочет спрятаться от брата в доме соседки, доньи Хуаны, от дверей которой у нее есть ключ, «вынимает ключ и указывает на большую дверь, которая должна быть посередине сцены». «Как только Инес входит в эту дверь, выходят дон Диего и Москон с обнаженными шпагами», услышав за сценой голос дона Луиса, донья Исабель зовет Инес, «Инес уводит мужчин в центральную дверь и запирает ее»...³² В этой комедии нередки и такие ремарки: «двигаются будто в темноте», «говорит взволнованно»,³³ «выходит крайне поспешно»;³⁴ «Дон Луис и дон Хуан беседуют сбоку сцены с доньей Исабель и доньей Хуаной, став спиной к тому месту, где прячется дон Диего, дон Педро же должен направиться к двери в тот момент, когда дон Диего и Москон показываются из-за занавески перед дверью».³⁵

Схожие ремарки мы находим и у Тирсо, например в «Озерах Святого Винсента»: Али «хочет пройти, выхватив шпагу, но тут внезапно раскрывается смоковница, и среди ветвей появляется Богоматерь. Али, пораженный, падает, преклонив колено, но остается с обнаженной шпагой в руках, словно угрожая Марии».³⁶

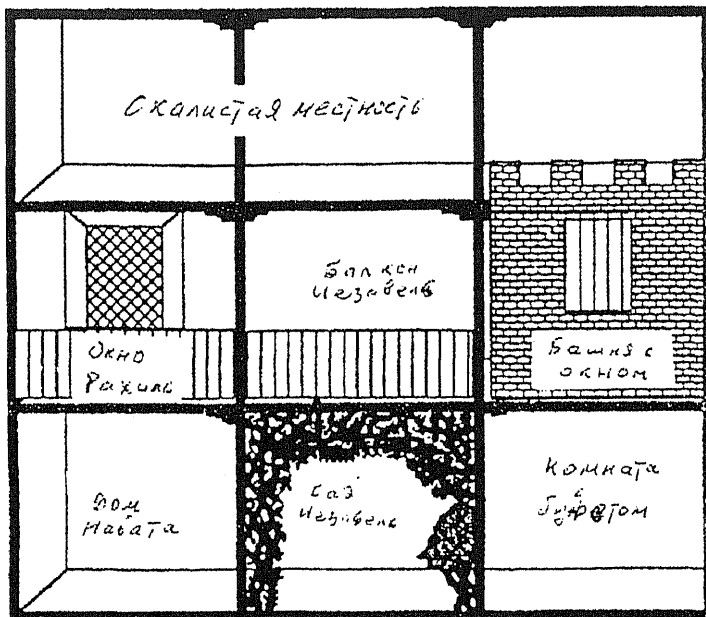
Чрезвычайно интересна первая ремарка в драме Тирсо де Молины «Женщина, которая правит в доме»: «Звучит музыка разнообразных ин-

струментов, и с одной стороны партера поднимаются на подмости прибывшие под звук кларнета с охоты в охотничьих нарядах Иезавель на коне, Рахиль, Кризелия и охотники с собаками. В то же время с другой стороны партера поднимаются на подмости под звуки труб и барабанов марширующие солдаты, среди них Нават, Авдий и Ииуй; за ними в еврейских одеждах в короне и со скипетром царь Ахав...»³⁷

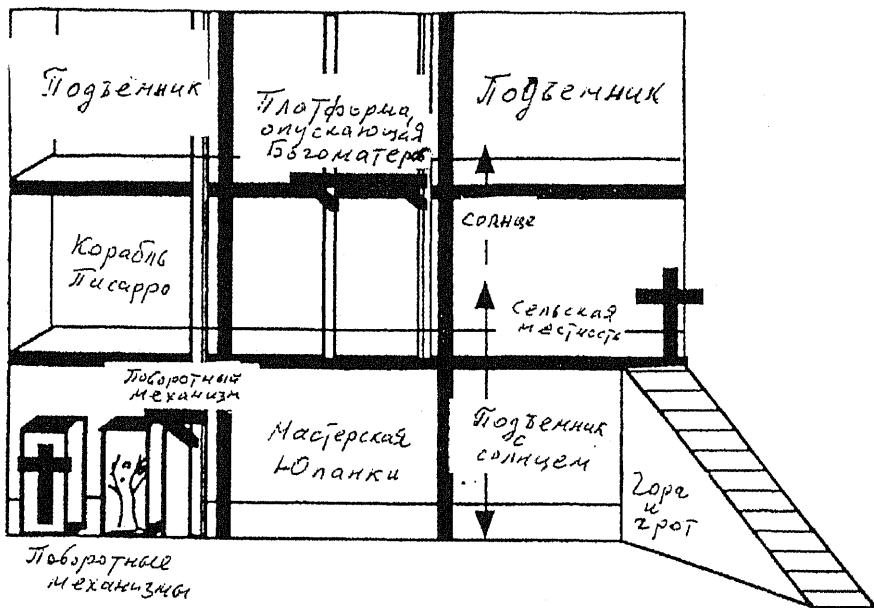
В реконструкции «Женщины, которая правит в доме» Руано де ла Аса так представил основные места действия этой библейской драмы Тирсо: пока всадница, охотники, солдаты и Царь пересекают двор, все секции внутренней и верхней сцены закрыты занавесками. Первой открывается центральная часть внутренней сцены, изображающая сад, — там находятся, как это обычно было в театральных садах, ветки, цветочные горшки, кустарники, затем отодвигается занавеска в левой секции первого этажа верхней сцены, и видно окно с решетками. Второе действие начинается с того, что открывается секция второго этажа верхней сцены, в которой находятся «высокие скалы», слева на первом этаже находится вилла Навата, обозначаемая ветками или кустарником; во внутренней сцене в правой секции видна комната со столом и серебряными чашами на нем; над ней на первом этаже внутренней сцены на полотне нарисована башня с окном... Закрываясь и открываясь, занавески позволяли менять обстановку во всех секциях: в саду появлялись то «стол, два кресла и буфет», то «окровавленные камни», то труп Навата и т. п. Интермедии между актами драмы шли перед закрытыми занавесками...

В постановке «Зари Копакабаны» (опубликована в 1672 г.) Кальдерона, согласно его указаниям, в первой секции внутренней сцены стояли крест и дерево, в центральной — мастерская Юпанки, в которой он, как сказано в ремарке, с подобающими инструментами работает над деревянным изваянием, в правых секциях всех этажей, а также в центральных секциях первого и второго этажа внутренней сцены механизмы в должный момент поднимали и опускали ангелов и Деву Марию с Младенцем на руках. Справа поднималось и опускалось солнце, и стояла «гора», внутри которой находился грот. Различные механизмы делали возможным внезапное появление и исчезновение, а также вознесение на небо и других действующих лиц.

Не следует, однако, думать, что Кальдерон заботился лишь об ударных эпизодах, самых впечатляющих «живых картинах», или, как сейчас бы сказали, «спецеффектах»; как и его предшественники и современники, создавая текст, он отчетливо *видел* спектакль — весь спектакль в целом, а не только наиболее выигранные его моменты. Об этом свидетельствует та же «Заря Копакабаны», посвященная обращению индейцев Перу в христианство... Спектакль начинается с внезапной высадки испанцев на перуанском побережье, нарушающей привычный уклад жизни коренных оби-



Реконструкция задней сцены публичного театра — корраля в постановке драмы Турсо «Женщина, которая правит в доме».



Реконструкция задней сцены в постановке «Зари Копаканы» Кальдерона.

тателей заморской страны, и писатель с безукоризненной точностью аранжирует происходящее на подмостках, стремясь сразу же увлечь зрителей и энергично обозначить исходную драматическую перипетию, дающую мощный толчок последующему действию. Сперва за сценой слышны веселые голоса и звуки музыки, на подмостки выбегают танцующие и поющие индейцы, «с луками и стрелами»,³⁸ справляющие праздник Солнца. Неожиданно издалека доносятся возгласы «Земля! Земля!», кажушиеся индейцам «страшными звуками, похожими на человеческую речь».³⁹ Поборов волнение, собравшиеся продолжают танец, но раздается громкий крик: «Убрать паруса!» и вбегает согласно определению Кальдерона «встревоженная» прекрасная жрица храма Солнца Гуакольда, спешащая поведать, что по морским волнам несутся то ли скалы, то ли какие-то неведомые чудища... По приказу Инки индейцы пускают в сторону побережья стрелы из луков, но «за сценой раздается пушечный выстрел, и все пугаются его»; на верхней сцене «появляется корабль, и на нем Франсиско Писарро, Диего де Альмагро, Педро де Кандия и другие испанцы»,⁴⁰ велящие стрелять в след разбегающимся в панике индейцам... Так в первом эпизоде «Зари Копакабаны» радостное торжество оборачивается страшным смятением...

Мы вновь убеждаемся, что перед нами — не только пьеса, но и своего рода «режиссерская экспликация» и что здесь шаг за шагом определяется все, что труппа покажет публике в спектакле: толпу нарядных индейцев, прячущихся от вооруженных с головы до ног конкистадоров, Педро де Кандию, несущего огромный крест, при виде которого лев и тигр покорно склоняют головы, установление креста на вершине «горы» и т. п., вплоть до финальной картины, в которой, как гласит ремарка, «под музыку шалмеев открывается занавес, и видна позолоченная скульптурная композиция на алтаре, уставленном свечами и цветами; на двух сценических машинах спускаются два Ангела с палитрами, красками и кисточками и, распевая песни, которым вторит хор за сценой, расписывают изваяние, и оно превращается в образ Богородицы с Младенцем Иисусом на руках»,⁴¹ на Богородицу и Младенца одевают золотые короны, но корона на голове Сына закрывает Матери лицо, и тогда, под сдавленные возгласы вице-короля, губернатора и индейцев, Царица Небесная «поднимает правую руку, оставляя Младенца, которого держала обеими руками, в левой руке»,⁴² и прижимает Его к груди, чтобы было видно ее лицо. Раздается удар грома и голос Идолопоклонства, которое говорит за сценой, что навсегда покидает эти земли, уступая их Пречистой Деве; индейцы и индианки в белых стихарях несут на помост Деву, сопровождая ее со свечами в руках и, наконец, «падает занавес, закрывая все»,⁴³ — уникальная ремарка в истории испанского театра XVII века, указывающая, что внутренняя и верхняя сцена, позади главных подмостков, где разворачивалось

столько красочных эпизодов, исчезает под большим полотном, и это ставит точку во впечатляющем представлении драмы...

Конечно, какие бы декорации не устанавливались на подмостках корраля, часто на них не было ничего, кроме актеров. Когда, например, в начале второго акта кальдероновской драмы «Любовь после смерти» Мендоса пояснял Хуану Австрийскому:

Перед тобою Альпухарра,
Оплот пустынно-диких скал,
Пред нами горная твердыня...⁴⁴

Или когда в «Саламейском алькаде» говорится: «У самой башни мы церковной»,⁴⁵ а затем Педро Креспо находит дочь в лесу, и она рассказывает о том, как над ней надругались «в этой чаще», то нет сомнения, что и горы, и церковная башня, и чаща возникали лишь в воображении зрителей — спектакль в коррале, как и в ренессансную пору, был в немалой мере ориентирован на творческое соучастие публики. И все же соотношение видимого наяву и «в очах своей души», т. е. видимого и воображаемого, сценографии и «словесной живописи» с наступлением маньеризма и в особенности барокко менялось. Публичный театр мало-помалу сближался с придворным театром, оформившимся в Испании в барочную эру и ставшим ярчайшим воплощением эстетики барокко — театром со «сценой-коробкой» и богатейшим декорационным оформлением; театром, который казался прямо-таки одержимым желанием показать, представить наяву все воображаемое. Так появляются ремарки, вроде тех, что встречаются в «Персилесе и Сехисмунде» (опубликована в 1636 г.) Фернандо Рохаса: «Сехисмундо медленно движется на корабле к центру двора»,⁴⁶ или в его же «Чарах Медеи» (опубликована в 1645 г.): «Появляется Медея наверху и улетает под крышу»,⁴⁷ занавески перед внутренней и верхней сценой начинают раскрываться так же эффектно, как и в придворном театре: согласно ремаркам опубликованной в 1665 году драмы Франсиско Бернардо де Кираса о жизни Святой Хуаны де ла Крус, святая кружит на специальном устройстве над сценой и, что самое интересное, «спускаются два Ангела, каждый из них берет за конец занавеса, взмывают с ним вверх и открывают трон, Младенца Христа в яслях, Марию и Иосифа по бокам и небеса наверху»⁴⁸ — ясно, что подразумевается не небольшая занавеска, скрывающая, как обычно, одну из секций внутренней или верхней сцены, а большой занавес, наподобие тех, что имелись в придворных театрах; правда в коррале он мог быть не перед передней сценой, а за ней.

Наконец, о желании в неслыханной мере уподобить дававший при солнечном свете представления публичный театр придворному, пользующемуся искусственным освещением, свидетельствует эпизод в «Двух чудаках в Риме» (1665) Матоса Фрогосо: «Небо над двором корраля закры-

вається темним полотном, і починається буря з громами і молніями»,⁴⁹ напевняка ошарашивавшими нічого подібного не видавшу публіку...

Но было бы ошибкой думать, что усилившаяся изобретательность вела к натуралистическому правдоподобию. Многочисленные элементы декораций, мебель, бутафория, различные аксессуары, разнообразное освещение служили в основном не *изображению*, а *обозначению*, были знаками или символами, имеющими четкий смысл в символично-аллегорическом искусстве. А оно было насквозь знаково-эмблематическим — это в одинаковой мере относится к тексту (вспомним значение пещеры или «живого мертвеца» у Кальдерона), к облику сцены или к игре актеров. Подобно тому, как факел или свеча обозначали при дневном свете ночь, а трон — королевский дворец, свой символический смысл имел едва ли не каждый жест: кавалер, стучащий в оконную решетку, обозначал начало свидания, если он обнимал другого кавалера, это было проявлением дружбы или родственных чувств, если он кому-то целовал руку или становился перед кем-то на колени, это выражало почтение или благодарность, если вытаскивал шпагу, то это было вызовом на дуэль, если слуга прятался, это говорило об опасности, дамы же в случае опасности часто падали в обморок, если дама становилась за спиной кавалера, это означало, что она нуждается в защите, если она протягивала кавалеру руку, то в этом откровенно проявлялось ее любовное влечение... Даже то, что может показаться имитацией, было очередной сценической условностью: в «Святой Розе Перуанской» Агустина Морето жужжанию москитов подражают скрипки за сценой — это скорее не натуралистический, а метафорический прием, и ему соответствует символика драмы, в которой розы, бросающиеся вверх, благодаря тонким проволокам образуют в воздухе крест...

Все это придавало и светским спектаклям в коррале красочно ритуальный вид. В них служили любви и чести, как в религиозных представлениях служили Господу, чтение же символических знаков рождало ощущение сопричастности торжественно-праздничному таинству, и это также сближало спектакли публичного театра с куртуазной сценой и представлениями священных ауто.

¹ Подробнее о конструкции корраля см: Силлонас В. Ю. Испанский театр XVI—XVII веков. М., 1995. С. 163—178.

² Amadei — Pulice M. A. Hacia Calderón. Ed. cit. P. 40.

³ Vida teatral en el Siglo de Oro. Madrid, 1962. P. 84.

⁴ Ibid. P. 83—84.

⁵ Ruano de la Haza J. M., Allen J. J. Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia. Madrid, 1994. P. 437—438.

⁶ Ibid. P. 481.

⁷ Ibid. P. 477.

⁸ Ibid. P. 473.

⁹ Ibid. P. 472.

- ¹⁰ Ibid. P. 477.
- ¹¹ Ibid. P. 475.
- ¹² *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. Т. 1. С. 677.
- ¹³ *Ruano de la Haza J. M., Allen J. J.* Los teatros comerciales... P. 486.
- ¹⁴ Ibid. P. 485—486.
- ¹⁵ Ibid. P. 489.
- ¹⁶ Ibid. P. 453.
- ¹⁷ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. P. 1154.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Ibid. P. 597.
- ²⁰ Ibid. P. 258.
- ²¹ Подробнее о композиции спектакля см.: *Силунас В. Ю.* Испанский театр XVI—XVII веков. С. 243—277.
- ²² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1335.
- ²³ Подробный разбор музыки в этом спектакле см.: *Stein Louise K.* Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Oxford, 1993. P. 57—62.
- ²⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1438.
- ²⁵ Ibid. P. 1432.
- ²⁶ *Ruano de la Haza J. M.* El decorado espectacular. Madrid, 1994. P. 276.
- ²⁷ Ibid. P. 273.
- ²⁸ *Kelez de Guevara L.* El águila del agua. Lanham, 1986. P. 3182.
- ²⁹ *Ruano de la Haza J. M.* El decorado espectacular. P. 274.
- ³⁰ *Dramáticos posteriores a Lope de Vega.* B. A. E. T. 47. Madrid, 1951. T. 1. P. 185—190.
- ³¹ Ibid. P. 524.
- ³² Ibid. P. 405—406.
- ³³ Ibid. P. 408.
- ³⁴ Ibid. P. 413.
- ³⁵ Ibid.
- ³⁶ *Tirso de Molina.* Obras dramáticas completas. T. 2. P. 45.
- ³⁷ Ibid. T. 1. P. 586.
- ³⁸ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1360.
- ³⁹ Ibid. P. 1361.
- ⁴⁰ Ibid. P. 1363.
- ⁴¹ Ibid. P. 1403.
- ⁴² Ibid. P. 1405.
- ⁴³ Ibid. P. 1406.
- ⁴⁴ *Кальдерон де ла Барка П.* Драммы. М., 1982. Кн. 1. С. 543.
- ⁴⁵ Там же. Кн. 2. С. 408 (пер. К. Бальмонта).
- ⁴⁶ *Shergold N. D.* History of Spanish Theatre. P. 363.
- ⁴⁷ Ibid. P. 356.
- ⁴⁸ Ibid. P. 371.
- ⁴⁹ Ibid. P. 372.

КАЛЬДЕРОН И ИСПАНСКИЙ КУРТУАЗНЫЙ ТЕАТР ЗОЛОТОГО ВЕКА

Куртуазный театр, чья лучшая пора — это эпоха барокко, осуществляет решительный, имеющий огромное значение для будущего переворот в западноевропейском сценическом искусстве. Он изменяет все основные параметры сценического действия: вместо представлений под открытым небом — представления в закрытом помещении, вместо солнечного света — искусственное освещение; вместо подмостков, окруженных с трех сторон зрителями — сцена-коробка, от зрителей резко отделенная; вместо занавеса за сценой — передний занавес и т. п. Речь идет не больше и не меньше, чем о смене типов театра, появлении вместо театра, в котором сценические видения часто возникали в воображении зрителя, театра, в котором эти видения воплощаются на подмостках.

Первый тип театра — это ренессансный публичный театр в Италии, Испании и Англии. Его спародировал Сервантес в своей интермедии «Театр чудес». Как всегда бывает в отличной пародии, автор «Дон Кихота» резко обнажил главные свойства пародируемого предмета. Сервантесовские Чанфалья и Чиринос выступают в деревне, уверяя, что показывают Самсона, разрушающего дворец, мощный водопад, низвергающийся с облаков, свирепого быка, дюжину львов и медведей и т. п., и хотя ничего этого нет и в помине, крестьяне в панике прячутся от животных и упиваются вкусом небесной влаги... Но к такому же живому отклику на словесные картины призывал и Шекспир, предлагая в прологе к «Генриху V» поверить, «что эта сценка — королевство»:

Представьте, что в ограде этих стен
Заклочены два мощных государства,
Что поднимают гордое чело
Над разделившим их проливом бурным.¹

Английская публика «Сна в летнюю ночь» должна была представить роскошный афинский дворец и волшебный лес, а зрители испанских обще-

доступных театров — корралей, пришедшие на «Набережную в Севилье» Лопе де Веги, при виде пустых подмостков представляли шумный андалузский порт, в который прибывают огромные корабли, моряков, их разгружающих, и полноводную реку. В барочном куртуазном (придворном) театре все — залы и морские берега, леса и корабли — зритель увидит не в «очах своей души», а на сцене.

В ренессансном театре зритель — это человек, создающий в своем воображении целые миры, на барочной сцене мир противостоит человеку, как нечто ему внеположенное. В первом случае спектакль порождается совместно публикой и актерами, во втором публика становится сторонним наблюдателем. В ренессансном театре жизнь и искусство, идеал и действительность сливаются в единое целое; в барочном между ними пролегает четкая демаркационная линия. Жизнь оказалась не столь подвластной стремлению творчески преобразовать ее, как об этом думали в эпоху Возрождения, и разбуженная Ренессансом деятельная энергия с удвоенной силой проявляется в более узкой области — области искусства. Утрата веры в неограниченные возможности изменения реальности в какой-то мере компенсируется убеждением, что в пределах искусства человек-творец уподобляется Высшему Творцу. Роль искусства — Божественная роль — оказывается исключительно важной; искусство, согласно маньеризму и барокко, куда выше природы, как об этом среди прочих заявлял Бальтасар Грасиан в опубликованном в середине XVII века «Критиконе»: «Искусство — дополнение природы, второе ее бытие, в своих произведениях оно ее украшает и стремится превзойти. Оно гордится тем, что к миру изначальному прибавила другой, мир искусства, оно исправляет промахи природы, совершенствуя ее во всем; без помощи искусства она осталась бы неотделанной и грубой».² В этом одна из причин стремительного развития форм театра, в которых обнажается и утверждается его художественная природа и все виды искусства являют себя в блистательном всеоружии. Прежде всего речь идет о живописи, не случайно в 1677 году Кальдерон пишет «Сообщение о живописцах и живописи», в котором превыше всего ставит *изобразительное искусство*.³

То, о чем часто только помышлял зритель ренессансного публичного театра, *изображается* в театре барокко.

Предельная живописность, обрушивающаяся, как шквал, динамика, неожиданность метаморфоз, охват грандиозных пространств, столкновение иллюзорного и реального и исчезновение границ между ними, тяготение к визуальной экспрессивной и мощной символической, к метафоричности и к эмблематике, сочетание интеллектуально выверенных сложных и изощренных идейных и образных конструкций с сильнейшей эмоциональной суггестивностью — с жадной пленью все чувства, опираясь на все искусства, — эти и другие ведущие черты барокко находят ярчайшее воплоще-

ние на куртуазной сцене, быстро трансформирующейся с наступлением новой художественной эпохи.

Ее провозвестниками были итальянцы, чье влияние на развитие западноевропейского театра поистине огромно. Именно итальянцы создали и опробовали в XVI веке сцену-коробку, на которой стала зарождаться сценография Нового времени. Но сперва это была типично ренессансная неподвижная сценография, она подчинялась линейной перспективе, знаменующей собой торжество возрожденческого строго упорядочивающего, разумно организующего взгляда на мир. Здесь царила гармония, которой упивался узкий круг придворных и гуманистов. Публичному же театру было тесно в рамках сцены-коробки, он выступал на игровых площадках под открытым небом, словно вовлекая всю вселенную в свою орбиту.

Маньеризм и барокко сломают счастливый покой и гармоническую размеренность ренессансных построений, стремящихся всему положить границы; искусство прорвется к пугающим и манящим безбрежным, неизведанным просторам, высотам и безднам, увлекаясь загадочным и бурным движением. Но придворный театр не только не откажется от сцены-коробки, но и извлечет из нее богатейшие возможности.

Отсчет новой эры на итальянских подмостках можно начинать с 80-х годов XVI века, когда Бернардо Буонталенти (1535—1608) впервые применяет для постановок при флорентийском дворе Медичи подвижные декорации. Вращающиеся по бокам сцены на вертикальной оси треугольные призмы — теларии — с рамами, в которые вставлялись полотна с изображениями пейзажей, роскошных залов, сумеречных пещер, и смена задников позволяла на глазах очарованной публики мгновенно превращать королевские покои в непроходимые дебри, а зеленые луга в городские улицы. В 1619 году другой итальянский декоратор и архитектор Джованни Баттиста Алеотти (1546—1636) начинает использовать вместо телариевдвигающиеся по рельсам кулисы, и динамика сценических перемен становится головокругительной.

Выдающиеся итальянцы Джулио Париджи (1571—1635) и Джакомо Торелли (1608—1678) решительно меняют лицо западноевропейского придворного театра — их сценографические принципы оказываются образцом для повсеместного подражания. Жак Калло (1592—1635) делает гравюры по эскизам Париджи; затем во Францию переезжает Торелли; Иньиго Джонс (1573—1652) дважды посещает Флоренцию и, опираясь на Париджи, оформляет постановки при английском дворе; в Германии последователем и проповедником Париджи становится Иосиф Фуртенбах (1591—1667); ученик Париджи Козимо Лотти (ок. 1590—ок. 1650) закладывает основы барочного сценического искусства при испанском дворе; в 50-е годы его сменит в Мадриде другой итальянец Баччио дель

Бьянко (его первой постановкой при мадридском дворе в 1652 году будет постановка «Зверя, молнии и камня» Кальдерона).

Тем более поразительно, что при общей итальянской основе придворного театра каждая из упомянутых западноевропейских стран пойдет своим путем.

Во Франции, где с 30-х годов XVII века классицизм одолевает барокко, волшебные сценографические превращения происходят не в драматических постановках, а на куртуазных празднествах и в дивертисментах, в которых сюжет должен лишь мотивировать появление той или иной броской сценографической картины. Пьесы Корнеля и Расина, как правило, шли на фоне неподвижных декораций — кочующих из постановки в постановку дворцовых интерьеров (как гласили указания относительно оформления великих шедевров в записках декоратора Маэло: «„Сид“ Корнеля. Театр изображает комнату с четырьмя дверями. Нужно кресло для короля». «„Гораций“ Корнеля. Театр изображает дворец вообще...» «„Андромаха“ Расина. Театр изображает дворец с колоннами»⁴) — статика тут явно преобладала над динамикой, и действие суживалось до пределов внутреннего мира героев, выступавших на небольшом пространстве сцены, стесненной сидящими по бокам зрителями.

Не только во Франции, но и в самой Италии завораживающая своими метаморфозами барочная зрелищность эмансипировалась от слова, становилась самодовлеющей. В Италии наиболее роскошные картины сменяли друг друга в интермедиях с шествиями и колесницами, полетами богов, поднимающимися и опускающимися облаками и прочей сложнейшей машинерией.⁵ Призванные первоначально оттенять действие драмы, вместе с которой они разыгрывались, интермедии вскоре оттеснили ее на задний план. (Авторы одной из книг по истории сцены назвали главу о барочном итальянском театре: «Замечательный театр без пьес».⁶) Так было уже в спектаклях, оформленных во Флоренции в 1585 и 1589 годах упомянутым Бернардо Боунталенти. В первом из них было целых шесть интермедий, четыре из которых изображали царства Воды, Воздуха, Земли и Огня; во втором — в постановке комедии Джиролламо Баргалли «Странница» в центре внимания были четыре интермедии, изображающие бескрайние небеса и планеты... С развитием барокко в Италии небывало ярко расцвели театрализованные турниры и праздничные зрелища, представление, как и во Франции, часто превращалось в дивертисмент, состоящий из сплошных интермедий (например, «Веселое Времяпровождение» («Il Passatiempo») Микельбанджело Буонаротти-младшего, сыгранное в 1615 году во Флорентийском дворце Питти). Показательно, что посетивший Италию в 10–20-е годы Иосиф Фуртенбах, захваченный происходящим на сцене во Флоренции, где на глазах изумленных зрителей город превращался в «парк, лес или во что-нибудь иное с такой быстротой, что человеческий

взор не может уследить», где «боги показывались в поэтическом облике и спускались на землю разнообразными способами», констатирует первичность декораций и второстепенную роль драматургии: «Какую именно историю, трагедию или комедию следует разыгрывать на только что описанной сцене — это представляется на усмотрение знатного хозяина...»⁷

Такое положение дел в Италии складывалось еще с начала XVI века, когда постановки извлеченных из забвения античных авторов были, по свидетельству современников, довольно скучны для светской публики и одни живописные интермедии приводили всех в восторг. И только в испанском придворном театре устанавливается равновесие между экспрессивной сценографией, пиршественно богатой визуальной образностью и драматическим развертыванием глубокого сюжета, между пластической выразительностью сцены и смысловой насыщенностью слова.

В первую очередь это касается постановок драм Кальдерона, созданных специально для куртуазной сцены. Но прежде, чем перейти к ним, мы бросим беглый взгляд на предшествующее Кальдерону становление испанского куртуазного театра.

* * *

Придворные зрелища долгое время не были в собственном смысле слова театральными — они не строились на основе драматического текста и не имели целостной драматической структуры. И все же в них многое предвещало будущие куртуазные спектакли. Мы имеем в виду прежде всего танцевальные и маскарадные увеселения — «маски» — *máscaras*, пышные балы — *saños*, драматизированные турниры и прочие празднества. В 1414 году, например, во время празднеств в честь коронации Фердинанда I Арагонского во дворе замка стоял потешный замок на колесах, в котором обитали шесть дам и орел. Мавры напали на замок, дамы защищались, в схватку с драконом вступал орел, наконец из кувшина выходил олицетворяющий короля мальчик в короне и с мечом в руке, и мавры падали замертво у его ног.⁸ В 1463 году в Хаэне на свадьбе Коннетабля Кастильи Мигеля Лукаса де Ирансо около ста рыцарей разделилось на две группы для сражения на тростниковых копьях: половина участников этого турнира оделась маврами, которые появлялись во главе с пророком Магометом и королем Марокко. Послы африканского короля вошли во дворец и передавали Коннетаблю и его рати вызов на битву. Три часа спустя на площади разыгрывался бой, христианские рыцари побеждали, и всех мавров, включая пророка Магомета, крестили в свою веру.⁹

Возрождение вносит свои акценты в подобные торжества, в 1544 году, например, в Вальядолиде на турнире в честь инфанта Филиппа и его жены Марии Португальской важную роль играла античная тематика — в

нем участвовали Юпитер, Юнона и прочие древние боги и богини, музы и сатиры.

На празднествах стали оживать страницы полных красочного волшебства ренессансных рыцарских романов: в 1549 году в Бинсе на турнире в честь императора Карла V «в подражание книгам об Амадисе» была сооружена башня с окном, из которого высовывался карлик, появлялась лодка в виде дракона, перевозящая смельчаков к «счастливому острову»; от острова к другому берегу был построен мост, ведущий к «заколдованному замку», над которым разворачивались имитирующие облака разрисованные полотнища...¹⁰

В 1564 году в мадридском Алькасаре была разыграна маска, в которой участвовали королева Исабела де Валуа, ее придворные дамы и принцесса донья Хуана со своими фрейлинами. Каждая из групп показывала другой живую картину, и нужно было угадать, кто из переодетых и замаскированных участниц шарады является принцессой или королевой. Так, третья живая картина, придуманная Королевой, представляла собой «замок с бойницами прекрасного вида, а по бокам возвышались четыре башни, на которых стояли участницы игры, роскошно одетые... За башнями находились солдаты в боевом порядке...». В четвертой картине Королевы был прекрасный сад с настоящими и искусственными фруктами и роща с косулями, зайцами и кабанями. Королева с подругами приходили одетые охотницами с балестами и луками, «убили много кроликов, а других поймали живыми». В пятой картине Принцессы была «пещера среди огромных скал... Тут находилась заколдованная пастушка, и из пещеры выползло восемь драконов, столь страшных, что казались живыми. Рядом стояли четверо волшебников и четверо волшебниц с зажженными свечами и книгами в руках; и когда появилась Королева, драконы начали шипеть и бить крыльями и изрыгать огонь из пастей... и затем пастушка начала очень нежно петь и сказала Королеве, чтобы она указала на одного из драконов, и что тот, на кого она укажет, перестанет быть заколдованным. И Королева не догадалась, кто здесь Принцесса».¹¹

В 1570 году в Бургосе после ряда танцев на триумфальных повозках было показано представление, навеянное «Амадисом Гальским». На площади на холстах был нарисован в перспективе Лондон, в то время как сама площадь изображала море. Выезжали на колесах две галеры, галеон и фрегат с королевой Сардамирой, принцем Салустаннидием и другими римлянами на борту, сопровождаемыми вооруженными рыцарями. Римляне просили принцессу Ориану отдать свою руку императору, а затем начиналось сражение, и с кораблей стреляли пушки.¹²

Что же касается кургуазных спектаклей в точном смысле этого слова, то одним из первых в Испании является, видимо, тот, что был разыгран в Вальядолиде в 1548 году, когда в честь бракосочетания архигерцога Мак-

симилиана, племянника Карла V, и императорской дочери, сестры Филиппа II, инфанты Марии, была в богатом придворном стиле представлена комедия Ариосто «Подменные», но об этом спектакле мы знаем лишь то, что он, как гласит хроника, выглядел «по-королевски пышно» и что в нем применяли «все те изысканные приспособления, с которыми играют итальянцы».¹³

Более решительно куртуазный театр заявляет о себе в Испании лишь к концу Возрождения и с приближением барокко.

Так, значительным событием в истории театра стала постановка «Награды за красоту» Лопе де Веги в парке графа Лермы 3 ноября 1614 года.

«Трагикомедия» Лопе — произведение, созданное на заказ и, похоже, в большой спешке — оказалась лишь сюжетной канвой яркого спектакля, который, к счастью, был подробно описан анонимным хронистом. В «трагикомедии» рассказывалось про то, как некий Восточный Император, умирая, завещал свой трон самой прекрасной из всех женщин, и Купидон, которого просили быть высшим судьей, отдал в соревновании красавиц пальму первенства дочери Солнца Авроре. С рыцарями и дамами происходили различные приключения — Лириодор, «принц греческий», попадал в плен к дикарям, и его приносили в жертву на алтаре Дианы; увидев своего возлюбленного мертвым, его невеста закалывалась, в чем должен был удостоверить каждого диалог дикарей:

— Она покончила с собой?

— Ты что, не видишь, что кинжал торчит у нее в груди?¹⁴

Заканчивалась «трагикомедия» траурной песней, но для спектакля перед королем Филиппом III и его двором была добавлена финальная картина бракосочетания Купидона и Авроры, возносящихся на облаке. Подобный апофеоз вызвал всеобщий восторг, ибо Купидона играл наследник трона, будущий Филипп IV, а Аврору — будущая королева. Остальные роли исполняли придворные дамы.

Для этой постановки была сооружена симультанная декорация под навесом на сцене, освещенной многочисленными светильниками: возвышалась огромная гора «с нарисованными на ней утесами и тропинками, вьющимися на диких склонах», рядом с горой находился храм Дианы. Зрители также видели дворец Авроры, а возле него сад «с настоящими цветами, травами и фонтаном», «зачарованный замок» мага Ардана с «башнями и многими зубцами», скалу, в которой была пещера — обитель волшебницы Цирцеи. В центре сцены стоял храм Купидона с двумя дверьми, покрытыми ветками и плющом, «и когда они открывались, была видна позолоченная зала».¹⁵

Некоторые из этих конструкций, например храм Дианы, двигались «с удивительной быстротой»¹⁶ — трудно сказать, сколько сценографических

построений зрители видели одновременно. Но, пожалуй, самое поразительное было то, что когда открывался один из занавесов, становилась видна протекающая через парк река Арланса, и по ней плыл корабль «со всеми мачтами, полной оснасткой и 30 путешественниками», который сталкивался со специально сооруженной скалой и терпел крушение...

Если прибавить к этому танцы во время интермедий и финальный танец принцессы и дам в масках с факелами в руках, то легко понять, сколь великолепным было празднество, свидетельствующее о том, как стремительно развивался язык придворного театра.

Но подлинный его расцвет начинается после воцарения «барочного короля» Филиппа IV (род. в 1605, правил с 1621 по 1665 г.). Важной вехой оказываются три сыгранные придворными дамами и членами королевской семьи в парке загородного королевского дворца в Аранхуэсе весной и в начале лета 1622 года спектакля на мифологические и рыцарские сюжеты.

9 июля в день рождения Королевы была сыграна драма Антонио Уртадо де Мендосы «Любить только ради любви» («*Querer por solo querer*»). Зрителям был показан заколдованный замок, с которого спускались мосты, ведущие на основную сцену. По сцене проезжала колесница Марса, влекомая львами, черный великан выходил из пасти дракона и изрыгал огонь, огнедышащими были и другие великаны и ужасающие звери. Всех их побеждали два доблестных принца Фелисбраво и Кларидоро, замок опускался и отворялась стеклянная дверь, за которой представала в ослепительном освещении принцесса Кларидиана, сидящая в короне из цветов на троне.¹⁷

Подобный светозарный апофеоз был схож с апофеозом Никеи в поставленном 15 мая того же 1622 года «Торжестве Никеи» графа де Вильямедианы. Для этой цели в Аранхуэсе на острове в реке Тахо неополитанским сценографом Джулио Фонтаной был построен временный театр с парусиновой крышей. В нем поражала своими размерами огромная 32,20 метра в длину и 21,80 метра в ширину сцена (ср. со сценой 7,65 метра в длину и 4,20 метра в ширину в мадридском публичном театре — коррале Принсипе). На этой сцене с арками, поддерживаемыми дорическими колоннами, и галереями с золотыми, серебряными и голубыми балюстрадами, находились две огромные статуи Меркурия и Марса, а по бокам стояли другие многочисленные бронзовые изваяния, и освещалась она шестидесятью факелами и сами разнообразными светильниками. Придворные дамы во главе с королевой представляли нимф, рыцарей, сирен, пастухов, пастушек и прочих персонажей в пунктирно намеченной Вильямедианой истории о том, как Никея была заколдована своим братом Анакстараксом и как Амадис Греческий расколдовал и освобождал ее. Все здесь красовались в фантастических нарядах: например, на камеристке королевы донье Марии де Геваре, игравшей роль Даринеля, оруженосца

Амадиса, согласно сделанному Антонио Уртадо и Мендосой описанию спектакля, была шляпа с множеством перьев и украшениями в виде бриллиантовых роз; все было овеяно музыкой — появлению Амадиса, Рыцаря Сверкающей Шпаги, которого играла Исабела Арагонская, предшествовали пение хоров, звуки кларнета, которому с разных сторон вторило эхо и, наконец, сигнал трубы.¹⁸ Время прилетало на золотом орле, одна из менин — на крылатом драконе, из деревьев выходили нимфы, которых играли дочери графа-герцога Оливареса. Амадис в усыпанных бриллиантами латах у подножия скалы засыпал под песню Ночи, роль которой исполняла служанка-негритянка, Заря под аккомпанемент птичьих трелей спускалась на сверкающем облаке и будила его. Распахивалась огромная гора, и внутри ее оказывались чудесный сад с цветами и фонтанами и дворец, колонны которого превращались в вооруженных воинов, нимфы же превращались во львов, но доблестный рыцарь побеждал всех врагов; за дверью дворца открывался светозарный зал, в котором находились Никея и сидящая на троне Царица Красоты — испанская королева.

Постановка «Золотого руна» («El vellocino de oro») Лопе де Веги 17 мая 1622 года начиналась с пролога — лоа, в котором, согласно ремаркам, участвовали «дама верхом на крылатом коне Пегасе, с головным убором из высоких перьев, в серебряном плаще, с вышитыми на нем глазами и языками» и всадница с «головным убором из золоченых пальмовых листьев», «из моря появлялись Гелла и Фрикс верхом на золотом овне», раскрывалась скала, и видна была нимфа Дориклея верхом на серебристом дельфине, выходили музыканты и нимфы в коронах из кораллов и жемчуга, с серебристыми прозрачными покрывалами над синими платьями и с ветками кораллов.¹⁹ Под шум и грохот фейерверка, выстрелов, барабанов и звуки труб открывался храм Марса, увешанный оружием и трофеями, посередине которого стоял бог войны в полном вооружении; Ясон в кульминационный момент спектакля похищал золотое руно, висевшее на лавровом дереве, сражался с драконом и двумя огнедышащими быками, охраняющими волшебную шкуру, и, наконец, появлялся корабль, на котором герой уплывал с Медеей и «дамами», к ним спускался на облаке Амур и надевал на мачту корабля короны из роз...²⁰

Во время представления импровизированный театр в парке загорелся от одного из многочисленных светильников, спектакль не был доигран до конца, и, согласно легенде, граф де Вильямедиана, влюбленный в королеву, спас ее от огня и унес в суматохе на руках, за что и был вскоре убит наемником, подосланным молодым королем...

Так или иначе граф де Вильямедиана, павший 21 августа 1622 года в Мадриде на улице Калье Майор от руки неведомого убийцы, вошел в историю испанского театра.

В его «Торжестве Никеи», как об этом говорилось выше, затевалась занятная барочная игра — игра, вовлекающая в свою орбиту окружающую природу. Зрители глядели на заходящее солнце и слышали шум протекающей сквозь парк реки, в то время как дама, олицетворяющая реку, начинала спектакль. Во время представления «Золотого руна» герои замечали, что близится закат и наступает ночь, что вокруг благоухают цветы и шумят листья — природа оказывалась участницей зрелища, заход солнца становился одним из сценических эффектов, шелест деревьев аккомпанировал происходящему на подмостках.

Вскоре придворные спектакли начнут разыгрываться в сцене-коробке и идеи, проявившиеся в «Торжестве Никеи» и «Золотом руна», получат свое дальнейшее развитие: перед публикой, в отличие от представлений в коралле, будут возникать одна за другой живописные картины природы, «улучшенной» искусством, преломленной сквозь художественную призму.

Произойдет это после того, как в июне 1626 года главным устроителем садов, фонтанов и королевских праздников назначат присланного из Флоренции инженера и сценографа Косме (Козимо) Лотти. Он начнет с постановки «Чащи без любви» («La selva sin amor») Лопе де Веги — первой испанской оперы. Рыбы в спектакле с перспективным изображением моря, на дальнем берегу которого виден город и маяк, прыгали над движущимися волнами, корабельная артиллерия вела перестрелку с пушками на берегу, Венера плыла на лодке, влекомой лебедями; морской вид сменялся видом Мадрида с мостом через реку Мансанарес, пешеходами и каретами, проезжающими через него, и королевским дворцом...²¹

В середине 30-х годов XVII века в Мадриде возводится замечательный королевский дворцово-парковый комплекс Буэн Ретиро. С Буэн Ретиро связано становление куртуазной драматургии Кальдерона, явившей идеальный сплав поэзии, музыки и живописи. Феерические зрелища, создаваемые Кальдероном, изобретательными сценографами и лучшими профессиональными труппами, сменившими в 30-е годы выступавших ранее на придворных празднествах знатных любителей, были прекрасны и драматичны, полны великолепия и печали, ласкали глаз и тревожили сердце.

Кальдерон создавал, какие возможности предоставляет ему придворная сцена. Создавая свои драмы, он словно слышал, как его слова звучат на подмостках, как они покоятся и какие впечатляющие образы должны возникнуть во время исполнения пьес. Драмы, писал он, предназначены не для чтения, а для игры — при чтении, подчеркивал Кальдерон, «отдельные фрагменты могут показаться невнятными, ибо чтение само по себе не может дать представления ни о звучании музыки, ни о размахе сценических эффектов».²² Если Лопе де Вега остерегался чрезмерно пышной барочной зрелищности и жаловался в связи с постановкой своей «Чащи без

любви», что в ней «мои слова занимали самое скромное место»,²³ то Кальдерон решительно шел такой зрелищности навстречу.

Это было очень важно в концептуальном смысле и выражало существенные стороны барочного мировоззрения.

Для барочного куртуазного театра характерна предельная пластичность — все здесь обнаруживается, выводится наружу, нет ничего внутреннего, что не стало бы внешним, все открывается взору, дарует наслаждение глазам, все доступно созерцанию, и весь мир превращается в ярчайшее зрелище.

Так сказывается явное сходство с античной культурой, доминантой которой, по словам С. Аверинцева, является «зрелищный подход к вещам».²⁴

Мы лишний раз убеждаемся, что не следует некритически сблизать барокко со средневековьем, для которого свойственно тяготение к «безобразному», «безвидному», «устремленность на лежащее по ту сторону образа, по ту сторону формы»,²⁵ желание «пройти, проскочить сквозь конкретный образ события к его абстрактному значению, принимая всерьез только последнее».²⁶ Средневековое христианство утверждает духовно-аллегорический способ постижения мира, и Кальдерон усваивает этот способ — об этом свидетельствует высокая степень аллегоризма его куртуазных произведений, но не случайно все они — мифологические пьесы — создаются на сюжеты из античной мифологии и раскрывают не только духовную драму, но и чувственную прелесть, пластическую красоту бытия. Они свидетельствуют, что античность прочно вошла в европейскую культуру Нового времени, что она была жива в XVII веке едва ли не в такой же мере, как и в про-



Император Леопольд в сценическом костюме придворного театра.

плом, что барокко — не только разрыв с Возрождением, но и мощнейший синтез, и в первую очередь, синтез средневекового и возрожденческого.

Стремясь к предельной зрелищности, Кальдерон не забывал о духовном смысле слова и не склонен был считать текст чем-то второстепенным. И если при дворе, как жаловался Уртадо де Мендоса, любили наслаждаться красотами спектакля, «не обращая особого внимания на пьесу»,²⁷ то Кальдерон восстал против подобных вкусов.

Он не замедлил проявить свой характер. Его пригласили написать текст, служащий мотивировкой для придуманных Косме Лотти постановочных эффектов — Кальдерон наотрез отказался и обратился к Филиппу IV с письмом, в котором защищал роль драматургии.

«Я познакомился с планом, сделанным Косме Лотти, — писал Кальдерон, — и нахожу, что, хотя он и очень изобретателен, но не годится для сцены, так как в нем больше внимания уделяется машинерии и трюкам, чем представлению». Вместе с тем писатель подчеркивал в своем послании, что он прекрасно понимает, сколь важно в театре «расположение света, живописи и перспективных декораций».²⁸

Примечательное письмо! По нему видно, что Кальдерон склонялся к синтезу искусств и хотел подчинить спектакль целостному замыслу, и наличие такого замысла свидетельствует, что он утверждал себя в дорежиссерскую эру в двуедином качестве драматурга-режиссера.

Письмо к монарху возымело действие, Кальдерон отстоял свои права вместе со сценографом, не притесняя его, но и перед ним не тушуясь, создал сыгранный в Иванову ночь 1635 года свой первый знаменитый кургузый спектакль — «Самое большое волшебство — любовь» («El mayor encanto, amor»). Задуманный Лотти как чисто развлекательная феерия, он благодаря Кальдерону стал захватывающим действием.

Кальдерон защитил не только слово — он защитил право на драматическое постижение действительности, изображаемой как вечная борьба полярных начал, как обнаружение неизбежной конфликтности, лежащей в основе человеческого существования.

Так достигался не только синтез поэзии, музыки и живописи, но и синтез праздничного и трагического: роскошная зрелищность раскрывала расколотость сознания, противоречивость и пугающие перепады страстей.

В «Самом большом волшебстве» перед зрителем представала нерасторжимость и несовместимость любви и вражды. Цирцея встречает Улисса, чтобы погубить его, и в него влюбляется. Улисс остается у Цирцеи, чтобы покарать ее, и покорен ею. Две страсти живут в душе героя — жажда кровопролитной, яростной брани и жажда умиротворяющей, несущей гармонию и покой любви.

Спектакль начинался с картины страшной бури — театр показывал дивный позолоченный корабль, терпящий крушение. Объятые ужасом Улисс и его товарищи взывают к небесам, вторят молитвы, молят о помощи. Небо умиряет волны, и путники пристают к берегу — к сооруженному на озере в парке Буэн Ретиро острову, с парашютом из камней, украшенных жемчугами, раковинами и кораллами. На острове возвышается гора, поросшая темным густым лесом, с крутых склонов которой низвергаются водопады. Вид дикого — «inculto»²⁹ — леса пугает путешественников, обрадовавшихся было спасению из морской пучины и разбежавшихся по лесу. В нем слышны глухие стоны, на ветвях висят оружие и прочие трофеи, а у некоторых деревьев оказываются искаженные человеческие лица. Возглавляемая львом стая зверей вызывает у пришельцев панику, но звери не преследуют их, а неожиданно начинают к ним ластиться. Вбегает один из спутников Одиссея, клянуший злую судьбу, которая подстерегает всех не только на море, но и на земле («Ибо человек и на земле, и на море всегда носит опасность в самом себе»³⁰), и рассказывающий, как им удалось обнаружить дворец, где их радушно встретили, но после того, как друзья выпили, они стали превращаться в зверей и ползущих гадюк — только Антистей бежал от цирцейных чар. Тут же вместо мрачной горы появлялся великолепный дворец Цирцеи. Галатея плыла на триумфальной колеснице, которую влекли сирены, сопровождаемые играющими на разных музыкальных инструментах тритонами... Хотя Кальдерон и отказался от ряда выдумок Лотти, спектакль был впечатляющим,³¹ но пышная барочная зрелищность не заглушала, а выявляла драматизм действия. Он давал о себе знать в резких контрастах, в ранящей светотени, в психологических изломах — Цирцея, к примеру, повелевала Флериде соблазнять любимого ею Улисса, чтобы проверить его чувства, и мучилась, видя, как та исполняет ее поручение. Комические сцены, подобные той, в которой из ящика, принесенного Великаном шуту Кларину, выходили потешная дуэнья и карлик, соседствовали со сценами, полными ревности и горечи; пиршество, в котором по мановению руки Цирцеи из-под земли появлялся стол с несметными яствами, резко обрывалось внезапно вспыхнувшим боем между ревнующим Цирцею сицилийским принцем Арсидом, которому помогали его превращенные в зверей товарищи, и греками во главе с Улиссом — сеча шла в сгущающейся тьме под аккомпанемент бури.

Затем греки имитировали еще одно сражение, чтобы пробудить воинский пыл Улисса и жажду вырваться из плена чародейки, — за сценой трубили трубы, били барабаны, слышались призывы к оружию, Цирцея же приказывала музыкантам сладостным пением славить самое большое волшебство — любовь. Когда же дух Ахилла, возникший из огненной моголы, убеждал Одиссея покинуть остров, брошенная им Цирцея уничто-

жала его: дворец вместе с островом погружался в воду, и на его месте возникал огнедышащий вулкан, вода вокруг покрывалась языками пламени. Финал все же оказывался праздничным — спектакль заканчивался феерическим танцем рыб вокруг колесницы Галатеи.

подавляющее большинство самых примечательных спектаклей Кальдерона будет поставлено на придворной сцене во второй половине XVII века. Между тем к середине века становилось чрезвычайно острым и мучительным ощущение охватившего страну кризиса. Картограф Филиппа IV, фламандский иезуит Жан-Шарль дела Файль, писал в своих письмах в 1644 и в 1645 годах, что король и его двор так заняты войной, что денег не хватает на самые неотложные дела, что Мадрид не узнать — «такова нужда и бедность людей», что «война нас разрушает».³²

Об этом говорили и документы, связанные с театром. В 1648 году, когда мадридцы обратились к властям с просьбой вновь разрешить спектакли, которые были длительное время запрещены в связи с трауром по умершей в 1644 году королеве Исабеле и умершему в 1646 году принцу Бальтасарасу Карлосу, они подчеркивали, что «при столь долгих войнах, когда вассалы ими угнетаемы, страдают от несчастий и бедствий, ими приносимых, необходимо дать подобное облегчение».³³ Совет Кастилии присоединился к просьбе горожан, послав королю любопытнейший документ, свидетельствующий, что в середине XVII века в испанском театре явно преобладали барочные черты: театр, писали министры, — «это пристойное развлечение, дающее отдых душе... Всякий может увидеть красочность театра и сценических эффектов, разнообразие костюмов, изобретательность комедий, изощренность стихов, приятство выражений, звонкость голосов, забавность шуток, забывая о неправдоподобии происходящего».³⁴

Цитаты свидетельствуют, что современники Кальдерона отчетливо сознавали: театр должен противостоять отчаянию и чувству безысходности.

Враги театра продолжали требовать его полного запрета. Диего де Рибера, член Совета Кастилии, писал в 1666 году, что театр «сладостно убаюкивает народ», который «следует пробуждать от летаргического сна».³⁵ Казалось бы, это определение больше всего подходит к куртуазным спектаклям — настоящим «золотым снам». Нам предстоит увидеть, однако, что на самом деле эти спектакли не только уводили в волшебное царство, но и раскрывали существеннейшие противоречия царства земного и утверждали важнейшие духовные ценности.

Об этом свидетельствует и постановка «Приключений Андромеды и Персея» («Las fortunas de Andrómeda y Perseo»), примечательная помимо всего прочего тем, что благодаря счастливому стечению обстоятельств мы можем реконструировать ее полнее, чем другие спектакли, шедшие при жизни Кальдерона.

Весной 1653 года четырнадцатилетняя инфанта, дочь Филиппа IV, Мария Тереса, будущая невеста Людовика XIV, заказала Кальдерону пьесу о приключениях Андромеды и Персея, дабы отпраздновать выздоровление своей семнадцатилетней мачехи-королевы Марианны. Сценографом стал Баччио дель Бьянко, отправленный в 1651 году Фердинандом II Медичи к испанскому двору. Спектакль имел огромный успех, Марианна попросила сделать его зарисовки, и послала одиннадцать эскизов Баччио дель Бьянко, ноты музыки к спектаклю, а также его описание и текст кальдероновской драмы своему отцу, императору Австрии и священной римской империи Фердинанду III.³⁶

Эти бесценные материалы сохранились и находятся сейчас в Хуттоновской библиотеке в Гарварде; причем описание спектакля позволяет не только понять построение мизансцен, но указывает порой на жест актера и на характер восприятия игры публикой.

Отметим, что Персей, Андромеда и Даная пользовались исключительной популярностью в куртуазном театре с момента его зарождения. 31 января 1496 года группа художников и гуманистов сыграла во дворце графа Кайаццо для Лудовико Сфорцы (Лудовико Моро), герцога Миланского, спектакль «Даная», сценография и машины к которому были созданы Леонардо да Винчи: в постановке драмы Бальтассара Такконе боги летали на облаках, Даная поднималась на небо и превращалась в звезду, царь Акрий, узнав, что Персей — сын Юпитера, прощал дочь, и Геба возвращала ему молодость... В Париже в последние годы жизни Генриха IV и в первые годы царствования Людовика XIII после взятия Ларошели на Сене перед Лувром была сооружена скала, к которой приковывали Андромеду. Вокруг танцевали нимфы с факелами, внезапно из реки появлялся изрыгающий огонь дракон, Персей спускался на Пегасе с Нельской башни, поражал его, и начинался грандиозный фейерверк, длившийся несколько часов и закончившийся тем, что на небе зажигалось огненное имя Людовика, прославляющие его слова и название Ларошели...

В Италии во время карнавала 1610 года была представлена мелодрама «Андромеда» Ридольфо Кампеджи (музыка Джироламо Джакобби); между 1618 и 1620 годами оперу об Андромеде написал Монтеверди.

В Испании драма Лопе де Веги «История Персея, или Прекрасная Андромеда» была сыграна в 1613 году в имении герцога Лермы.³⁷

Видимо, не случайно среди создателей многочисленных придворных спектаклей, посвященных истории Андромеды и Персея, мы встречаем таких гигантов Возрождения, как Леонардо да Винчи, Лопе де Вега и других. Персей, сразивший медузу и дракона, казался победителем сил зла, дикости и мрака; сближая апофеоз Персея и официальные торжества, художники подчеркивали цивилизующую, упорядочивающую и, в конечном итоге, гуманистическую миссию власти.

Так было и в постановке кальдероновской «Андромеды и Персея» 1653 года. Но гуманистическую традицию развивал не ренессансный, а барочный спектакль. Он был охвачен неустанной динамикой, действие мгновенно переносилось из Ахайи в Греции, где живут Даная и Персей, в Африку, где свирепствовала Медуза, а затем из Африки в Тринарцию, где находилась Андромеда; зрители видели то хижины, то дворцы, то лес, то море, то небо, то ад.

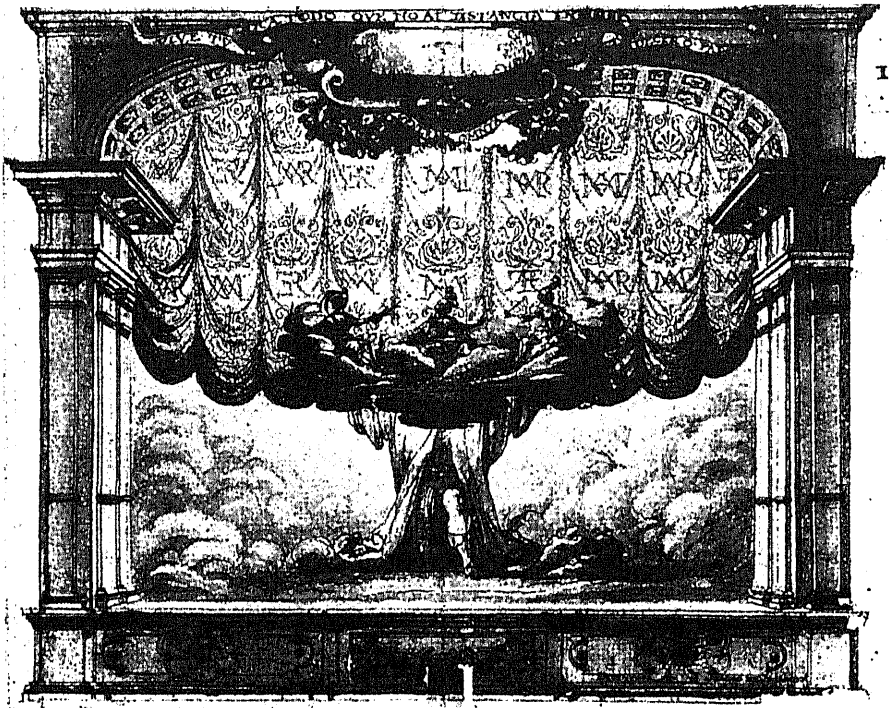
Уже в прологе — лоя Кальдерон подчеркивал одну из важнейших черт барочной сцены — ее своеобразный полифонизм, способность сливать в единую многогранную емкую и нерасторжимую целостность различные искусства: не зря главными героинями пролога были Поэзия, Живопись и Музыка.

Сперва публика, согласно описанию спектакля, видела закрывающий сцену занавес, на котором красовались имена Филиппа IV, королевы Марианны и принцессы Марии-Тересы, «небольшие облака..., солнце, живительными лучами освещавшее различные цветы, и более крупно изображенные лавр и розовый куст».³⁸ Солнце символизировало Марианну, лавр — Филиппа IV, а розовый куст — Марию-Тересу.³⁹ Первая часть пролога разыгрывалась перед занавесом. Под звуки оркестра в вышине появлялись серебристо-голубые облака, несущие золотой трон, на котором восседала нимфа Музыка. Повиснув между небом и землей, она в своей песне объясняла смысл того, что изображалось на занавесе: от помрачения солнца (болезни Марианны) страдают все растения, но прежде всего лавр и розовый куст. Вслед за Музыкой опускались на облаках нарядные Поэзия и Живопись. Живопись прежде всего восхваляла искусство персептивной декорации:

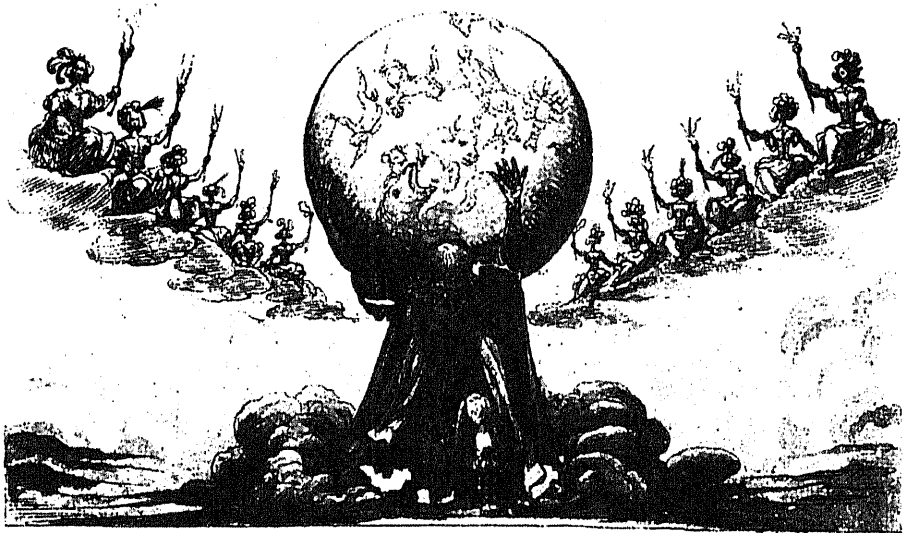
Я могу изобразить
В зрелищной перспективе
Свое изрядное умение.
Я изображаю виды и дали...⁴⁰

Музыка хвалила Живопись за то, что она демонстрирует на сцене самые разнообразные картины и, в свою очередь, обещала явить подобное же разнообразие голосов, ибо «не пристало, чтобы Боги говорили, как смертные», — у них другая манера. Так заранее объявлялось, что боги почти все время будут говорить речитативом, о котором в описании спектакля сказано, что он «в отличие от беседы людей... будучи сочетанием игры и музыки, является не музыкой и не игрой, а напевным благозвучием, которому аккомпанируют музыкальные инструменты».⁴¹

Что же касается Поэзии, собственно драматического текста, то его задача, как сказано в прологе, — создать единый сюжет и вдохнуть душу в линии, в краски и в звуки музыки.



Пролог «Андромеды и Персея» Кальдерона. 1653 г. Сценография Баччио дель Бьянко.



Лоа (вступление) к «Андромеде и Персею».

Пение трио Поэзии, Музыки и Живописи вторит визуальному образу барочного единения искусств и, взмывая на облаках, три музы поднимают занавес. Становится видна огромная фигура Атланта, одетого в королевские цвета — золото и пурпур, согбенного под земным шаром, по обеим сторонам которого находятся 12 нимф, изображающих знаки зодиака. Вслед за исполняемой низким, торжественным голосом песней Атланта раздаётся хор нимф, затем вновь гремит его бас. Зрители узнают, что его согнула не тяжесть земли, а тяжкая болезнь Марианны, — теперь же радость от ее выздоровления выпрямит его, и Атлант при помощи скрытого в нем механизма разгибается, достигая исполинских размеров, нимф же он опускает на сцену, на которой они исполняют танец с горящими факелами и сверкающими щитами. Пение, игра музыкальных инструментов, помноженные до бесконечности отсветы пляшущих в зеркальных щитах огней, сверкание серебристых «звездных» платьев нимф, все разнообразные театральные средства должны были создать воистину магическую атмосферу.

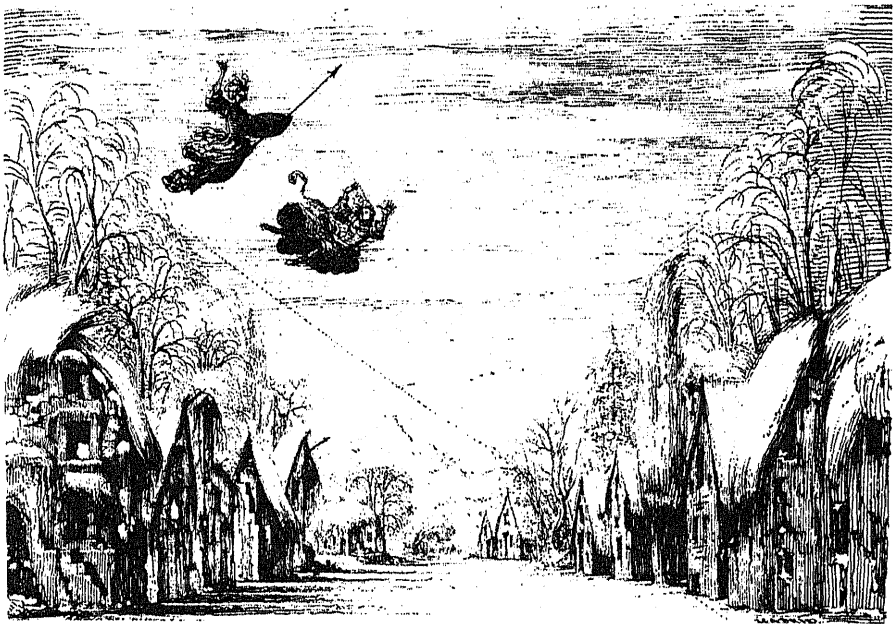
Чудесная картина пролога контрастировала с началом первого акта, в котором предстала сурового вида заснеженная деревня и появлялись скромно одетые ее обитатели. Крестьяне, среди которых выделялся шут Бато, говорили Персею, что он должен вести себя поскромнее, и сообщали ему, что он — приемш: его мать Данаю вместе с ним волны прибили на лодке к этим берегам. Персей обращался к Юпитеру с просьбой открыть тайну его происхождения: в глубине подмостков появлялось облако, стремительно разрастаясь на глазах удивленных зрителей, оно продвигалось вперед и спускалось вниз, а затем раскрывалось, являя Меркурия в крылатом шлеме и с жезлом с крылышками и Афину Паллада с копьем и щитом, на котором сверкало зеркало. Боги собирались открыть Персею, что он сын Юпитера, этому пыталась помешать Богиня Раздора (La Discordia). В споре Паллады и Богини Раздора, называемой «лжебожеством»,⁴² первая пела, вторая говорила подчеркнуто «неблагозвучно» — раздор по самой своей природе противоположен музыкальной гармонии. Завязывалась битва в воздухе, и Паллада сбрасывала Богиню Раздора с небес; она стремглав летела, еле успев вскрикнуть: «О, я несчастна!»⁴³ и падала «с самой высокой точки театра, пока не скрылась за самой низкой». Оцепеневшая от страха публика пришла в восторг: «страх мешал наслаждаться происходящим, но затем разразились аплодисменты, и на этом кончилось первое действие».⁴⁴

Согласно замыслу Кальдерону, боги открывают Персею тайну его рождения во сне — сон должен стать вещим, заставить ощутить сложность взаимоотношений кажущегося и реального, призрачного и подлинного.

К гроту Морфея Персей должен привести, как говорит Меркурий, «какой-нибудь мнимый призрак». Пусть же, добавляет Паллада, это бу-



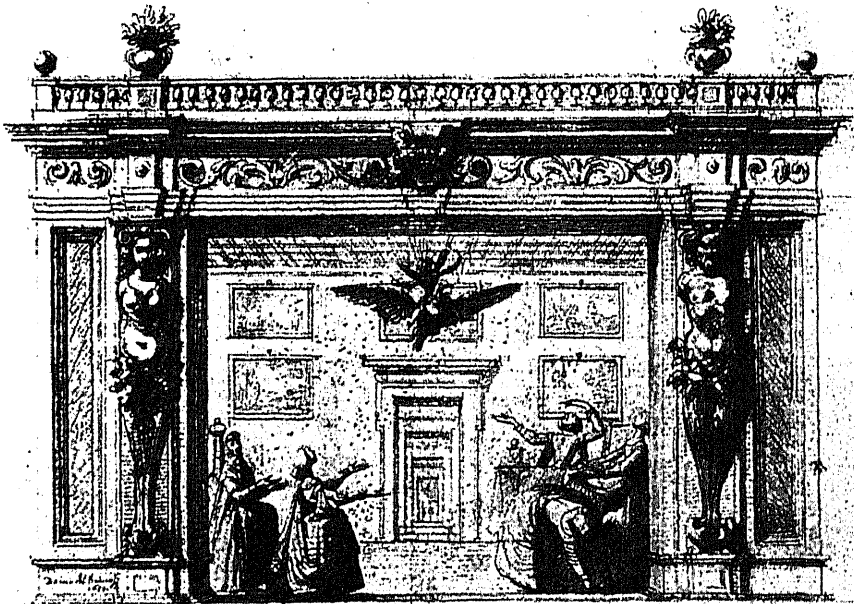
Паллада и Меркурий.



Падение Богини Раздора.



Грот Морфея.



Юпитер, прилетающий на орле во дворец Данаи.

дет образ «самый красивый, самый прекрасный», вобравший в себя лучшее из того, что может дать жизнь, — образ Андромеды.⁴⁵ Так возникает мнимая Андромеда в костюме охотницы — она мгновенно пленяет Персея, и он устремляется за ней, пока перед гротом девушка не превращается в «исчезнувшую молнию, тень, дым и прах».⁴⁶ Вид мрачной пещеры уступает место виду роскошных покоев дворца, в котором заточена Даная. Даная теперь предстает не в скромной деревенской одежде, как в начале спектакля, а в богатейшем наряде принцессы в окружении придворных дам, поющих, дабы развеять ее грусть. Под звучащую свыше музыку начинает идти золотой дождь, дамы, наверняка вызывая смех среди публики, поспешно собирают золото — кто на приданное, кто на то, чтобы купить имение или новую мебель; с неба опускается на орле Юпитер в костюме Купидона, открывающий свою страсть Данае.

Дворцовые покои улетучивались, Персей просыпался и вновь видел себя перед заснеженными деревенскими хижинами. Он жестами изображал свое удивление, «и не могло быть иначе, ибо все оказалось иллюзией и фантазией, и он очутился в том же месте, где столкнулся с тенью мнимой Андромеды».⁴⁷

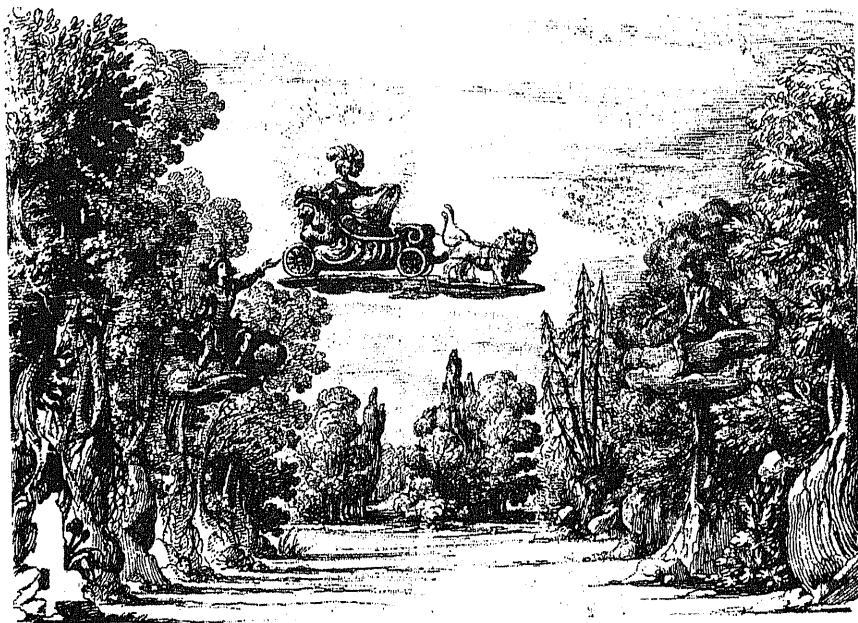
Сон этот, однако, приближает Персея к разгадке тайны его жизни. Кальдерон то отвергает призрачные иллюзии, то утверждает, что они могут содержать правду: в самозабвенном сне Персей находит себя — сон способствует его самопознанию. К Андромеде его ведет ее призрак, он видит тень героини прежде, чем ее саму, и эта тень чарует его.

Кальдерон раскрывает благие чары театра (эпизод в гроте Морфея — не что иное, как «театр в театре»), «белую магию» искусства. Прекрасные образы театры открывают герою его божественную сущность.

Знаменательно еще одно. Образ Андромеды — его будущей судьбы — помогает Персею заглянуть в прошлое. В барочной полифонической перекличке и соединении противоположностей прошлое и будущее соприкасаются; но соприкасаются они в драматическом контрапункте: Персей — дитя насилия Юпитера над Данаей, насилие — своего рода первородный грех, которым отмечено его появление на свет. Победа Персея над Медузой и над драконом — победа над злом — станет искуплением этого греха.

Победа эта будет представлена на подмостках чрезвычайно зрелищно. Но Кальдерону не менее важно раскрыть перед публикой и незримый духовный путь Персея. Сперва видения Андромеды, юной Данаи и Юпитера приводят его в смятение, он считает их лживыми химерами,⁴⁸ но постепенно проникается убеждением, что сон был правдой («правдой стала воображаемая тень сна»⁴⁹).

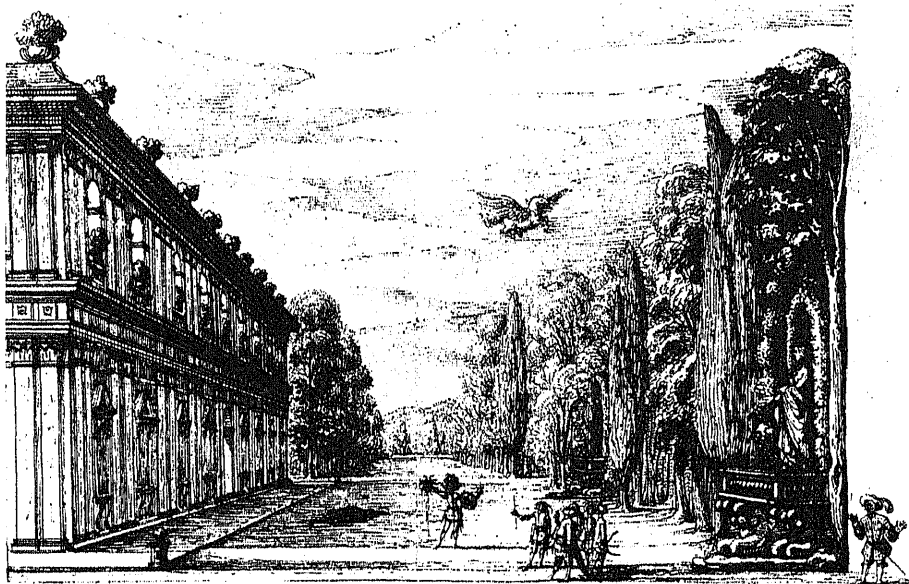
Персей отчасти уподобляется Дон Кихоту и начинает верить в подлинность идеального. Кальдерон сам сознавал перекличку с Сервантесом — в



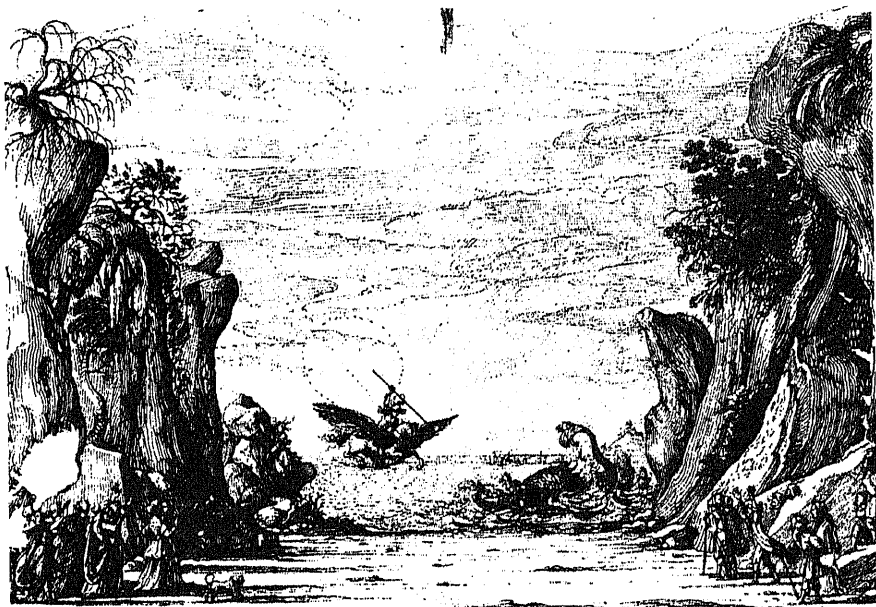
Персей, Меркурий и Паллада.



Ад.



Победа над Медузой.



Спасение Андромеды.

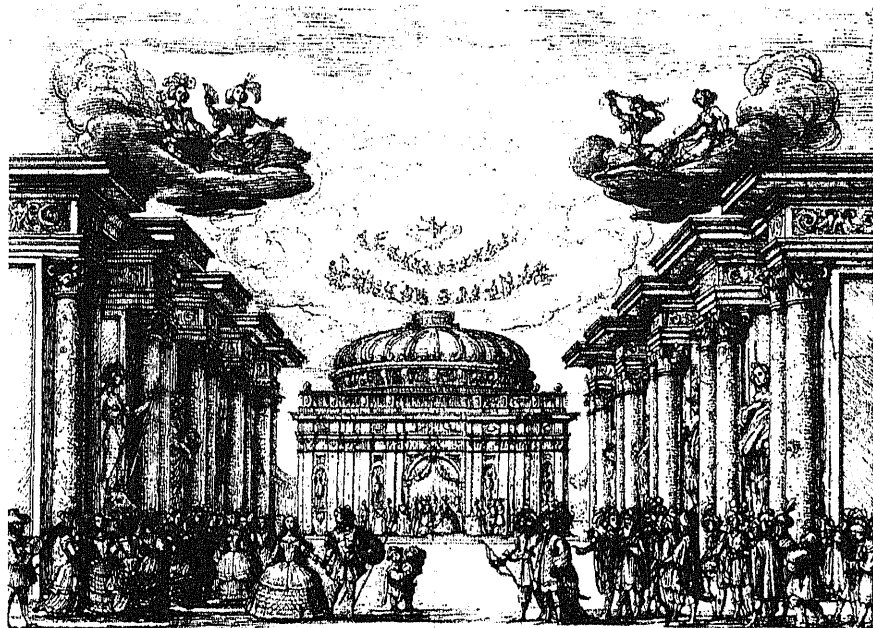
сцене, в которой Персей говорит о своей жажде смело сражаться с судьбой, шут Бато сравнивает его с безумным рыцарем, а себя — со «странствующим оруженосцем»,⁵⁰ и публике было легко поверить в это: роль Бато играл знаменитый комик-грассосо, маленький толстячок Косме Перес по прозвищу Хуан Рана (Лягушка), живо напоминающий Санчо Пансу.⁵¹ Тем очевиднее разница между героем куртуазной драмы и сервантесовским идальго. Образы фантазий Дон Кихота, как правило, не имеют ничего общего с явью; Персей, напротив, видит сперва подобие Андромеды, а затем встречается с настоящей Андромедой, и она столь же совершенна, как и ее мелькнувший во сне фантом.

Мир, в котором живет Персей, в отличие от донкихотовского, полон чудес, в нем то и дело дают о себе знать высшие силы. После того, как Персей утверждает в своей героической решимости победить судьбу, боги приходят ему на помощь. С неба вновь спускаются Меркурий и Паллада, Меркурий вручает ему свой жезл — кадуцей, Паллада щит со вставленным в него зеркалом. Теперь герой может противостоять козням Юноны, пославшей Богиню Раздора в ад, чтобы призвать демонов уничтожить Персея. Жуткая картина пылающего адского города, с фантастическими «босховскими» зданиями, среди которых появлялись три фурии, семиголовая гидра и трехголовый пес была одной из самых экспрессивных в спектакле. Эту экспрессию усиливало особое, режущее слух, нестройное пение фурий (в описании спектакля отмечалось, что «больше всего поразил зрителей диссонанс в их пении»⁵²).

Персей теснил Медузу, пугавшуюся собственного отражения в зеркале на его щите. Во время сражения, когда Персей и Медуза исчезали и вновь появлялись из-за изображающих лес кулис, актрису подменял манекен: Персей отрубал Медузе голову, голова прыгала по сцене, пугая Бато. Публика, говорится в описании спектакля, сперва содрогнулась при виде окровавленной головы, а затем рассмеялась, видя реакцию шута...

Крылатый конь Пегас переносил Персея к берегу моря, где nereиды, сняв одежду с Андромеды, привязывали ее цепями к скале, принося в жертву морскому чудовищу. Чудовище появлялось из морских глубин, приближаясь к Андромеде, угрожающе нарастало на глазах у публики. Пегас стремительно спускался вниз, Персей поражал монстра копьем и он погружался в воду.

Но еще больше удивляла публику концовка спектакля. Кальдерон и Баччио дель Бьянко сделали все, чтобы она была предельно эффектной. На побережье прибывал окруженный большой свитой король Тринархии, обещающий спасителю Андромеды ее руку, за сценой раздавались громкие, взволнованные голоса, входил Лидор, сообщая, что по воздуху несется дивный дом. Изумительный храм тут же возникал в глубине подмостков, по бокам его появлялись стены прекрасных дворцов. Над ними



Финал «Андромеды и Персея».

на облаках с одной стороны восседали радующиеся успеху Персея Меркурий и Паллада, с другой — признающие свое поражение Юнона и Богиня Раздора; в вышине над храмом раздавался хор парящих в небе богов, над которыми царил Юпитер, и голоса всех — и богов, и смертных — сливались в общем согласном мощном хоре.

Великолепному торжеству предшествовал характерный для Кальдерона небольшой эпизод. Финей, отвергнутый Андромедой и злобно мстивший ей — подговаривавший отдать ее чудовищу, — теперь, исполненный ревности, пытается убить Персея, но погибает от руки Лидора. Лидор сравнивает свой поступок с победой Персея над Медузой: «Я убил того, у кого змеи были не на голове, а в груди...». На пороге светлого апофеоза Кальдерон напоминает о том, сколь опасно и сколь вездесуще зло. Оно постоянно живет и в окружающем мире (Меркурий и Паллада остерегаются новых выпадов Юноны и Богини Раздора, проникшей вопреки воле других богов на небо), и в сердце человеческом. Его олицетворяют различные чудовища, подобные Медузе, но, как гласит знакомое нам название другой драмы Кальдерона, «Самое большое чудовище — ревность», под стать ей и другие дурные страсти.

О губительных страстях шла речь и в трех кальдероновских спектаклях, связанных с мифами о Аполлоне: бог Солнца, покровитель музыки включался в построенную на резких контрастах систему барочного мироздания. В «Лавре Аполлона» («El laurel de Apolo», поставлена 4 марта 1658 года в Буэн Региро) нарядных пастухов и нимф в платьях из серебристой чешуи, украшенных кораллами и жемчугами, держит в постоянном страхе рыщущий по горам и чашам дракон Пифон, посланный богами в наказание фессалийцам за то, что они, забросив храмы Венеры и Аполлона, поклоняются зловещему, живущему в окруженной ядовитыми травами пещере магу. Рядом с лучезарным миром, в котором царит Аполлон, увенчанный гирляндами из жасминов и роз, — праздничным миром, в котором не смолкает музыка и не знают устали радостные танцоры, простирается дикий мир, олицетворенный свирепым монстром, при одном виде которого лишаются сознания. Прекрасный мир неизменно оживающих, отшлифованных веками, ставших изысканно-утонченными образов сталкивается с подстерегающим своих жертв миром агрессивного, кровавого безобразия.

Самое же драматичное заключается в том, что один мир проникает в другой. Пифон смертельно ранен Аполлоном, но остается жить в темных уголках душ, ибо любая необузданная страсть — это «пятая колонна» поверженного чудовища. Страсть вызывает тревогу, тоску, ужас, беспокойство, ее дыхание «отравляет воздух». ⁵³ Такой страстью охвачен и сам Аполлон, которому Дафна говорит:

... Знай, что тебе
Предстоит победить большее чудовище,
Чем то, что ты победил. ⁵⁴

Страшная опасность, таившаяся в сумрачной чаще, таится и внутри героев, и Аполлон сознает, что

Как шелковичный червь
Я сам соткал свою смерть. ⁵⁵

Бог античной гармонии сталкивается с режущими, опасными барочными диссонансами — чем более пылко он любит Дафну, тем она холоднее к нему, и они оба представляют собой «чудище, состоящее из полярных противоположностей». ⁵⁶ Аполлон, исполнявший звонкие арии, теряет дар пения:

Если сердце расстроено,
Голос лишен музыкального строя. ⁵⁷

Все окрашивается в драматические тона, даже судьба шута Рустико, которого Аполлон превращает — очередная барочная метаморфоза на подмостках — в дерево, чтобы он, незамеченный, мог шпионить за Даф-

ной. Охваченный разноречивыми чувствами, проклиная и славя Дафну, «презренную и любимую», Аполлон устремляется к ней, но чем пламеннее его влечение, тем сильнее рвется она прочь, пока, наконец, доведенный до крайности бог не решается учинить над ней насилие. «Поворачивается, скрывая Дафну, скала, и с другой стороны появляется лавровое дерево, которое Аполлон сжимает в объятиях».⁵⁸

Гибель девушки дарует просветление помраченной страстью душе бога света, он горд тем, что познал любовь, и обещает, что лавр станет символом вечной славы и чести и им будут короновать царей.

В таком виде «Лавр Аполлона» разыгрывался в конце XVII перед двором Карла II. В 1658 году перед Филиппом IV исполняли менее постановочно богатый спектакль; в нем удивляли не столько сценические эффекты, сколько психологические парадоксы: неприязнь, которую Дафна испытывала к любящему ее Сильвио, а затем к Аполлону, и ее увлечение равнодушным к ней Сефалом, постоянный переход чувств в прямую противоположность — динамика странной барочной души. Волновала, подчеркнем еще раз, угроза смертоносных сил, притаившихся рядом с исполненным эстетического совершенства сценическим оазисом, как будто грозная действительность стучалась в двери блистательного придворного театра...

В куртуазных спектаклях Кальдерона бросался в глаза трагизм изображаемой им реальности. В «Аполлоне и Климене» (поставлена как «Сын солнца, Фаэтон» в дни карнавала 1661 года) Климена, как и Сехисмундо в драме «Жизнь есть сон», с колыбели проводит жизнь в заточении, кляня судьбу, которая дала ей меньше свободы, чем любому из живых существ. Царь Адмет не только держит в неволе ни в чем не повинную дочь, но и заносит над девушкой кинжал, как только ему помешлось, что она нарушила запрет не видеться ни с кем из мужчин. Но и в Климене проявляется жестокий нрав — она готова расправиться с любой из подруг или с кавалером, нарушившим неприкосновенность священной рощи Дианы, и зритель видит, как она несколько раз натягивает лук, собираясь поразить жертву.

Яростная борьба охватывает все мироздание; на сцене разражается устрашающая буря, гремит гром и бьют молнии, к шуму урагана присоединяются нестройный грохот барабанов и воинственные звуки труб, вызывающих мысль о трубах Страшного Суда, и в полутьме, прорезаемой молниями, раздается грозный голос с неба: «Пусть он умрет, сброшенный с высот!»⁵⁹ — это Юпитер сбрасывает с Олимпа Аполлона, убившего циклопов, и зрители видят, как бог низвергается с небес, исчезая под землей...

Он приносит на землю сплошные бедствия, смущает покой юных жриц Дианы, обрекает их на горькую участь. В финале Аполлон бросает

обольщенную им Климену (о дальнейших ее несчastьях мы узнаем в «Сыне солнца, Фаэтоне»), Клития превращается в подсолнух, Сефир и Флора растворяются в дуновении ветра... Сказочный дворец, в котором праздновали свадьбу Аполлона и Климены, под аккомпанемент музыки и пение танцевавших с горящими факелами в руках гостей (они, согласно ремарке, исполняли сложные узоры «маски») оказывается улетучивающимся призраком, сотворенным волшебником Фитоном.

Образ дворца возвращал зрителя к привычной для придворных постановок роскоши, но вся эта роскошь была всего лишь миражем. На обманчивости видимого, когда Аполлона принимали за Сефира, Сефира за Аполлона, Климену за Флору и т. п., строился ряд эпизодов драмы, реальность в которой оборачивается иллюзией и наваждением, а иллюзия и наваждение — реальностью. Находящейся в сомнамбулическом состоянии Климене кажется, что она видит гибель Клитии и Флоры — позднее эту гибель все увидят наяву, ей представлялось, что солнце низвергается на землю — и под оглушительный выстрел, грома и молнии с неба низвергается бог Солнца.

Это, конечно же, была впечатляющая сцена — придворный театр обладал исключительными постановочными возможностями. Но и они, похоже, не удовлетворяли Кальдерона, тяготевшего к образам испанской силы. Человек и судьба, боги и люди, любвеобильный Аполлон — Солнце, и жестокая Диана — Луна,⁶⁰ небеса и подземелье — в драмах предстает весь космос, сотрясаемый титаническими взрывами, ужасающими схватками, когда полыхают земля и море, а горы превращаются в голые вешки.

В «Сыне солнца, Фаэтоне» Фаэтон спасает от гибели любимую Фетиду и царя Адмета, но судьба распоряжается так, что они считают своим спасителем Эпафа, а Фаэтона принимают за самозванца, решившего присвоить чужие подвиги. По воле судьбы мать Фаэтона Климена отрицает, что он сын Аполлона, юношу обвиняют в непомерной гордыне и гонят прочь как безумца. Но ничто не в силах подавить титанизм устремлений героя. Он возносится на небосвод в сияющей колеснице Солнца, в которой под силу находиться лишь богу, поднимается к сияющей славе, и отклоняется на свою погибель с пути не потому, однако, что ему не хватило сил править грандиозной огненной мощью, а потому, что услышал, что любимая Фетида зовет его на помощь.

Сцена погружалась в густые сумерки, затем брезжил рассвет, поднималась сверкающая, все ярко освещающая колесница, которая вдруг пала вниз, и все начинало полыхать в страшном пламени (ремарка гласила: «на подмостках бушует пожар, горят хижины и деревья».⁶¹) Гибель героя потрясала мир; наглядно проявлялась как безмерность порывов сына Аполлона, так и бескрайность вселенной — арены борьбы между про-

тивоположными полюсами: тьма покрывала глаза Фаэтона потому, что он возжаждал слишком много света.

Напряженный драматизм пронизывал словесный, музыкальный и пластический строй спектакля: нежные хоры нимф, в которых чудился звон ручьев — «светлая хрустальная музыка»,⁶² — прерывались воинственными криками, панорама неколебимых небесных чертогов, усеянных звездами, и вид золотого дворца Аполлона сменялись видом страшного пожара, охватившего землю.

Масштабность сценических образов помогала ощутить значимость вопроса о взаимоотношении человека и судьбы. Вопрос этот оставался открытым — сбывалось роковое предначертание, гласившее, что Фаэтон погибнет в тот день, когда узнает о своем происхождении, но он погибал, восставая против скромной доли, превратившись из безвестного пастуха в гордого сына Солнца, из приемыша по имени Эридан в Фаэтона — в великий символ гжучих титанических притязаний, погибал, доказав, что в нем есть нечто божественное.

Трагический финал не делал спектакль однотонно сумеречным, не перечеркивал его красоту. Хор дриад, воспевавший первые лучи зари, тронувшие снежную белизну жасминов и пурпур гвоздик, хор сирен и хор наяд — целых три хора, которые начинали спектакль, создавали овеянную волшебством атмосферу. Чудесное постигалось слухом и зрением — открывалась скала, и в море появлялись Фетида в огромной раковине, ее подруга Дорис верхом на рыбе и окружающие их полукругом нимфы; затем зрители видели в «Сыне Солнца» храм Дианы и статую богини, увенчанную гирляндами цветов, небесные чертоги, опоясанные радугой, дворец Аполлона, сверкающие знаки зодиака и вновь и вновь слышали дивные песни. В «Лавре Аполлона» пели нимфы, празднично одетые поселяне водили веселые хороводы, размахивали цветущими ветками и дули в раковины...

Кальдерон был убежден: какой бы трагичной не была жизнь, красота ее неистребима; придворные спектакли показывали ее притягательность и разнообразие, ее удивительную пластичность и звонкость. От представлений публичного театра придворные постановки отличались гораздо большей картинностью — многие мизансцены являли собой законченные живописные композиции — и еще большей музыкальностью. К тому же публичные театры часто использовали знакомые песни и танцы, для придворных же постановок музыка сочинялась специально — это усиливало ощущение новизны происходящего на подмостках, спектакль прибавлял нечто новое к уже существующему, искусство выступало как *иногда*.

Роль музыки в куртуазном театре существенна и многозначна. Изредка, как в сцене в аду в «Приключениях Андромеды и Персея», она своими диссонансами выявляла неприглядность сил зла; как правило, она

Duo

Pues ¿qué hay que - du - dar si

Pues ¿qué hay que - ar - güir

pa - ra - pos - trar de a - mor [el más no - ble pe -

si pa - ra - ven - cer de a - mor el más no - ble pe -

3# 6#

- li - gro es el ver, el más no - ble ries - go es de a - mor el o - ir?

- li - gro es el ver, el más no - ble ries - go es de a - mor el o - ir?

Музыка XVII в. к спектаклю Кальдерона «Три следствия любви».

Solo

Cuan-do a - mor _ de los _ sen - ti - dos in - ten - ta a - rras - trar des - po -

- - jos, tal vez en - tra por _ los _

o - jos, y tal vez por los of - - dos; Y aun - que u - nos y o -

- tros _ ren - di - dos ve a _ su ti - ra - no po - der, nin -

6

- gu - no lle - gó a sa - ber a cuál _ de - ba pre - fe - rir.

6

A (Música)

Vi-ve tú, vi-vi-rá to - do, vi-ve

tú, vi-vi-rá to - - do, que no hay dis-tan - cia en-tre

ver o pa - de - cer _____, pa - de - cer _____

B

A-do-le-ci-ó del a - cha-que de u-na nu-be el ro-si - clier del sol, y

to - das las plantas a - do - le - cie - ron con el, pe - ro de

Музыка, исполнявшаяся в постановке «Андромеды и Персея» Кальдерона.

cuan-tas con-tie - - ne el cor-te-sa - no ver-gel en cu - yo Pa -

- fs su - luz la luz de sus o - jos es.

A

Vi - ve tú, vi - vi - rá to - - - do

Vi - ve tú, vi - vi - rá to - do

vi - vi - rá to - do, to - - do que no hay dis - tan - [cia]

vi - vi - rá to - - do que no hay dis - tan - [cia]



Дворец Сарсуэла.

уподоблялась «музыке сфер», настраивала на возвышенный лад (не случайно в ней преобладали высокие «небесные» голоса). Какими бы грозными не были порой конфликты, раскрывающиеся на подмостках, музыка давала возможность соприкоснуться с божественным, ощутить присутствие надмирного в мире.

В примечательной монографии, посвященной музыке в испанском театре XVII века, Луис Стайн отмечает, что «в Испании придворный музыкальный спектакль был гибридным жанром, в котором доминировал диалог».⁶³ Роль текста оставалась ведущей во всех куртуазных представлениях, среди которых исследовательница называет полуоперы («Зверь, молния и камень», «Приключения Андромеды и Персея», «Статуя Прометея», «Зверей укрощает любовь»), сарсуэлы (двухактная «Лавр Аполлона», одноактная «Заводь сирен»), пасторали («Эхо и Нарцисс») и др. В полуоперах (первая из них «Зверь, молния и камень» Кальдерона была сыграна в 1652 году в Мадриде, сценографом спектакля был Баччио дель Бьянко, композитором Доминго Скердо), диалоги и монологи сочетались с хоровым пением, ариями и речитативом, которым постоянно разговаривали боги. Речитатив — итальянское нововведение — сближал эти постановки с операми. Сарсуэла же обязана своим названием королевскому

дворцу Сарсуэлы в лесистой местности вблизи Мадрида (*zarza* в XVII веке прежде всего означало густые лесистые заросли), где и давались придворные спектакли, имевшие, в отличие от полуопер, менее патетический характер: в них делался больше упор на популярную музыку, на традиционные мелодии, и соединялись речь и пение, драма и комедия, мифология и пастораль.⁶⁴

Наконец, перу Кальдерона принадлежат тексты двух опер. В Испании XVII века были поставлены лишь три оперы — в 1627 году «Чаша без любви» Лопе (о ней шла речь выше) и в 1660 году кальдероновские «Пурпур розы» и «Ревность и дуновением ветра убивает».

Отметим для начала, что каждый раз опера появлялась на испанских подмостках при исключительных обстоятельствах. В 1627 году постановке «Чаши без любви» способствовали прибывшие в 1626 г. из Флоренции Козимо Лотти и флорентийские дипломаты; обращение к опере было в немалой мере продиктовано политическими причинами — желанием показать христианскому миру, что Испания не отстает от Италии и находит с ней общий язык.

Нечто похожее происходило и в 1660 году. Это был памятный год, когда Испания и Франция искали выхода из войны, шедшей уже четверть века. В мае 1659 года страны подписали перемирие, а в ноябре 1659 году и мирный договор, который вступил в силу в июне 1660 года. Скрепить его должен был брак испанской принцессы Марии-Терезы и французского короля Людовика XIV. В честь политического и династического союза двух государств в Париже собирались исполнить заказанную кардиналом Мазарини композитору Франческо Кавалли оперу «Ксеркс». Похоже, что постановка опер в Испании стали ответным шагом.⁶⁵ Во вступлении — loa к «Пурпуру розы» Кальдерон прямо говорил, что спектакль

Должен быть
Целиком положен на музыку,
Что для нас необычно,
Но пусть другие нации видят,
Что мы можем соревноваться с ними во всем лучшем.⁶⁶

Жажда не ударить лицом в грязь перед другими странами оправдывала, как сказано в loa, риск, связанный с тем, что трудно было предугадать, сможет ли «горячий испанский темперамент (*colega española*) вытерпеть, чтобы все представление пелось»,⁶⁷ — говоря иными словами, опасность заключалась в том, что публика, привыкшая к энергичному развитию действия, могла восстать против самодовлеющих музыкальных «украшений».

Однако «горячему испанскому темпераменту» скучать не давали — кальдероновские оперы были полны захватывающих событий.

В одноактной опере «Пурпур розы» («La púrpura de la rosa», поставлена в Колизее Буэн Ретиро 5 декабря 1660 г.) рассказывалось о том, как Адонис спас от раненого вепря Венеру, богиня красоты влюбилась в него, сердце Адониса поражала стрела парящего в вышине Амура, но счастье влюбленных было недолгим. Охваченный злобной ревностью, Марс внушал вепрю могучую ярость, и Адонис погибал, растерзанный его клыками.

Впервые весь спектакль, если не считать «Чашу без любви», был произведением не только поэтического, но и музыкального искусства (к сожалению, мы не знаем, кто писал к нему музыку). Но его также можно назвать и от начала до конца живописным произведением — постановка представляла собой смену целого ряда перспективных декораций — сада, грота, гор, неба. В этой тотально художественной среде происходило, однако, нечто страшное, мир красоты и любви жил под угрозой злобного варварства. Кальдерон наметил четко определенную сценографию, которую и воплотил художник Антонио Мария Антоноцци. Рядом с дивным садом Венеры, где цветут яркие цветы, бьют фонтаны и сладостно поют нимфы, простирался дремучий лес, рядом с «мирными лугами» высился мрачный грот — темная расщелина земли, «пугающая и печальная», самая «ужасающая тюрьма, кошмарный застенок»,⁶⁸ куда даже солнце боится заглядывать, и лишь чадающие факелы освещают закопченные стены. Из грота доносятся устрашающий звон кандалов и заунывная песня и выходят четыре одетые в черное с покрытыми масками лицами фигуры — Страх с факелом, Подозрение с лупой, превращающей в глазах ревнивцев любую мелочь в нечто исполинское, держащая змею Зависть и сжимающий в руке кинжал Гнев. В глубине пещеры смутно виден дряхлый старец в звериных шкурах и в цепях — Разочарование. Страх тушил свой факел, и во мраке Разочарование обращалось к Марсу:

Ты, кто любого побеждал,
Себя победить не можешь.⁶⁹

Все подчеркивало: в чудесное царство варварство вносит тот, у кого в душе тьма, кто не способен побороть в себе зависть, подозрение и гнев. Оказалось, что Марс так же дик и злобен, как и вепрь, которого он насъскивает на любящих.

Театр Кальдерона говорил о борьбе любви и ненависти языком утонченным и вместе с тем доходчивым и броским. Любовь убегала от Марса, когда он приближался к Гневу, Страху, Подозрению и Зависти; Разочарование показывало ему зеркало (скорее всего, это была большая рама с натянутым на нее прозрачным материалом, сквозь который виден был сад), и, глядя на счастье Адониса и Венеры, кровожадный бог войны приходил в ярость.

Злоба губила красоту и любовь, и все же красота и любовь обретали бессмертие. В финале на подмостках открывался вид вечернего неба, и в него поднималась на звезде Венера и находящийся внутри огромной розы Адонис, поющий:

И нас прославляет дружно
Музыка небес.

И хор подхватывал:

Вопреки ревности
Любовь возносит
Адониса и Венеру,
Справляя свой триумф...⁷⁰

В сущности, это был апофеоз искусства, превращающего на глазах у публики героев в вечные мифологические образы, — барочный апофеоз, возвышенный, трагичный и просветленный. Последняя ремарка Кальдерона указывала, что чем больше сгущается на сцене тьма, тем ярче разгорается на небе звезда Венера...

* * *

В опере «Ревность и дуновением ветра убивает» («Celos aún del aire matan», поставлена в 1660 году на музыку Хуана Идальго) Покрида, возглавляющая хор нимф, приводит к Диане Ауру, застигнутую во время свидания с Геростратом. Нимфы дали Диане обет не признавать власть Венеры, и теперь Ауру ждет расплата: привязав девушку к дереву, нимфы целятся в нее из луков. Услышав мольбу Ауры, на помощь спешит оказавшийся неподалеку Кефал, но его заступничество было бы напрасным, если бы Венера не спасла Ауру, превратив ее в незримую нимфу воздуха — Диана в свою очередь превращает слугу Герострата Рустико в зверя о четырех головах. Но самым большим чудом в драме оказывается любовь, вспыхнувшая между Кефалом и Покридой.

...Пастухи с гирляндами и букетами цветов поют песни в честь Дианы; открывается сверкающий золотом храм, в котором все поклоняются сидящей на троне Диане, Кефал преподносит розы и ирисы Покриде, она принимает дары, хотя ее и смущает кровавый цвет роз. Наверху в колеснице, влекомой двумя хамелеонами, появляется невидимая собравшимся в храме Аура; ее песня о любви внушает тревогу Диане, она решает, что храм осквернен, что в него проник кто-то из влюбленных, и гонит всех прочь.

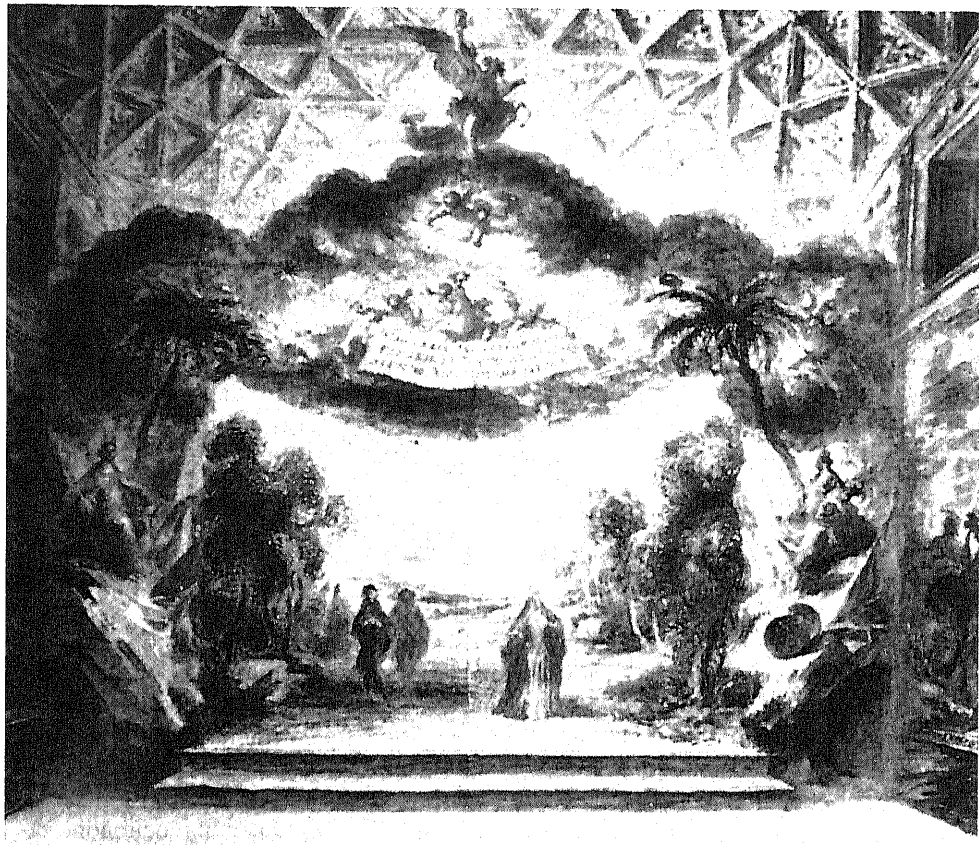
Лирический дуэт Кефала и Покриды оттеняет фарсовая сцена: Рустико с головой зайца, видя свою жену Флорету с Кларином, меняет обличье и, появившись с головой кабана, пугает Кларина.

Герострат, мстя Диане за то, что богиня разлучила его с возлюбленной, поджигает ее храм. Нимфы в панике разбегаются, Покрида падает в обморок, и Кефал выносит ее из пламени. Прилетевшая на саламандре Аура поет о том, что можно убежать от пожара, но не от любовного огня...

На угрюмой скале Диана, окруженная фуриями — Мегерой, Алекто и Тесифоной, собирается погубить Кефала с Покридой. Скала разделяется на четыре части, и возникает зал королевского дворца, окруженного садом. Покрида, ставшая женой Кефала, обеспокоена тем, что он проводит столько времени на охоте. Это Аура манит Кефала раздающейся с неба музыкой. Покрида по наущению фурии отправляется в лес, где скрывается и одетый в звериные шкуры Герострат. Приняв Герострата за дикого зверя, Кефал бросает в него не знающий промаха дротик Дианы и смертельно ранит Покриду. Она признается любимому, что приревновала его к Ауре, и узнает, что аура — это легкий порыв ветерка. Диана, окруженная нимфами, справляет злое торжество, но эта радость победы над любовью преждевременна: вновь появившаяся в вышине Аура сообщает, что по просьбе Венеры Юпитер принимает влюбленных в небесные чертоги, где они будут жить вечно: Покрида станет звездой, а Кефал — богом ветра.

Кальдерон не только использует мифологический сюжет, он строит драму на системе мифологических оппозиций верха и низа, земли и воздуха. Аура — воздушное существо, бестелесная субстанция, олицетворяет красоту звучащего эфира, наполненного чудесными мелодиями. Кальдерон с его удивительной интуицией выбирает именно этот миф для одной из столь редких на испанских подмостках опер — над музыкальным спектаклем царит растворившаяся в музыке нимфа, между тем как злобные фурии возникают снизу, из мрачного подземелья. Мифологические оппозиции помогают художнику раскрыть и полярные начала, заключенные в человеке. О животном начале говорит не только вид Рустико, принимающего обличья различных зверей, но и слепые, непросветленные, принадлежащие «подземелью», «подполью», подсознанию, дикому естеству страсти — прежде всего, мстительность и ревность. Но человек устремлен и к возвышенному, и музыка выступает как самое нематериальное искусство, словно преодолевшее земное тяготение, высоко воспарившее над землей, как парит в небе сладкоголосая Аура.

Зрители в очередной раз увлекались сценографией, театральными эффектами, разнообразными нарядами и танцами. В роще у святилища Дианы красавицы нимфы с луками и стрелами окружали богиню, Аура появлялась с лицом, закрытым черным покрывалом, затем вместе с деревом, к которому была привязана, поднималась ввысь и исчезала. Но музыка, пожалуй, была ведущей в содружестве искусств: арии, речитативы, хоры



*Франсиско Эррера.
Декорации к постановке комедии Хуана Велеса де Гевары «Небо зажигает звезды».
Мадрид, 1672—1673 гг.*

Хуана Идальго все время брали в полон публику.⁷¹ Так или иначе возникало волшебное представление; в нем не только Покрида преображалась в звезду — в нечто светозарное преображалась вся жизнь; речь превращалась не в просто поэзию — в дивное пение; пространство — в красочные композиции, жест и движение обретали образную выразительность или превращались в танец. Природное заменялось эстетическим;⁷² спиритуализм прочно сопрягался с эстетизмом. Это было истинно барочное сопряжение. Барокко мечтало превратить мир в творение искусства и в царство Духа.

Подобное царство являл приподнятый, взволнованный стиль постановок. В уже упомянутом лоа к «Пурпуру розы» Кальдерон выступил с темпераментной защитой аффектированного театрального стиля, полагая,

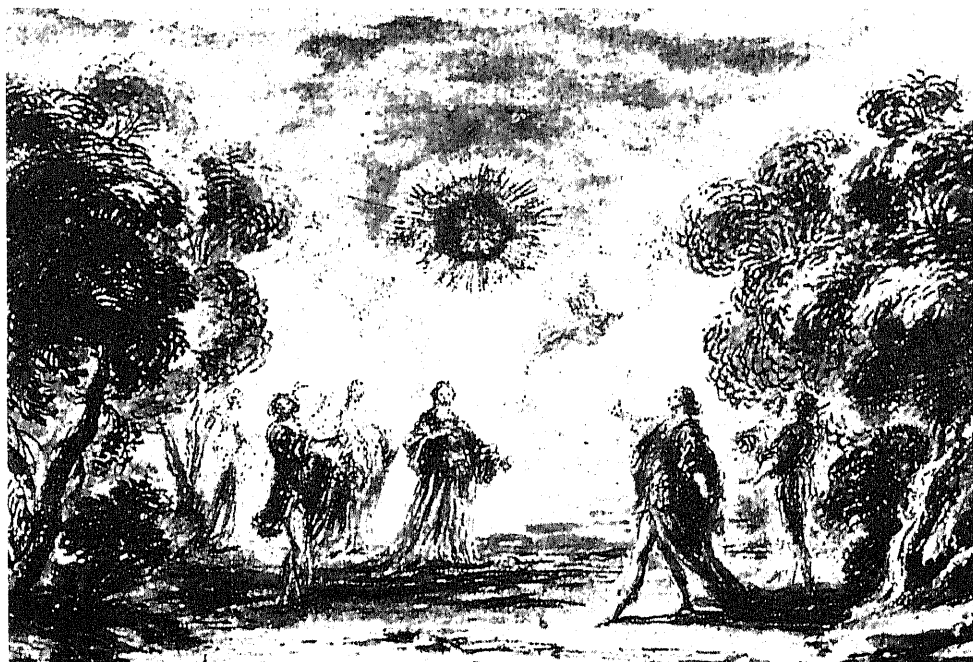
что «горячий испанский темперамент» будет восхищен, если в спектакле его увлекут «аффекты, что творят чудеса».⁷³

Аффекты в придворных постановках вызывало многое: в «Пурпуре розы» нимфы, перебивая друг друга, торопливо вбегали из разных кулис, дыша азартом охоты, которую вела в чаще Венера, за сценой раздавался крик, зовущий на помощь, и выходил Адонис, неся на руках Венеру, спасенную от свирепого вепря. Воинственные кличи, призывы к оружию, громкий барабанный бой и вид солдат Марса составляли шокирующий контраст нежному пению нимф, веселые хороводы чередовались с устрашающим глухим звоном кандалов в пещере, в которой скрывались жуткие аллегорические фигуры — дурные страсти... Ужас охватывал всех при виде чудовищного вепря, Венера выбегала с распущенными волосами и окровавленными руками, и экспрессия достигала апогея, когда она, найдя среди цветов мертвого Адониса, сраженная горем, падала, бездыханная, возле его труп...

В драме «Ревность и дуновением ветра убивает» слышалась страстная, отчаянная мольба Ауры пощадить ее, в столкновении Кефала и Покриды нимфа, нечаянно ранив себя и увидев кровь — сколь часто ее видели зрители Кальдерона! — в ужасе кричала: «Не убивай меня!», чувствуя, что ее захлестывают «галлюцинации», «неистовство», «безумие», «бред»,⁷⁴ на фоне грандиозного пожара метались охваченные паникой фигуры, злобу фурий оттеняло душераздирающее горе Кефала, на глазах которого умирала его возлюбленная... Но, наконец, в обоих представлениях наступали финальные апофеозы.

Они прекрасно соответствовали программному заявлению в лоа к «Пурпуре розы» о роли аффектов, проливающим свет на основополагающее свойство барокко — на стремление вызвать экзальтацию чувств. Кальдерон знал, что говорит, подчеркивая, что «аффекты творят чудеса»: аффект оказывался чрезвычайной степенью переживания, способствуя приближению к идеальному. Публика проникалась верой в происходящее в отличающихся редкостной красотой придворных спектаклях отнюдь не потому, что они были похожи на обыденную жизнь (они разительно на нее не походили!), а потому, что они рождали *подлинные* чувства: Кальдерона влечет не правдоподобие, а правда чувств! Сила реальных переживаний помогала перенестись в сферу красоты и гармонии — в магический мир театра, принимая близко к сердцу все, в нем происходящее, и под гипнозом театральных чар зрители сливались с этим миром. При этом — что необычайно важно для Кальдерона — совершалась «сублимация», преобразование чувств.

Мы видели, как часто художник барокко изображал невоздержанные, смертоносные, грубые страсти. Куртуазные же спектакли свидетельствуют, что страсти могут быть не только укрощены и подавлены, но и одухо-



*Сценография Эрреры к постановке комедии Хуана Велеса де Гевары
«Небо зажигает звезды». 1672—1673 гг.*

творены, облагорожены. Мир придворных постановок — это, перефразируя Чехова, мир, в котором все прекрасно — лица, одежда и чувства.

Рафинированной среде соответствуют рафинированные, возвышенные переживания. Богатые возможности театральной машинерии часто используются именно для этого — для того, чтобы стало зримым, как окрыленные любовью герои приобщаются к божественному и на глазах у публики поднимаются в небеса.

Но они могут также и стремительно пасть, как низвергается Аполлон в начале «Аполлона и Климены» или Фаэтон в финале «Сына Солнца, Фаэтона». В конце «Самого большого волшебства», как мы помним, вместе с дворцом проваливается сквозь землю Цирцея, превращавшая людей в животных. Таков один из самых главных мотивов барокко: искусство изображает не только очеловечение, но и расчеловечение человека и двойное воздействие страстей — губительное и целительное.

Сама красота может оказаться страшной и коварной, об этом говорит одноактная музыкальная драма Кальдерона «Залив сирен» («El golfo de las sirenas», поставлена в январе 1657 года в королевском дворце Сарсуэла). Улисс, высадившийся после кораблекрушения на неведомый остров,

встречает красавицу, зовущую его следовать за ней, но другая женщина, закрывшая лицо повязкой, манит его пением. Героя неодолимо притягивают обе, но, к счастью, он узнает, что чаровала его каждая из них для того, чтобы убить, и что это Сцилла и Харибда. Прекрасная внешность и прекрасный голос принадлежат двум монстрам, слышимая и видимая красота — маска смерти, и Улисс избегает ее только после того, как товарищи, привязав его к мачте, затыкают ему уши и завязывают глаза, и корабль уплывает по волнам, в которых, как гласит ремарка, появились четверо сирен и огромная рыба, проглатывающая, а затем выплевывающая простака — грасбосо Альфео...

Примечательный финал — в нем сумрачное оборачивается праздничным, и эти радостные ноты не случайны. Человек, согласно драматургу, легко склоняется к дурному, пылко увлекается дурным, прельщается злом тем охотней, чем красивее оболочка зла. Но Кальдерон считал, что красота явлена не только во зло, но и во благо людям, и противопоставлял бездушной красоте красоту одухотворенную. Так, в ряде его драм очеловечению «людей-зверей» способствуют прекрасные звуки музыки. В драме «Эхо и Нарцисс» выросший в дикой чаще, одетый в звериные шкуры Нарцисс, услышав музыку и пение, рвется к людям, ибо даже «у птиц, славящих солнце», «никогда не бывает столь нежных голосов». ⁷⁵ Музыка пробуждает в нем жажду свободы — истинно человеческое чувство... Другой «человек-зверь» — Ахилл в драме «Чудище садов» — впервые решает покинуть мрачные своды пещеры и видит синий небосвод и мир Божий, влекомый пением, «похищающим душу»; ⁷⁶ то же самое происходит с Ирифилой в драме «Зверь молния и камень» и с Марфисой в драме «Судьба и девиз Леонида и Марфисы», живущей в «варварских краях», ⁷⁷ — Марфиса впервые в жизни отваживается, вопреки запрету, покинуть подземелье, услышав «гармоническое колдовство»; музыка для нее — «притягательный импульс», «могущественный аффект»:

Ее воздействие меня
Совершенно покоряет,
Направляя душу,
Как магнит чувств... ⁷⁸

Миссия искусства заключается в том, чтобы эстетически прекрасное вело к нравственно прекрасному, увлекало нравственным. В отличие от маньеризма барочный эстетизм не бывает самодовлеющим, он проникнут этическим пафосом и при этом не только не изменяет своей художественной природе, но, напротив, успешно раскрывает ее. И в куртуазном театре Кальдерон остается, как и в жанре ауто, проповедником, но он творит подлинно театральные проповеди. Обличая, например, в «Пурпуре розы» ревность, он, как мы помним, показывает ее обитель — грот, населенный

отталкивающими фигурами — Страхом, Подозрением, Завистью и Гневом — вечными спутницами ревности; это мрачное подземелье не страшно лишь тому, кто может победить душевный мрак...

Художественные эффекты и рождаемые спектаклем аффекты были призваны не только волновать, но и учить властвовать собой,⁷⁹ просветлять страсти, способствовать катарсису, внушить «горячему темпераменту» благие устремления.

Это тем более важно, что «горячий темперамент» часто оказывается необузданным и диким.

В драме «Зверей укрощает любовь» («Fieras afemina amor», поставлена, предположительно, в 1671 году в Колизее Буэн Ретиро) дикость воплощает главный герой — Геракл. Большую часть действия он одет в львиную шкуру — звериный вид говорил зрителю о том, какова суть Геракла. Крик за сценой, с которого начинался спектакль: «Спасайтесь от зверя!»⁸⁰ настораживал, заставляя ожидать чего-то ужасного: за зверя можно было принять и льва, с которым сражается на фоне дикого леса и голых скал Геракл, и самого Геракла, которого Эвристей, король ливийский, назовет «героическим ужасом мира».⁸¹ Он «человек-зверь»,⁸² у него «не знающая расчески грива»,⁸³ ливийская принцесса Иола, заметив его, охвачена страхом:

Кто видел столь свирепый облик
И болсе жуткий вид?⁸⁴

Сам Геракл говорит, что предпочитает прослыть животным, нежели связать себя любовными узами, признать власть любви, и, чтя одну лишь brutальную силу, не только высокомерно отвергает руку красавицы Иола, предложенной ему королем в жены, но и с презрением относится к Купидону и Венере, решающим отомстить ему за это: летящие на машущих крыльями лебедях Венера и Купидон пели в воздухе, поражая героев стрелами и дротиками,⁸⁵ несущими, соответственно, ненависть Иола к Гераклу и любовь Геракла к Иоле.

Но даже после того как Геракла настигла стрела Амура и он увидел вещий сон («поднимаясь с земли, туман становился все гуще, превращаясь в ужасную пещеру»,⁸⁶ пещера раздвигалась, и, словно паря в воздухе, возникала ослепительно прекрасная девушка), образ Иола не сразу оказывал свое действие на свирепого героя, лишённого главного человеческого свойства — умения любить. Узнав, что Иола выходит замуж за другого, Геракл охвачен не столько ревностью, сколько яростным самолюбием, «бешенством, что мной пренебрегли»:

... Не знаю,
Что за зверь воспламенил в груди
Гнев, что страшней всех зверей,
С которыми я сражался.⁸⁷

Ведомый злобной жадой мести, он вторгается в Ливию; в бою с ним и его союзниками гибнет ливийский царь — отец Иолы, Геракл душил, подняв в воздух ее жениха — сына Кибелы — Земли — Антея, и намерен превратить ее в жалкую рабыню. Нимфы пытаются заступиться за несчастную принцессу и противопоставить Гераклу зеркало — средство самопознания, взглянув на которое он должен ужаснуться самого себя, музыку, смягчающую самую ожесточенную душу, и, наконец, напоминание о замечательных героях прошлого, отдавших дань любви. Но все тщетно, и только искусное притворство Иолы, уверяющей, что она сражена мужеством и силой Геракла, и ее слезы достигают своей цели: Геракл влюбляется в принцессу. Теперь он оказывается пленником любви и не только сбрасывает, наконец, звериную шкуру, но и облачается в женские одежды; его волосы завивают в косички и в руку вместо палицы ему вкладывают веретено. В финале музы и нимфы окружают триумфальную колесницу Венеры и Купидона, у ног которых находился выставленный на всеобщее посмешище Геракл и прочие рабы любви.

Победа любви над «зверством» в спектакле — это победа духа над материей, искусства над природой, и не зря в описании сада Гесперид Кальдерон подчеркнул, что его центральная аллея «была так художественно исполнена, что от начала до конца подчинялась совершенному искусству, и ее перспектива была рассчитана согласно верному закону...»⁸⁸ — на сцене возникает мир, в центре которого находится великолепный дворец, «весь из яшмы и разноцветных камней, влекущий красками тем более звучными, чем более они были разнообразными. Покоились его колонны на бронзовых львах и завершались бронзовыми капителями. Над карнизами же лежал золотой потолок, как шатер над сценой [...]. Но душой этой красоты были прекрасные дамы, занятые различными делами...»⁸⁹ Это мир, над которым летают на белоснежных лебедях Купидон и Венера, и «на самом верху сидит на троне из цветов Кибела, богиня земли, и вокруг нее все озарено скрытыми светильниками. Она держит в руках рог Амальтеи, из которого падают цветы...»⁹⁰

Говоря короче, это мир культуры — тема культуры, ее благого, целебного воздействия на душу человеческую становится одной из главных в придворных спектаклях. Более того, эти спектакли в целом есть не что иное как явления великолепной, осознающей свою притягательность и ценность культуры.

* * *

Признание огромной важности культуры было возможно для Кальдерона только благодаря ее согласованию с религиозными представлениями. Если в эпоху Возрождения происходила небывалая секуляризация искус-

ства, если, более того, мы можем говорить об обмирщении самой религии, о попытках растворить теологию в философии или равнодушии к богословию,⁹¹ то Кальдерон разрабатывает в своих ауто теологическую проблематику так глубоко и разносторонне, как никто ни до него, ни после него не делал и не будет делать в театре. Не случайно, однако, он во второй половине XVII века — в пору наибольшего расцвета барокко — работал не для одного, а для двух взаимно дополняющих друг друга видов театра — для религиозной и куртуазной сцен. В первом виде речь преимущественно шла о спасении души и ее судьбе в загробном мире, во втором — об обретении человеком своей человеческой сущности и судьбе человека в мире посюстороннем.

Парадоксальным образом оказывается, что не только религии, но и культуре барокко придает большее значение, нежели Возрождение.

Разумеется, Ренессанс чтит культуру, но она в ренессансном понимании была естественным продолжением природы и развивала то, что в природе было заложено, то, к чему природа склонялась: об этом твердят едва ли не все произведения от «Декамерона» до «Дурочки» — Чимоне в новелле Боккаччо и Финей в комедии Лопе де Веги, полюбив, легко и радостно приобщаются к культуре, можно сказать, неотвратимо «цивилизуются». Гуманисты были уверены, что люди рождаются с естественным стремлением к добродетели: «Добродетель, — писал Леон Баттиста Альберт — есть не что иное, как совершенная в себе и благоустроенная природа».⁹² Барокко не соединяет, а противопоставляет природу и культуру: ренессансный театр изображает счастливую жизнь на лоне природы; у Кальдерона же природа — «дикие, зловещие горные долины, в которые лишь изредка или вовсе не заглядывает солнце»⁹³ («Приключения Андромеды и Персея»), «холодная сумрачная чаща»⁹⁴ («Зверь, молния и камень»), «варварский, пустынный остров», берег, «покрытый дикими зарослями», на котором возвышаются «страшные скалы» и «дикие горы»⁹⁵ («Чудище садов»); дикость — постоянный эпитет, характеризующий природу, нелюдимую, полную бесчисленных опасностей, — не зря из грозных щад выходят ужасного вида звери или звероподобные люди, природу сотрясают землетрясения и бури.

Контраст дивных парков, разбитых по всем правилам искусства, со статуями, фонтанами, цветниками, и лесов да враждебных человеку просторов — это конфликт варварства и культуры. Значение культуры в барокко неизмеримо возрастает — лишь культурный человек является человеком в истинном и полном смысле этого слова: природа рождает его более зверем, нежели человеком — у естественного человека барочной эры — Калибана в шекспировской «Буре» вид красоты, чудесно преобразавшей ренессансных «дикарей» и «дикарок», вызывает не желание самосовершенствования, а животную похоть; многочисленные люди-звери

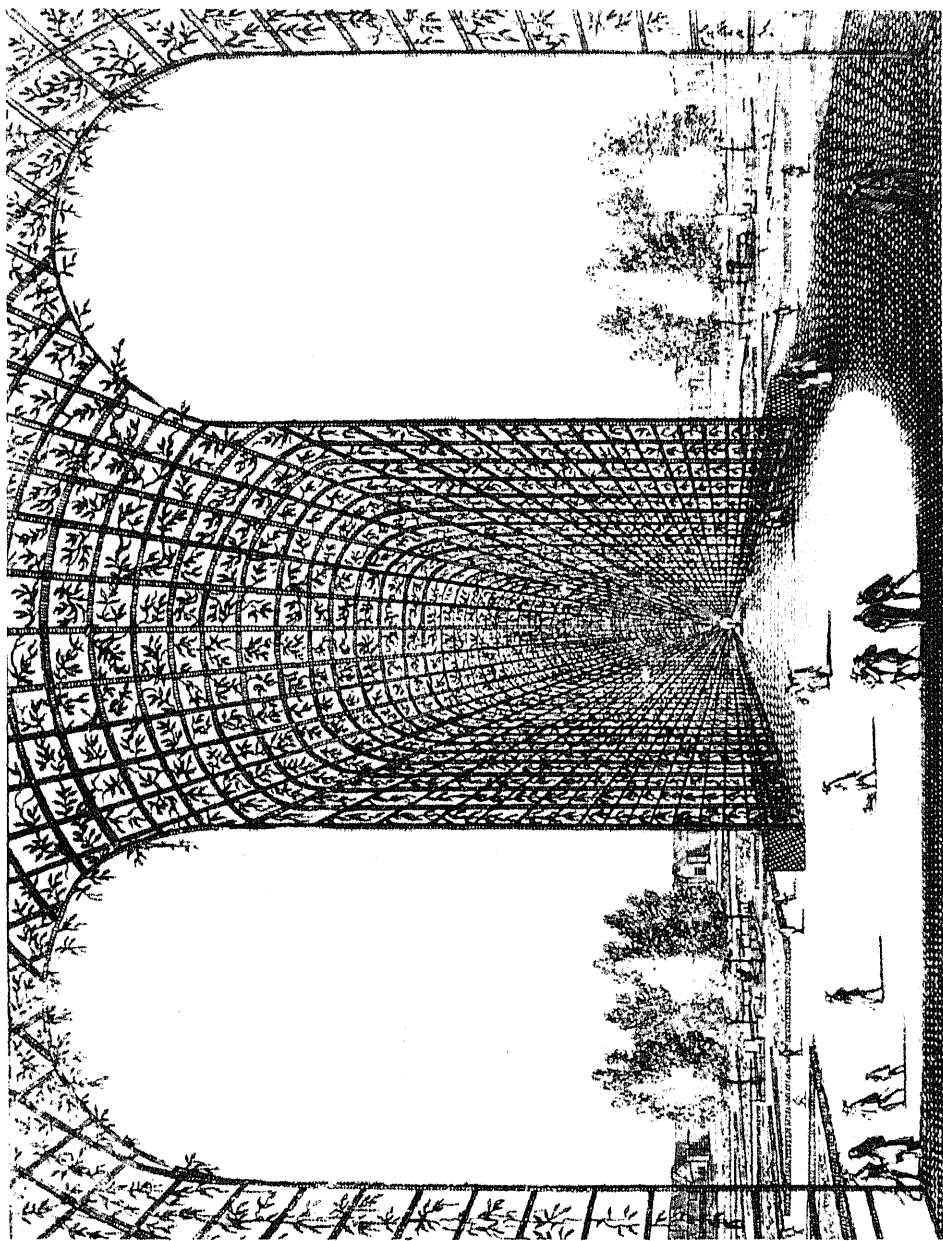
у Кальдерона (Геракл из драмы «Зверей укрощает любовь» стоит в одном ряду с Сехисмундо из драмы «Жизнь есть сон», Иреней в «цепях Дьявола», Семирамидой в «Дочери воздуха» и другими персонажами) самым страшным образом выказывают свирепую природу: природа обнаруживает свои негативные «зоологические» свойства, и победа над ней требует трагической самоотверженности. Человек, не подвластный законам культуры, — чудовище: культура — великая сила очеловечения человека. («Человек, — подчеркивает Грасиан в «Карманном оракуле», — рождается дикарем; воспитываясь, он изживает в себе животное. Культура создает личность».⁹⁶)

Но культура вовсе не противоречит религии: на глубинном уровне ауто перекликаются с куртуазными постановками, хотя в первых действуют христианские небожители, а во вторых — античные боги и герои. Не зря в каждом ауто Кальдерона решающим был момент распятия Христа — кульминационный момент земной жизни Сына Божьего, который именно в своем *земном* бытии совершал величайшее деяние — становился Спасителем душ. Воплощение Иисусово привело к тому, что происходящее на земной поверхности обрело грандиозный смысл. Сделалось очевидным, что «мир, который был не только сотворен Богом, но явился также аренной страданий Бога как человека, действующего на подмостках истории, должен быть составной частью Царства Божьего. <...> Если бы этот мир не был составной и любимой частью Царства Бога, то Бог не спас бы его ценой, которую он заплатил, как верят христиане, из любви к нему».⁹⁷

Культура для Кальдерона — противостояние злу, демоническим началам в природе и в самом человеке. Только человек культуры может называться образом и подобием Божьим; культура есть историческое утверждение вечных ценностей, созидание одухотворенной и прекрасной жизни, правда, созидание под постоянной угрозой разрушения.

Для барокко дикость — не быстро проходящая детская болезнь, а синоним вечного зла, она — не этап, а постоянная константа бытия. Дикость не «недокультура», а «антикультура», непримиримый враг культуры, враг, могущий выступать под разными масками, в том числе под маской красоты (об этом свидетельствовали и драма «Залив сирен», и множество ауто).

Выше искусства, преклоняющегося перед одной красотой, барокко ставило культуру — единство красоты, истины и добра; восходящая еще к античности триада восстанавливалась, но не на природной, как это было в эпоху Ренессанса, а на духовной основе. Для барокко культура — это искусство плюс душа; поэтому в куртуазных драмах Кальдерона не просто оживающие, но одухотворяющиеся статуи — произведения искусства перестают быть бездушными. («Красота без души, — говорится в кальдероновской драме «Живописец своего бесчестия», — подобна мраморной скульптуре».⁹⁸)



Сад в Аранхуэсе в XVII в.

В драме «Эхо и Нарцисс» («Есо у Narciso», поставлена в 1661 г.) живущий в непроглядной чаще, в мрачной пещере Нарцисс, одетый в лохматые шкуры, первоначально, как и его мать Лириопа, кажется зверем — *horrible monstruo fiero* — «жутким свирепым чудовищем»,⁹⁹ он часть дикого, пугающего мира, находящегося рядом с «прекрасной Аркадией», цветущей страной, идиллическим краем, в котором живут поселяне. День рождения самой прелестной из девушек, Эхо, превращается в радостный праздник, на котором не смолкают песни.

Музыка и пение доносятся до Нарцисса, и чары искусства меняют его судьбу — он впервые покидает пещеру, в которой жил сызмальства. В Аркадии он общается к миру красоты, но здесь его ждет гибель. После ряда драматических перипетий Нарцисс превращается в цветок, в то время как героиня превращается в эхо — каждый из них сливается со своим отражением — звуковым и пластическим, становясь вечным художественным образом.

Зеркало искусства способно вечно хранить отражающиеся в нем образы, стать нетленной обителью духа.

Силе духа, его победе над грубой физической силой посвящена драма «Чудище садов» («El monstruo de los jardines», написана около 1653 г., поставлена в придворном театре Буэн Ретиро). Ахилл в ней первоначально — сущий «пещерный человек: Фетида, стремясь избежать грозящей ему гибели, держит сына в пещере в непроходимой чаще, где он подрастает, не ведая солнечного света. Образ мрачного подземелья, чрева земли говорит о том, что Ахилл не явился еще на свет Божий, что его чувства и разум еще не озарены светом культуры. Первый шаг к ней Ахилл сделает, когда, услышав музыку — пение и игру Дейдами и ее подруг, покинет пещеру. Сторожившая уснувшую принцессу Сирена, увидев «дикаря», падает в обморок, Дейдамия просыпается. Та, что была камнем, говорит пораженный Ахилл, ожила, а та, что была живой, стала камнем — эта метаморфоза станет центральной в других драмах Кальдерона, в том числе в «Звере, молнии и камне».

Благодаря любви к Дейдами Ахилл превращается из одетого в звериные шкуры «чудовища чаще» в утонченного и изысканного ее избранника — в «чудо садов»; сад, овеянный едва ли не беспрестанно звучащей музыкой, опять выступает как антипод дикой природы.

Борьба дикости и культуры разгорается в «Статуе Прометей» («La estatua del Prometeo, поставлена в 1669 г.). Эпитемей, примитивный, жестокий охотник, знает лишь варварские потехи, его брат Прометей — прямая ему противоположность, он предан наукам и искусству, изучал в разных странах логику и астрономию, пытался установить на Кавказе разумные законы, но, встретив непонимание и враждебность толпы, обратил взоры к небу, и, вдохновленный любовью к Минерве, изваял ее статую и

нарядил в роскошные одежды. На небе, однако, тоже нет единства; богине Мудрости Минерве противостоит богиня Войны Паллада вместе с коварной и беспощадной Богиней Раздора.

Тронутая любовью Прометея, Минерва поднимает его на небо, и он, похитив солнечный луч — горящий факел с колесницы Аполлона, спешит на землю, чтобы просветить сознание своих соплеменников. Когда же герой кладет факел в руки статуе, она оживает, и невидимый хор поет за сценой о том, что тот, кто несет науку и образование, «делает глину говорящей и дает свет душе». ¹⁰⁰ Прометей, однако, отвергает любовь ожившей статуи — Пандоры, его отталкивает ее голос, кажущийся грубым по сравнению со звонким голосом ее двойника — Минервы: ему важно, чтобы та, что была статуей, обладала не только жизнью, но и душой. Но его чувства меняются, когда он видит, что Пандора решает умереть вместе с ним, когда его хватают приспешники Эпитемея. Мудрость Минервы побеждает злобу Паллады, и все завершается раскаянием Эпитемея и свадьбой Пандоры и Прометея — истинного «культурного героя».

Наконец, следует обратить внимание на «Зверя, молнию и камень» («La fiera, el rayo y la piedra») Кальдерона, и не столько на первую его постановку в 1652 году в Мадриде, о которой не осталось никаких свидетельств, сколько на постановку, состоявшуюся 4 июня 1690 года в Королевском дворце в Валенсии в честь бракосочетания Карла II и Марианны, принцессы Баварской, позволяющую с небывалой полнотой увидеть то, что происходило на куртуазной сцене. Сохранилось 25 зарисовок этого спектакля (занавеса и 24 различных мизансцен), сделанных, увы не первоклассным, но старательным художником, сопровождаемых его описанием, — редчайшее явление в XVII веке и вообще в истории классического испанского театра. ¹⁰¹

Спектакль строился на четком драматическом контрапункте: на постоянном соприкосновении и резком контрасте двух главных сюжетных линий, нисходящей, показывающей превращение жестокосердной, не знающей любви, коварной и неблагодарной, «дичающей» принцессы Анахарты в каменное изваяние, и восходящей, показывающей, как благодаря любви Прометея оживает каменная статуя и как «человек-зверь», «дикая» Ирифила превращается в милосердную и любящую царевну.

Решающей оказывается восходящая линия — об этом говорит не только удвоение, «возведение в квадратную степень» мотива очеловечения — одушевления (и камень, и «дикарка» превращаются в людей), но и трансформация образного строя постановки. Забегая вперед, скажем, что в начале «Зверя, молнии и камня» зритель видел бурю на море и затмение солнца на скалистом, неприветливом берегу, пугающую тьму, пещеры со зловещими, похожими на ведьм предсказательницами и огнем, подобным адскому пламени, в конце же — ласкающий глаз сад, аналог или,

как сказали бы в XVII веке, «эмблему» рая (в контексте кальдероновского творчества — культурного рая, рая культуры), светозарное небо и дворец — «эмблему» небесных чертогов.

Таково главное направление постановки, в которой мертвый, неподвижный камень — самое чуждое человеку, и это ощущается тем сильнее, что любовь к движению пронизывает спектакль: движутся волны, рыбы и корабли, струи фонтана, движутся и летают, поднимаются и опускаются, перемещаются среди меняющихся декораций боги и герои. Зрители сталкиваются отнюдь не только с непостоянством (а этим определением часто и исчерпывается характеристика движения в искусстве барокко), но, прежде всего, с упоением энергией творчества, с обнаруживанием динамических, творческих сил культуры. Барокко показывает, что по способностям к саморазвитию, росту, метаморфозам культура не только не уступает природе, но и превосходит ее. Не случайно в «Звере, молнии и камне» в 1690 году было 11 декораций, 21 раз использовались сценические механизмы и 13 раз специальные эффекты.¹⁰²

Как мы уже видели, в отличие от основной сцены публичного театра, лишенной переднего занавеса, придворные постановки в сценах-коробках не только имели такой занавес — он, что для нас крайне существенно, создавался для каждого конкретного спектакля, образно тематически подводит к нему, являясь своего рода «изобразительной увертюрой». В Валенсии в 1690 году сценографы спектакля Хусепе Гомара и Баутиста Баюка расписали занавес, составляющий едино целое со специально сооруженным для этого представления фронтоном. На фронтоне два ангела держат над двумя причудливыми колоннами окаймленный лавровым венком медальон с надписью, гласящей, что драма «Зверь, молния и камень» преподносится Карлу II. Над фронтоном помещена надпись на латыни — ответ парок на вопрос Венеры, кого она родит на свет: «Зверя, — сказала Лахесис; молнию — сказала Клото и Антропос сказала: камень». На занавесе изображена пещера с тремя парками, слева от зрителей чуть выше пещеры видна Венера, идущая к вещим сестрам, ниже нее — статуя — «камень», над пещерой под летящим в воздухе Купидоном змеится молния, а справа помещен символизирующий звериную жестокость тигр. Перед занавесом слева находится фигура орла, а справа — фигура льва.¹⁰³

Все это рассматривали зрители перед спектаклем, который начинался, однако, не с первого акта «Зверя, молнии и камня». Композиция представлений в куртуазном театре была, как правило, схожей или тождественной с той, что стала привычной в публичном театре XVII века: вступление — лоа, первый акт комедии или драмы, интермедии между первым, вторым и третьим актами комедии или драмы и после третьего акта — заключительная карнавальная мохиганга. Но если в коррале эти сценические миниатюры не соотносились ни друг с другом, ни с исполняемой

вместе с ними драмой или комедий, то в придворном театре они нередко перекликались между собой и с важнейшими темами спектакля, и это способствовало его целостности.

В лоа, написанном Франсиско Фигеролой, актрисы, изображавшие Испанию и Австрию, спускались сверху, прославляя в стихах и песнях молодоженов — Карла II и Марианну Баварскую. Австрия садилась на орла, Испания — на льва, и, взявшись за концы занавеса, поднимались вместе с ним. Открывались подмости, на которых кулисы и задник являли собой вид пустынного берега и моря с кораблем на нем. Появлялись одетые в придворные платья нимфы, а также Океан «в серебристо-синей рубашке, как бы голый, с длинной бородой, трезубцем в руке и короной из рыб на голове»,¹⁰⁴ Ветер «в серебристо-синей одежде и перьями на шляпе»,¹⁰⁵ Амур и Марс. Нимфы пели и танцевали, и вместе с богами желали счастья новобрачным. В шедшей между первым и вторым актами драмы интермедии «Любовь и Надежда во Дворце», принадлежащей перу королевского секретаря Хосе Орти, Привратник и дуэнья вместе с Почтанием и Уважением преграждали дорогу Любви и Надежде к нарисованному на заднике дворцу, но, убедившись в добрых намерениях пришельцев, вместе с ними, а также с Развлечением и Верностью пускались танцевать и славить в песнях королевскую чегу. Во второй интермедии, сочиненной Франсиско Фигеролой, названной «Зеленый месяц май», шедшей между вторым и третьим актами драмы, Карла и Марианну приветствовали поющие и пляшущие крестьяне и крестьянки, а в заключительной мохиганге, также написанной Франсиско Фигеролой и озаглавленной «В саду Флоры», пародировались образы и темы «Зверя, молнии и камня». Актриса, исполнявшая роль Анахарты, выступала в потешном костюме в роли богини Дианы, ищущей Венеру. Богиня любви откликалась откуда-то сверху и обещала, что спустится с небес, если сработает театральный механизм. Когда же Венера оказывалась на земле, Диана с тревогой спрашивала ее, хорошо ли привязан ее бешеный сыночек Купидон — так буффонно переосмысливался зловещий образ Купидона в драме. Затем богини отправлялись к Флоре на ее 1690-й день рождения, но шли не торопясь, ибо, сообщали они публике, актерам, игравшим в спектакле, надо дать время переодеться. В сад Флоры являлись также Юнона, Паллада и Минерва, щеголяя в платьях, сшитых, как они с гордостью сообщали, из лучших итальянских, валенсианских и мадридских тканей. Богини дружно решали, что вместо амбросии будут пить знаменитый валенсианский шоколад, к ним присоединялись Гименей с зажженным факелом, поющий эпиталаму в честь новобрачных, Зефир в венке из роз, Аполлон, Вулкан, оснащенный кроме факела еще и ракетой, и Меркурий с плакатом, на котором было написано название драмы — «Зверь, молния и камень», он объявлял, что Карл II — это камень, ибо его слава будет

увековечена в вечных статуях, а также молния — по своему блеску, и зверь — по своей решимости. Появлялась вся труппа, чтобы станцевать прощальный танец и пожелать долгих лет молодым.

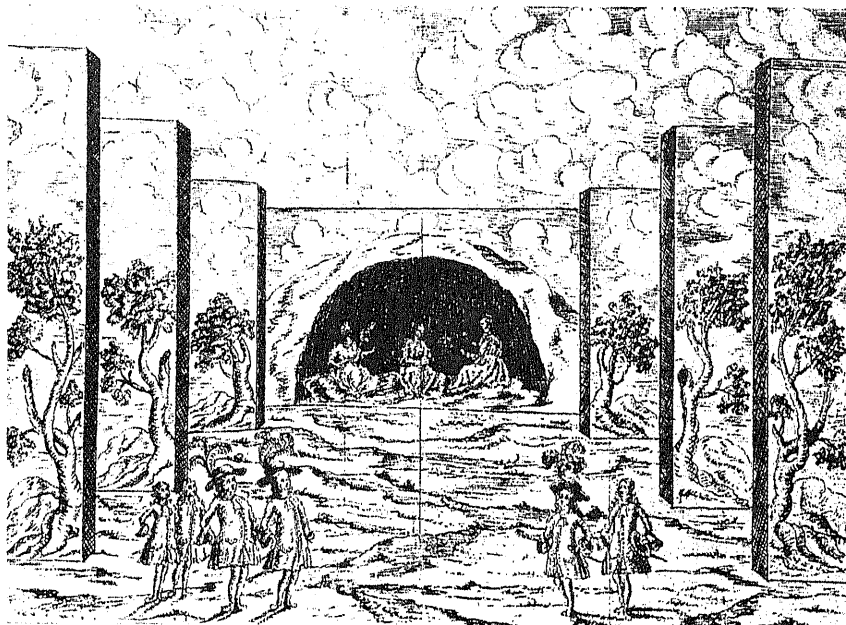
Действие же самой драмы было замечательно «режиссерски» выстроенно Кальдероном. На сцене темнело, стущающуюся тьму прорезали молнии, гремел гром, чередующийся с тревожно звучащими голосами невидимых мореплавателей, которые дивились мгновенному исчезновению небесных светил и ужасному туману, застлавшему все вокруг, устремляясь, чтобы спастись из пучины:

К горе!

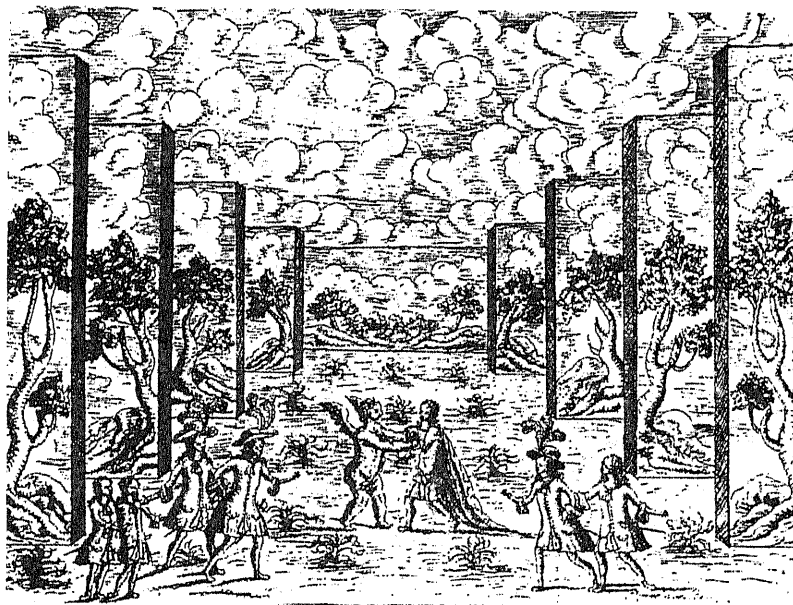
К долине!

К порту!¹⁰⁶

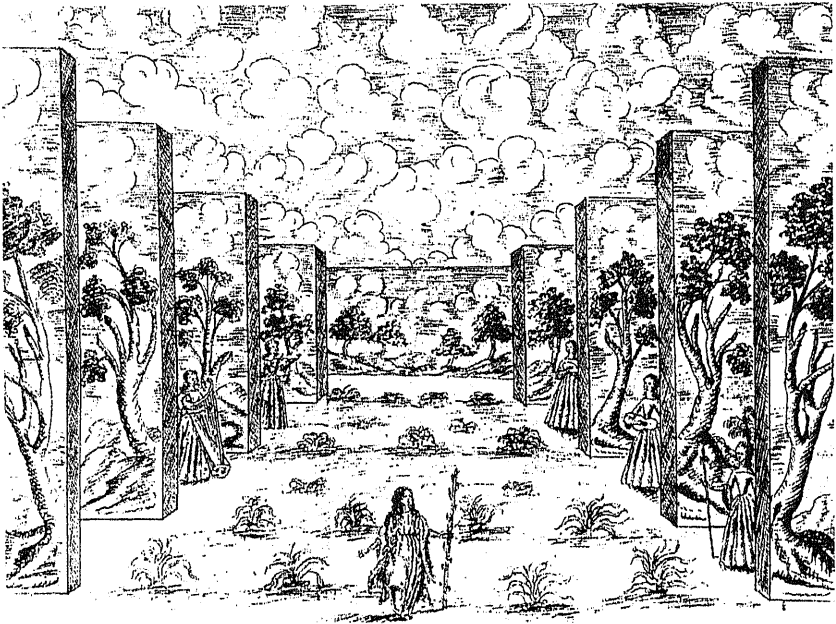
Глядя на беспокойно движущиеся волны — специальное сценическое устройство, когда-то поражавшее не меньше, чем будет поражать вид движущегося поезда в фильме братьев Люмьер, зрители представляли стихию, обрушившуюся на остров Сицилия, на котором и происходит действие «Зверя, молнии и камня». Из-за кулис вновь доносились испуганные голоса, заглушаемые раскатами грома, и, наконец, на пустых подмостках появлялась еле различимая, похожая на некую грубо оформленную массу, одетая в звериные шкуры фигура — Ирифила с распущенными волосами и длинной сучковатой палкой в руке. Вид героини-дикарки перекликался с ощущением опасной дикости природы, тем паче что за сценой опять звучали мольбы о помощи, и Ирифила говорила о ярости волн и смятении всего живого — людей, зверей, рыб и птиц. То, о чем она рассказывала, подтверждалось тем, что видели зрители: по волнам проносились рыбы, чудища и сирены, появлялось и исчезало суденышко с хватающимися за его борт путниками. Тьма постепенно разряжалась, Ирифила замечала, что корабль благополучно пристал к берегу (задник теперь изображал поросший соснами берег), и хотела спрятаться, но с трех сторон выходили сопровождаемые слугами Сефир, Пигмалион и Брунель, преграждая ей дорогу и выпытывая ее о том, куда занесла их буря. Рассказав о том, что принцы заброшены бурей в нелюдимое место возле Этны — вулкана, ассоциировавшегося для тогдашней публики с адской пастью, и находятся неподалеку от пещеры трех вешунь, возле которой случаются всяческие напасти, вроде сегодняшнего солнечного затмения, предрекающего появление на свет свирепого чудовища, Ирифила убегала. Трое героев направлялись в поисках «ужасающего, достигающего средостения земных недр» жилища парк, на сцене, согласно ремарке, «Открывалась пещера, и видны были в слабом свете, достаточном лишь для того, чтобы их различить, три одетые в темные тунники, с распущенными нерасчесанными волосами сумрачные старухи в полумасках.



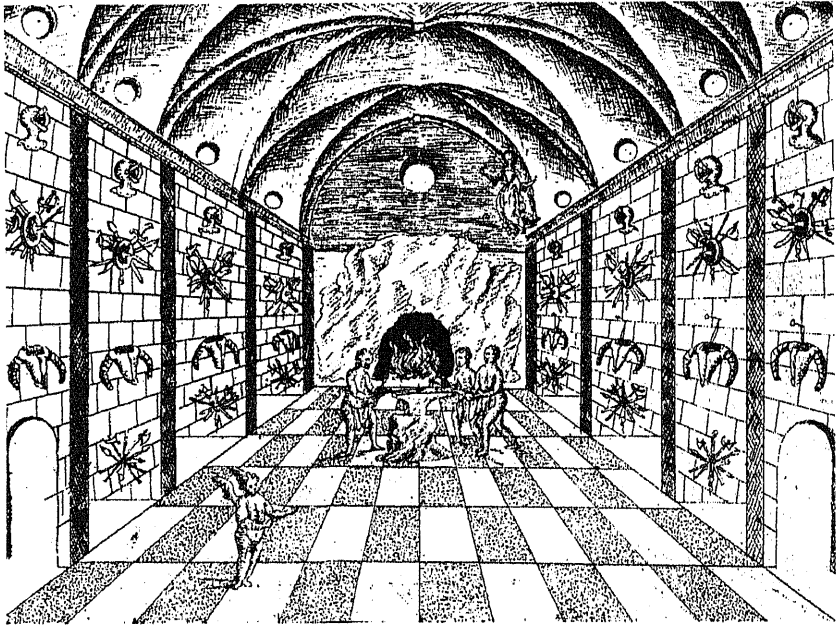
Пещера трех парок в постановке «Зверя, молнии и камня» Кальдерона в 1690 г. в Валенсии.



Борьба Купидона и Антероса.



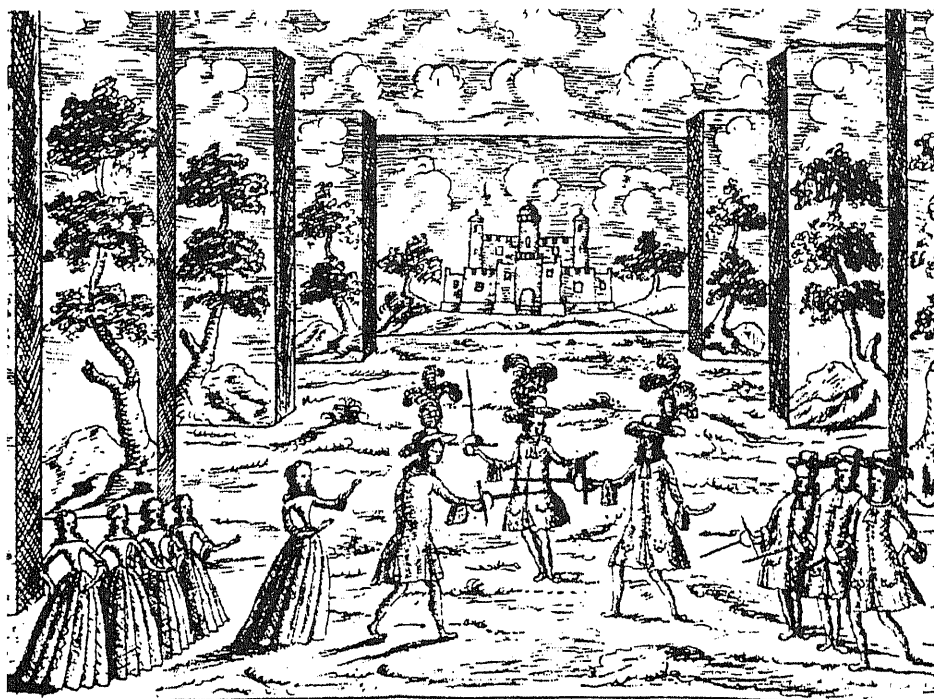
Ирифилла и придворные дамы.



Купидон в кухне циклопов.

Одна из них держала веретено, с которого тянулась нитка к той, что сидела по другую сторону пещеры, а та, что находилась посередине, держала в руке ножницы, словно намереваясь в любую минуту по своей прихоти перерезать нить. Расположившись таким образом, они пели самыми заунывными голосами». ¹⁰⁷ Герои узнавали, что дурные знамения предвещали рождение большой напасти — зверя, молнии и камня. Пока все гадали, кто же может быть одновременно зверем, молнией и камнем, из-за сцены — как ответ на вопрос — раздавался возглас: «Купидон». Это молил о пощаде Антерос — воплощение взаимной любви, теснимый братом — воплощающим себялюбие Купидоном, и появлялись, сражаясь, близнецы — дети Венеры. Отступая перед яростью Купидона, Антерос улетал на небеса.

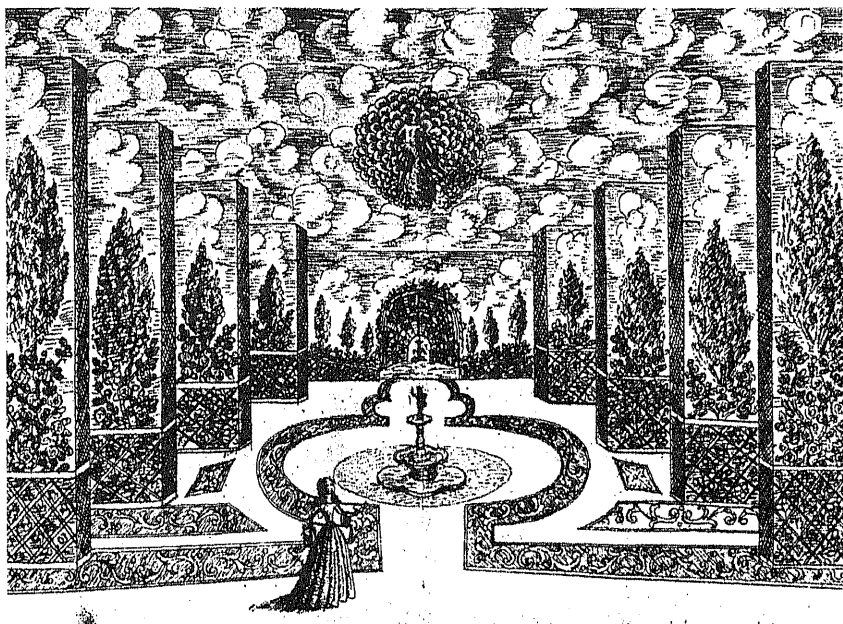
После того как сцена пустела, на нее выходила живущая в уединенном замке опальная сицилийская принцесса Анахарта с пикой в руках, сопровождаемая четырьмя нимфами, одетыми, как и в прологе, в придворные платья. Каждая из них становилась возле одной из кулис, сообщая публике, что они прячутся, устраивая засаду на таинственного зверя, собираясь приманить его звуками музыки. Привлеченная сладостным пением и игрой на гитаре, цитре, виоле и арфе, «зверь» Ирифила покидала чашу и оказывалась окруженной свитой Анахарты. Неожиданно появившийся Сефир бросался на защиту Ирифилы, Ифис же принимал сторону Анахарты. Но когда рядом с Ирифиллой возникает еще одно «чудище», длинноволосый, длиннородый, одетый, как и она, в звериные шкуры Антей, все «цивилизованные» герои объединяются против «дикарей» — Анахарта замахивается пикой, кавалеры и их слуги выхватывают шпаги, нимфы держат наготове луки. Несмотря на темпераментный характер этой сцены, она была построена эстетически строго и изысканно. Герои отправлялись вслед за вновь убежавшей Ирифиллой. Из-за кулис слышались пение циклопов и удары молотов, Купидон уверял Венеру, что нуждается в военном снаряжении и стрелах, вызывающих безотрадную любовь, и, как свидетельствовало описание спектакля, «возникало перспективное изображение арсенала, как будто выстроенного из тяжелых камней; в глубине же была видна суровая скала, в которой помещалась кузница, из отверстия над ней поднимались языки пламени, а внутри <...> находились три циклопа, как будто бы голые, покрыв недубленой кожей только то, что требует приличие, с масками, с одним глазом на лбу, как подобает циклопам, и скрытыми прорезями для глаз. Они с таким искусством ковали стрелу на наковальне, что во все стороны летели искры, ¹⁰⁸ и пели под аккомпанемент молотов». ¹⁰⁹ В кузницу прибегала Ирифила с Антеем и их преследователи, стрелы Купидона поражали каждого, дабы обречь на страдания: Ифис влюблялся в «молнию» — Анахарту, Ирифила — в Сефира; Сефир — в «зверя» — Ирифилу; Пигмалион — в неведомый пока ему образ...



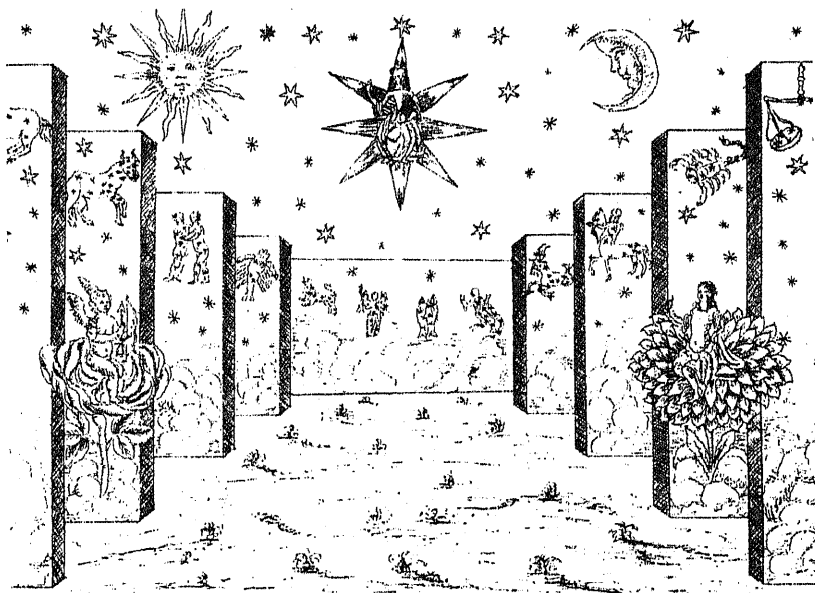
Поединок Сефира с Ифисом.

Сцена превращалась в рощу. Купидон и Антерос поднимались на облаках в небо, чем и завершался первый акт драмы.

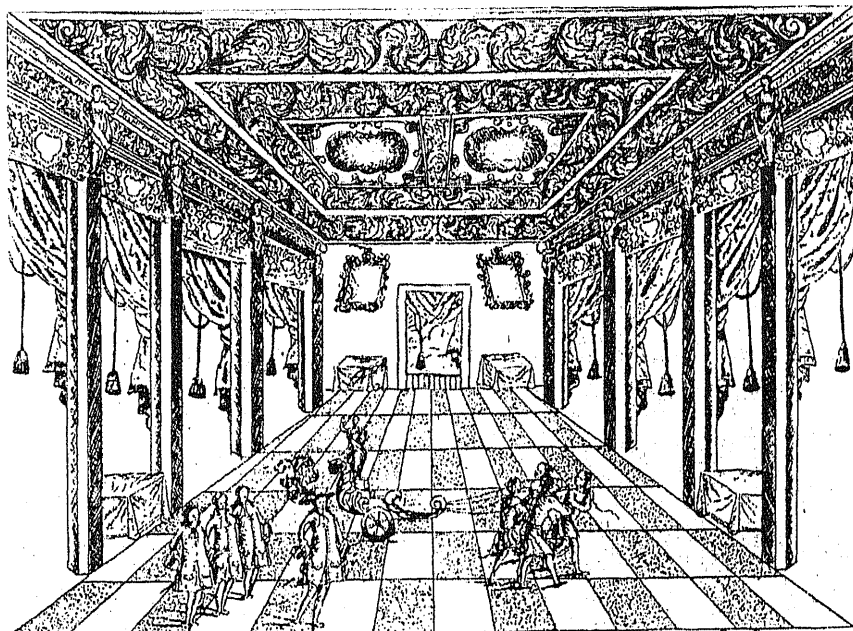
Во втором акте Ифис приводил пленную им Ирифилу во дворец Анахарты. Сефир заступался за пленницу и скрещивал шпаги с Ифисом, Пигмалион их разнимал. Мизансцена вновь освидетельствует о симметричности и уравновешенности театральных построений, и эта упорядоченность вовсе не случайна и предупреждает дальнейшее развитие действия, движущегося к гармонии; Ирифила, переодевшуюся в придворное платье, чарует «культурная среда», и она добровольно остается у Анахарты. Сцена, согласно описанию спектакля, «превращалась в изумительный сад, который был обязан своему совершенству как искусности, так и подражанию природе, которую зрители могли лицезреть в эту пору в Валенсии. Среди разнообразных цветов, деревьев, беседок и проходов находилось несколько фонтанов, из которых самым примечательным был тот, в середине которого находилась статуя, помещавшаяся в центре перспективного изображения и вызывавшая всеобщее восхищение, — вода падала над ее головой, и она казалась мраморной вплоть до того момента, когда ей над-



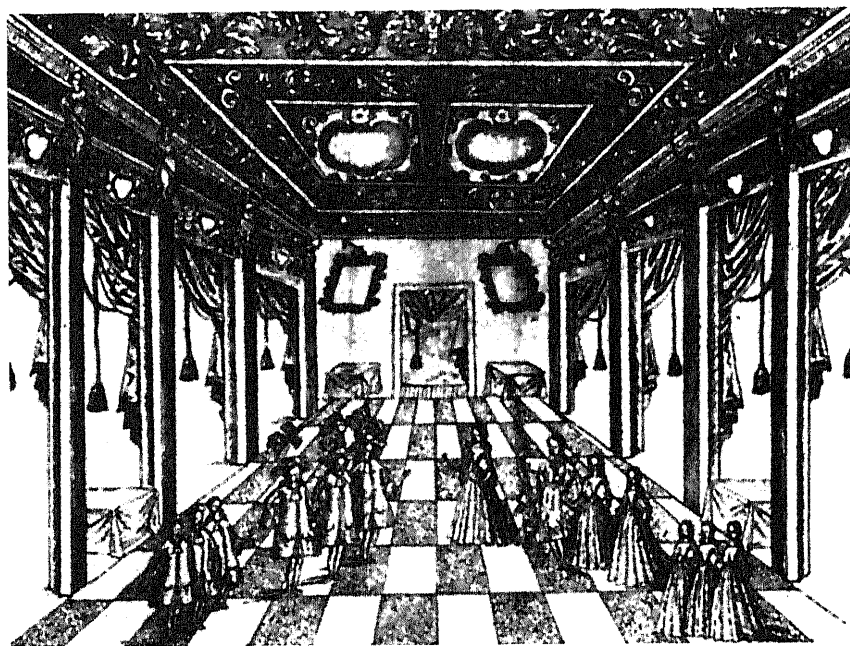
Аптерос на павлине и Анахарта.



Купидон, Венера и Аптерос спускаются с неба.



Статую привозят во дворец Пигмалиона.



Встреча Анахарты с кавалерами.

лежало оживать, и актриса, изображающая статую, была столь старательна, что на генеральной репетиции и на первом представлении падала в обморок, ибо слишком долго была неподвижной. Как только сцена преобразилась, сверху на облаке спускался Купидон, и устройство с облаком превращалось в воздухе в солнце, бросающее множество золотистых лучей». ¹¹⁰ В саду прятались кавалеры, чтобы полюбоваться статуей, а также Анахартой и Ирифилой, появляющимися с дамами. Антей — воспитатель Ирифилы, хотел напасть на Анахарту, думая, что та держит Ирифилу в плену, и вышедшие из укрытия кавалеры утихомиривали Антея. Антерос прилетал на машущем крыльями и вертящем головой огромном павлине, чтобы еще раз призвать Анахарту ответить на любовь Ифиса, готового исполнить любое ее желание.

В начале третьего действия Ифис сообщал Анахарте, Ирифиле и Антею, что его войско высадилось на остров, чтобы свергнуть Сефира и посадить на сицилийский трон Анахарту. Увидев идущего со связанными руками Сефира, Ирифилы, охваченная состраданием и любовью к пленнику, выхватывала у него шпагу из ножен и помогала ему скрыться.

Кулисы и задник с облаками, звездами и знаками зодиака изображали небеса; Венера восседала на звезде, Купидон появлялся внутри раскрывающейся на глазах у зрителей огромной розы, Антерос — внутри яркого подсолнуха. В роскошный зал во дворце Пигмалиона крестьяне привозили статую, в которую влюбился их хозяин. Анахарта благодарила Ифиса за то, что он отдал ей сицилийское царство, но в тайне замышляла его убийство... Согретая любовью Прометея, статуя оживала, коварная Анахарта превращалась в каменное изваяние; облако наверху раскрывалось, и появлялась огромная корона, под которой на трех тронах восседали Венера, Антерос и Купидон, признающий верховенство своего благородного брата. Античные боги благословляли самоотверженную любовь и ее благодать.

* * *

Таковы наиболее важные постановки мифологических драм Кальдерона на куртуазной сцене. Две из них («Самое большое волшебство — любовь» и «Три самых больших чуда») были созданы в первой половине XVII века, остальные одиннадцать — во второй половине, в пору торжества барокко в испанском театре.

Кальдерон обращается к древней традиции и преломляет ее по-своему: античные боги для него — не столько олицетворения Природы, сколько символы Культуры. Отношение к ним другое, нежели отношение древних к своему пантеону. Если, согласно классическому мифу, человек — создание господствующих в мире сил, то в барочном неомифологизме он в

немалой мере сам творит или видоизменяет их образы. Разумеется, писатель-христианин и зрители-христиане не могли помыслить себя создателями своего Творца, но допускали свободное обращение с античными божествами. Нагляднее всего это видно в «Статуе Прометея»: герой создает статую Минервы, и богиня является людям в том виде, в котором он ее изваял, он творит ее, придает ей желанную форму! Она спускается с небес, со своей нетленной обители, и Кальдерон не оставляет сомнений, что она — вовсе не выдумка героя, и вместе с тем ее образ рожден в его душе — такова, если хотите, диалектика взаимоотношений верующего и символа веры. Ибо Минерва — богиня Разума, вечно живущая и оживающая благодаря творческой силе Разума. Вера Прометея, как он сам говорит, «рациональна»¹¹¹ и одновременно это пламенная вера в высшие духовные ценности, в их сакральный смысл: закончив работу над скульптурой Минервы, герой зовет соотечественников, отвергнувших «советы политики», исполнить «священные ритуалы», и начинаются песни и танцы — обряды в честь богини.

Куртуазные спектакли были в немалой степени ритуализированы — это были своего рода светские мессы, утверждающие сакральные ценности культуры.

* * *

Красочные образы культуры как идеальной реальности представляли и в придворных спектаклях на рыцарские сюжеты.

Кальдерон создал несколько драм, основанных на рыцарских романах и поэмах: «Мост Мантибле» («La puente de Mantible», опубликована в 1640 г.), в которой действует легендарный Роланд и другие пары Франции; «Сад Фалерины» («El jardín de la Falerina», опубликована в 1677 г.), герой которой также принадлежит к циклу сказаний о Карле Великом; «Архенис и Полиарк» («Argenis y Poliarco», опубликована в 1637 г.), сюжет которой навеян рыцарским романом Хосе Пельисера де Саласа «Архенис» (1576 г.); «Граф Луканор» («El conde Lucanor», опубликована в 1661 г.), в которой сплетаются самые разнообразные мотивы, действуют «султан египетский Птоломей», «принц российский Астольфо», «принц венгерский Казимир», «волшебница Ирифела» и прочие персонажи; «Ауристела и Лисидант» («Auristela y Lisidante», опубликована в 1663 г.); «Замок Линдабридис» («El castillo de Lindabridis»), произведение, основанное на продолжении истории Амадиса Гальского — «Рыцаря Фебе», и, наконец, «Судьба и девиз Леонида и Марфизы» («Nado y diviza de Leonido y Marfisa», поставлена 3 марта 1680 года в Колизее в Буэнос-Айресе перед королем Карлом II и его двором).

Остановимся подробнее на постановке «Судьбы и девиза...» не только потому, что сохранилось ее подробное, сделанное по горячим следам описание, но и потому, что это последнее произведение великого драматурга, и мы вправе рассматривать его как вольное или невольное художественное завещание.

В начале спектакля зрители видели «лес, местами густой и темный, местами редкий, как это бывает на самом деле». Это был «лес во всей подлинности, с неровной линией горизонта. с лежащими там и сям упавшими валежниками с зеленью непроглядной чащи. На одной стороне стояла скала, и не изображенная на кулисах, а сооруженная на подмостках с таким искусством, что, казалось, она горделиво возвышается над окрестностями; и после того, как прозвучали за сценой трубы, голоса и барабаны, на ее вершине появился в полном рыцарском вооружении Леонид верхом на коне, чьи движения были так рассчитаны, что зачарованные зрители, глядя на порывистость животного и на крутизну склона, испугались возможного падения, и этот страх был не напрасным».¹¹² Леонид падал с коня и скатывался со скалы, «так, что восхищение от того, как это показано, обернулось состраданием», и конь «унесся в чащу».¹¹³

Выступая на турнире в честь прекрасной Арминды, принцессы Тринакрии, в которую он влюбился, увидев ее портрет, Леонид нечаянно убил ее брата и теперь спасался от преследования. Ему удалось добраться до владений другой принцессы, Митилены, и публика наблюдала, как «вид леса сменился видом побережья с нерушимыми скалами, выдерживающими натиск волн, которые, стесненные ими, буйно пенились, хлеща со всей яростью об камни. На заднем плане находилась пещера, которая должна была открыться в надлежащее время, и вход в нее, казалось, был завален камнями, а наверху ее виднелось отверстие, чей ужасающий зев предполагал глубокое подземелье, в которое могли бы провалиться рыцарские латы.

Рядом же находилась более высокая, чем соседние, скала, по склону которой падали в море воды источника, и чем дальше все на это смотрели, тем больше поддавались обману. Движения волн, блики на них, вихри воды в бухтах и шум прибоя были четырьмя чудесами, каждого из которых было достаточно, чтобы пленить зрителей, а когда они слились в суровой гармонии, никто не знал, на что обращать больше внимания. Без преувеличения можно сказать, что это был самый совершенный обман глаз, который до сих пор когда-либо существовал на свете. По устью впадающей в море реки плыли на лодке Леонид и Полидор, гребя наперекор течению веслами, поднимающими брызги...»¹¹⁴ Пристав, наконец, к берегу, друзья похищают одетую в звериные шкуры красавицу Марфизу, которую волшебник Арган держал в лесу в пещере, зная о грозном предзнаменовании судьбы, гласящем, что она убьет того, кого полюбит, или

будет убита им. Аргант посылал вдогонку похитителям Мегеру — Мегера «появилась верхом на драконе, летящем по воздуху, и при приближении к залу закрывавшем все небо, его поднимающаяся дыбом чешуя вызывала страх и восхищение, ибо он то занимал почти всю сцену, то сжимался, достигая едва ли не того же размера, что и женщина, на нем сидящая».¹¹⁵ Мегера пела о том, что заставит содрогнуться землю, ей вторили угрожающие песни за кулисами, и то, о чем пелось, дублировалось событиями на подмостках — «на сцене наступила немыслимая тьма, поражая своей новизной и ужасающими разрядами грома, столь похожими на настоящие, что, казалось, рушилось не только все видимое, но и вся небесная машина... Мегера же кружилась над сценой на жутком драконе, всех ошарашивая и удивляя».¹¹⁶

Позднее, чтобы помешать сражению кузин Митилены и Арминды, Мегера появлялась у возвышающейся над полем боя дымящейся Этной, «на столь ужасной гидре, что по праву казалась посланницей зла, и очертила несколько кругов вокруг вулкана», после чего «вулкан извергался с превеликим грохотом, и гора разверзлась, расшвыривая утесы, из коих состояла, с безудержным гневом разбрасывая по сцене скалы, так что видны стали пылающие недра, полные настоящего пламени ... и из всех расщелин поднимался огонь, и камни, которые падали на подмостки, были столь раскалены, что в каждом из них можно было опасаться новой Этны».¹¹⁷

Все хитросплетения сюжета, начавшиеся на турнире, на турнире же и разрешались. Вместо Полидора, с которым Леонид заранее договорился о любовном окончании поединка, выходила сражаться с героем закрывшая либо забралом Марфиза, и дело грозило принять трагический оборот, но все завершалось тем, что Леонид и Марфиза узнавали друг друга и обретали своего отца — Короля Кипра. Череда приключений обрывалась воистину по-рыцарски, так, как об этом мог бы мечтать Дон Кихот, Рыцарь Печального Образа, он же Рыцарь Львов — Леонид сродни ему и незря получил свое имя от того, что был вскормлен львицей.

Идеально-рыцарское оказывалось сильнее низменно-реального: Флорант подло убивал в бандитской засаде Полидора, приняв его за Леонида, но тот, кого он считал застреленным и утопленным в морской пучине, появлялся во всеоружии, как грозный призрак, повергая в оцепенение злодея.

Не только ему, но и зрителю многое свершающееся на подмостках казалось фантастическим.

В драмах на рыцарские сюжеты небеса пусты — там нет богов, которые, подобно Юпитеру в мифологических представлениях, олицетворяли бы высшую справедливость. «Небесные», высшие заветы побеждают благодаря доблести и благородству героев. Но, — и в этом существеннейшая

особенность рыцарских спектаклей Кальдерона, — их торжество оказывается возможным в совершенно необычном, волшебном мире. Это мир, полный колдовства, могущественных чар, в нем обитают чудовища, великаны и исчадья ада: в «Замке Линдабридис» поднимается в воздух и улетает замок, в котором живет героиня, в «Саду Фалерины» рыцари превращаются в статуи и вновь оживают, и спектакль уподобляется магическому видению. Казалось бы, театр демонстративно порывает с реальностью, на самом же деле устанавливаются особые отношения с нею: не искусство подражает действительности, а действительность должна подражать искусству.

Через рыцарские романы и поэмы Кальдерон восходит к древним традициям эпоса, неизменно, как это было уже в «Илиаде», дававшего совершенные образцы для подражания. Эпос, как и барочный театр, не столько отражал, сколько преображал обыденность, изменял подчас до неузнаваемости. Поражать — в этом заключалась одна из главнейших задач искусства. Видный раннебарочный испанский теоретик искусства Франсиско Каскалес писал в 1617 году в «Поэтических законах»: «Любая поэзия стремится восхищать, но более всего поэзия героическая. Если поэт не рассказывает о поразительном, он вызывает мало радости в сердцах». ¹¹⁸ У Каскалеса «La admiración» — «восхищение» и «maravilloso» — «чудесное», «поразительное» являются синонимами; о том, что искусство должно «изумлять» и «восхищать», говорит и ученый каноник в XLVII главе I тома «Дон-Кихота». В отличие от истории, которая отмечает то, что было, а не то, что должно было быть, поэзия, как подчеркивается в III главе II тома «Дон Кихота», рассказывает не о том, что было, но о том, что должно было быть.

Придворный театр Кальдерона также показывает не сущее, а должное. Поражая, он отвлекает от «презренной прозы» и внушает жажду возвышенного. На подмостках возникали столь притягательные герои и героини, что зрителям хотелось походить на них. В XVII веке не раз писали о людях, которые становились лучше, храбрее, мудрее под воздействием прочитанного; примеры, которые давал театр, могли рассчитывать на еще больший отклик — это были примеры во плоти, полнокровные, живые примеры.

Придворный театр Кальдерона далеко не всегда заботился о правдоподобии — в нем полным-полно невероятных событий, этой театр подчас откровенно неправдоподобный, театр яркого и чарующего вымысла, поднимающийся над буднями, преодолевающий их плен. Но это театр, который создает ощущение правды, такой правды, которая неизмеримо важнее и нужнее правдоподобия.

Сила куртуазного искусства Кальдерона — в способности показать жизненность идеалов. В их жизненности должна была убедить интенсив-

ность восприятия того, что творилось на подмостках. Сценическое действие придворных постановок обладает огромной эмоциональной заразительностью — в этом поздний Кальдерон схож с ранним. Спектакль должен быть, говоря языком Кальдерона, «магнитом чувств» для зрителей — страсти вовлекают их в свой водоворот. «Судьба и девиз Леонида и Марфизы» берет публику в полон с первых же мгновений, когда со всех сторон раздаются крики невидимых преследователей, и Леонид, появившийся на коне на вершине скалы, скатывается, сброшенный скакуном, вниз, держит ее в неослабевающем напряжении вплоть до самого конца, когда два бойца — брат и сестра, не подозревая о своем родстве, сходятся под забралами на турнире, и зрители, зная, что судьба предсказала одному из них пасть замертво от руки другого, ждет рокового исхода.

Барочный актер должен был передавать накал переживаний героев: видя латы с девизом Леонида, Аргант от неожиданности восклицает: «Что за потрясение, что за безумие!»¹¹⁹ Заметив Марфизу, Леонид и Полидор восхищены ею: «Что за чудо! Что за диво!»¹²⁰ Все кричат при приближении летящей по воздуху Мегеры:

- Что за невидаль!
- Что за ужас!
- Что за папасть!
- Что за горе!¹²¹

Эмоции переливаются через край, достигают апогея; все новые и новые события подхлестывают их, заставляя порой онеметь героев, прерывая их на полуслове. Спектакль полнится потрясениями, удивлением, испугом, и, наконец, буйной радостью. Подлинность чувств героев была залогом подлинности сценического мира. Кальдерон не зря гордился тем, что в его придворных постановках зрителю чудится, что перед ним *настоящая* река или *настоящий* вулкан, короче говоря, тем, что иллюзорное принимается за действительное. Драматург не только выводит магов в своих произведениях, он сам уподобляется великому магу, заставляя поверить во всамделишность того, что он демонстрирует. В ренессансном театре изображение само легко рисовало картины прекрасной жизни, ибо зрители верили в то, что она прекрасна; в барочном куртуазном театре для того, чтобы зрители поверили в это, нужны многочисленные и убедительные «вещественные доказательства», дающие публике возможность увидеть не существующее, но желаемое, превращающие мечту в явь.

Кальдерон сравнивал живописца с Богом, создавшим из ничего Нечто. Барочная «боязнь пустого пространства», боязнь «ничто» заметна не только в архитектуре, но и в театре: пустота воспринимается как отрицательное качество, как капитуляция духа перед «безобразной» материей. Могущество же духа — в том, чтобы скрыть «безобразное» сплошной за-



*Сцена из постановки «Судьбы и девиза Леонида и Марфицы»
(реконструкция).*

весой образов, и подмостки куртуазных спектаклей заполняются лесами и садами, горами, дворцами и гротами. Они пустеют и темнеют, становятся невидимыми только в самые ужасные или тревожные мгновения, во все остальное время театр и делает зримым мир красоты; торжество зрелищности — это торжество искусства, не похожего на жизнь, но открывающего ее смысл, противостоящий «ничто».

* * *

В придворных спектаклях Кальдерона со всей отчетливостью проявила себя поэтика барочного театра.

Вглядимся еще раз в важнейшие его черты. Спектакль разворачивается как система антитез — униженным в драме «Зверей укрощает любовь» оказывается самый высокомерный, тот, кто желал унижить всех, грубая физическая сила здесь повержена тонкостью ума.

Показательно, что Геракл, чувствовавший себя триумфатором в ущельях, где рыщут свирепые звери, терпит поражение в покоях Иолы с их позолоченными колоннами и нарядными коврами.

Пространство в кальдероновских постановках то мгновенно сжимается, то расширяется во все стороны — в отличие от строго упорядоченного, легко обозримого, локального, имеющего четкие очертания ренессансного пространства барочное театральное пространство выглядит безмерным и безграничным. Образ загадочного и громадного, неизведанного пространства создается в самом начале «Судьбы и девиза Леонида и Марфизы»: на подмостках нет никого, зрители вглядываются лишь в декорацию леса, как вдруг с разных концов за сценой раздаются громкие голоса:

- Все за ним!...
- В горы!
- На вершину!
- В долину!
- На берег! В чащу!¹²²

Подобный сценический прием имел для Кальдерона важное значение и повторялся им многократно: в «Статuae Прометее» в начале слышны крики за кулисами:

- На гору!
- В долину!
- В равнину!
- В чащу!¹²³

В самом начале «Зверя, молнии и камня» на безлюдных подмостках полыхают молнии, гремит гром, и раздаются крики за сценой:

- В горы!
- К долине!
- К порту!¹²⁴

Но экспансия сценического пространства — это не только экспансия вширь, но и устремленность ввысь. С небес спускаются боги, по небу мчится огненная колесница Фаэтона — и в религиозных, и в мифологических постановках происходят прорывы в запредельное.

Барочная сценическая вселенная полна буйного движения; в большинстве спектаклей с самого начала задается бешеный темп — все бегут, спешат, несутся, торопятся. Ищут пристанище от бури на берегу в «Звере, молнии и камне», хотят поспеть к храму Венеры в драме «И любовь не свободна от любви», пытаются спастись от зверя в «Сыне Солнца, Фаэтоне»...

В сценическом искусстве не составляет труда отличить классицизм от барокко: классицизм предельно статичен, барокко же предельно динамично. В корнелевском «Сиде» Родриго, которого отец торопит скорее отомстить за поруганную честь, пообещав немедля сделать это («Бегу, спешу, лечу»), оставшись один, произносит длинный монолог, начинающийся

словами: «Я медлю, недвижим...» У Мольера наиболее подвижны самые потешные или нелепые персонажи: суетливый Маскариль в «Смешных жеманницах», Маркиз в «Критике Школы жен»; в «Дон Жуане» Сганарель, начав вертеться перед хозяином, бухается на землю, и Дон Жуан, неподвижно наблюдавший за ним, резонно замечает: «Вот твое рассуждение и разбило себе нос».

У Кальдерона мы находим нечто противоположное: Луис Перес в «Луисе Пересе — галисийце» стремится догнать слугу, чтобы расправиться с ним, сражается с несколькими альгвасилами одновременно, обняв товарища, стремглав бросается с ним в реку... В куртуазных постановках Кальдерон несколько раз прибегает к приему, используемому в «Приключениях Андромеды и Персея»: преследуемая Персеем, Андромеда спешит за кулисы, появляется с противоположной стороны, вновь исчезает и вновь выбегает на подмостки...

Неудержимому проявлению динамики на сцене способствовал ряд самых разных обстоятельств — похоже, тут играла свою роль и сила авантюрного духа, присущего испанцам XVI—XVII веков, покорителям неведомых миров, и прочность традиций обладающих неисчерпаемой энергией празднеств и собственно барочная острота ощущения времени, постигаемого в его неугомонной и трагической, обнадеживающей и пугающей подвижности, времени неостановимого, влекущего к смерти и к бессмертию.

Барочный мир — мир непрерывных сдвигов, перемен и метаморфоз: Марфизма выходит на турнирное поле под видом Леонида, Адонис превращается в розу, Венера — в звезду. Но это не легкая и беспечная игра: превращения — кульминационные моменты схватки любви и ненависти, добра и зла, Бога и Дьвола. Упомянутый нами характерный прием в кальдероновском театре — предваряющие действие голоса за сценой — свидетельствует, что драматизм — априорное и универсальное состояние мира: и закономерно, что после испуганных возгласов показывается Геракл, сражающийся со львом («Зверей укрощает любовь»), яростно борющиеся друг с другом братья («Зверь, молния и камень») и т. п. Тревожные голоса за сценой помогают публике ощутить, что театр окружен грандиозным и беспокойным барочным космосом — ареной борьбы противоположных сил: в «Приключениях Андромеды и Персея» публика видела битву богинь в воздухе; исполинской катастрофой, потрясающей все мироздание, завершился «Сын Солнца, Фаэтон».

В публичном театре способностью движения обладал только актер. Его Величество Актер был царем и богом на подмостках, лишь благодаря ему оживала бездыханная сцена, он степенно ходил или поспешно пересекал игровую площадку, спускался с лестниц и падал с возвышений, сражался на дуэлях и танцевал искрометные танцы. В придворном театре в движение приходит весь мир — леса и моря, небеса и горы. Негласный закон

требовал, чтобы одна и та же декорация не появлялась в спектакле во второй раз — каждая картина должна была показать нечто новое, создавая впечатление непрерывно трансформирующегося и бесконечно разнообразного мира.

Помня, что именно на сцене-коробке станет возможным изображение картин конкретной житейской среды, нередко в барочном театре ищут истоки реализма. Но первоначально сцена-коробка — прямая ему противоположность: реализм показывал влияние среды на героев, барочный куртуазный театр — влияние героев на среду: она волшебным образом изменялась, вторя их душевным движениям, преображалась до неузнаваемости в зависимости от их деяний. В корне отличным от реалистического было и понимание самой среды — средой оказывалось не домашнее, но вселенское окружение. Казалось, что театральное представление впервые ограничивалось рамками сцены-коробки лишь для того, чтобы торжественно продемонстрировать способность их преодолеть, охватить весь космос, все стихии. Но и рамки играли свою роль — они означали, что все драматическое и дисгармоничное может быть объято, упорядочено искусством, живопись и строго симметричная система кулис гармонизировали пространство, музыка гармонизировала время — она ассоциировалась с «музыкой сфер»...

Позднее среда в театре начнет все больше суживаться, ограничиваясь тесными пределами быта. На барочных куртуазных подмостках среда — это не быт, а бытие в его целостности.

Герои и публика оказываются ввергнутыми в эту исполинскую целостность.

Барочные спектакли начинаются с места в карьер, сразу же берут зрителя в полон, захватывают пугающими или удивительными событиями (землетрясения, появление дикого зверя, поединки и т. п.). Чувства действующих лиц с самого начала переливаются через край:

- Смилуйся, небо!
- Здесь все страшно.
- Все ужасно.
- Все удивительно!¹²⁵ —

делается все, чтобы сразу же потрясти и взбудоражить публику. Вместо ренессансного созерцания происходит темпераментное сопереживание; сила барочного спектакля — в его повышенной суггестивности; эмоции действующих лиц взвинчиваются для того, чтобы взвинтить эмоции публики, и время от времени они подхлестываются все сильнее: во втором акте «Приключений Андромеды и Персея» вслед за возгласами Данаи и Персея:

- Какая мука!
- Какая тоска!
- Какое смятение!
- Какое безумие!
- Какое изумление! —

слышны крики за сценой: «Какой ужас!»,¹²⁶ и становится ясно, что неведомые испытания обрушиваются на всех. Пространство барочных спектаклей — это не блаженное, невозмутимо прекрасное пространство искусства Возрождения — таков, например, радостный образ Валенсии в начале «Валенсианских безумцев» Лопе де Веги, — а пространство загадочное или дышащее ужасом, как пространство в начале драмы «Зверей укрощает любовь», когда все в панике разбегаются куда глаза глядят:

- Пастухи, спасайтесь от зверя!
- В лес бегите, в поле!
- На гору, на берег!
-
- Горе той, кто, оробев, упадет,
- Наступив на собственную тень!¹²⁷

То и дело в драмах Кальдерона говорится о рыщущих вокруг монстрах, перед публикой возникают пещеры, в которых живут страшилища («Эхо и Нарцисс», «Аполлон и Климена», «Чудище садов» и др.). Пещера — зев, ведущий в глубокое, темное подземелье — аналог ада, показанного в «Приключениях Андромеды и Персея» и в других произведениях. Преддверием ада, как и в «Божественной комедии» Данте, оказывается мрачная лесная чаща — в ней таятся чудища.

Отталкивающее, однако, уравнивается и побеждается прекрасным: на каждый лес приходится сад. Какие же необычайные сады возникали на кальдероновских подмостках! В одном из них, например, аллеи представляли собой аркады «со сдвоенными колоннами из белого мрамора, и у подножия каждой из них стояла фарфоровая корзина со всевозможными фруктами»¹²⁸ («Зверей укрощает любовь») — подобные аллеи Кальдерон не случайно называет улицами. Нечто подобное зрители видели и в другой постановке («Судьба и девиз Леонида и Марфизы») — «весь сад был архитектурным строением, с увитыми цветами колоннами и аркадами, в которых сплетались апельсины и кипарисы, но так, чтобы листва не закрывала архитектуру».¹²⁹ В таких садах природа откровенно «перестроена человеком», как сказано в описании постановки драмы «Зверей укрощает любовь»: «все было настолько подчинено искусству, что покорялось ему во всем».¹³⁰ Природа включается в культуру; мир представлен как *мироздание*, как строение, сооруженное согласно разумному плану и единой мысли.

Так наглядно воплощается идея барокко, стремившегося к подчинению природного духовным. Крупнейший мыслитель испанского барокко Бальтасар Грасиан не только утверждал в «Карманном оракуле» (1647), что «даже красоте надо помогать: даже прекрасное предстанет уродством, ежели не украшено искусством, что удаляет изъяны и полирует достоинства. Природа бросает нас на произвол судьбы — прибегнет же к искусству». ¹³¹ «Человек рождается дикарем; воспитываясь, он изживает в себе животное. Культура создает личность...» ¹³² В «Критиконе» (1651—1657) Грасиан подчеркивал: «Против несовершенной природы — высокое искусство, и во всем — высокий разум». ¹³³ Грасиан сближает человека с Господом — Творцом и Создателем. Но самое примечательное то, что на страницах «Критикона» Господь назван Великим Зодчим и «Божественным Архитектором», воздвигнувшим «большой дом вселенной». ¹³⁴ Кальдерон мог с не меньшим правом назвать его Великим Садовником.

В творчестве Кальдерона природа часто выступает как деструктивная, опасная сила, архитектура же выступает как наглядное проявление конструктивного дара человека. Барокко воспринимает подлинно человеческое бытие как конструирование, возделывание, культивирование, противопоставленное хаосу, дикости и сумбуру.

Но барочная упорядоченность отнюдь не такая жесткая, как в классицизме. Мы имеем дело с принципиально разными явлениями. Барокко стремится одухотворить природу, не обедняя и не выхолащивая ее, а напротив, предоставляя ей возможность небывало полного расцвета. Сквозь цветы, ветки и плоды в кальдероновском театральном саду проглядывают колонны, но также верно и то, что колонны увиты ветками, цветами и плодами. Стихийно прекрасное здесь подвластно творческой воле, и вместе с тем выступает во всей своей изобильности. Барочный художник решает неразрешимую, казалось бы, задачу — архитектурная рассчитанность сочетается у него с непосредственностью; Кальдерон делает это не менее успешно, чем Бернини в «Святой Терезе»: сверхчувственное не отрицает, а вбирает в себя чувственное. Барочное искусство нередко отличается предельной пышностью и великолепием. Но пышность и великолепие подчиняются четкой идее, или, точнее, идеи пышно расцветают в барочном искусстве.

Кальдерон воспринимал культуру не только как укрощение материи, но и как материализацию духа. Культура как воплощение духовных ценностей, находила свое прибежище в самом плотском и полнокровном искусстве — искусстве сцены. Особая миссия выпала на долю куртуазного театра, способного показать преобразование человека и мира. Куртуазный театр брал на себя роль могущественного волшебника, укрощающего зло. Он давал возможность с небывалой определенностью ощутить, что для него ничего не стоит мгновенно превратить ужасное в прекрасное. В по-

становке драмы «Зверей укрощает любовь» Кибела говорит, что помешает Гераклу сразиться с ее сыном Антеем, и, как гласит описание спектакля, «как только наверху Кибела произнесла эти строчки, как послышались громы, и задрожала земля, и отрылся в ней вулкан, который, заняв почти целиком подмостки, стал выпускать столь густой дым, что на сцене все потемнело, но это не причинило неудобства публике, ибо курились ароматические смолы, и то, что могло оттолкнуть взор, льстило обонянию».¹³⁵ Действие спектаклей начиналось в неприветливых заснеженных горах («Приключения Андромеды и Персея»), на пустынном скалистом берегу моря («Чудище садов», «Зверь, молния и камень»), в сумеречной чаще («Зверей укрощает любовь»), а завершалось в истинно культурной среде. Чудовищное превращалось в чудесное, устрашающее — в пленительное.

Куртуазные спектакли Кальдерона, как и поздние произведения Шекспира, кажутся сказочными, но великие художники убеждены, что сказочной предстает жизнь, озаренная надеждой и верой в творческую мощь человека.

* * *

В барочном куртуазном театре рождается особая концепция спектакля. Появляется спектакль как уникальное явление искусства, как отличающаяся оригинальностью целостная образная система.¹³⁶

«Зверя, молнию и камень» нельзя было, например, спутать с «Приключениями Андромеды и Персея»; постановка «Зверя, молнии и камня» в июне 1690 года, о которой шла речь, отличалась от мадридской премьеры, состоявшейся в мае 1652 года. Сейчас это кажется само собой разумеющимся, но тогда еще только утверждалась идея спектакля, как непохожего на другие, беспрецедентного театрального зрелища. В испанском ренессансном публичном театре — коррале, как и в публичном елизаветинском театре в Англии, строго говоря, спектаклей не было. Были представления различных драм, комедий и трагедий на неизменной, как правило, лишенной декораций сцене. Ренессансный театр был царством стихийной игры, вечно повторяющейся, как все в природе. Спектакль же суть нечто неповторимое, ибо отсылает нас не к сфере природы, а к сфере искусства.

Сознательное выделение этой сферы, сознание ее самостоятельного значения вело к установлению нового типа взаимоотношений зрителей и актеров — сдвигалось самое главное в структуре сценического искусства.

В средневековом литургическом театре вовсе не было зрителя в современном смысле слова. Все собравшиеся в храме, хоть и в разной степени, были участниками священного действия, и нерасчлененность или неполная отделенность исполнителей и зрителей сохранялась долго, определяя ха-

рактир игрового пространства. В возникшем в эпоху Возрождения корралле подмостки были окружены с трех сторон публикой, и все происходило *среди* собравшихся, *не отдельно* от них, да и придворные представления в ренессансную пору были праздничными развлечениями, в которые так или иначе вовлекались участники праздника. Только в барочную эпоху в куртуазном театре впервые происходит отчетливое размежевание актеров и аудитории, которой *противостоит* сцена-коробка. В ней протекает своя жизнь — жизнь в идеальном царстве. Она не отражение той жизни, которой живут зрители, — она куда ее совершеннее. Сцена впервые становится откровенно эстетически оформленной, сценическое время ощущается как эстетическое время, сценическое пространство — как художественное пространство.

Каждый спектакль начал восприниматься как плод культуры. Барокко совершает переворот в постижении взаимоотношения вечности и новизны. Согласно древним мифологическим концепциям вечности, с ней можно соприкоснуться, только подчиняясь изначальной модели; движение к вечности — это движение вспять, отступление, регресс, возвращение на круги своя. Барокко же исповедует не столько возвращение к вечности, сколько прорыв к ней, ее новое рождение. Эта идея, как уже говорилось, была изначально заложена в христианстве — религии «Нового Завета» и усилена ренессансной жадой прогресса. Барокко энергично воплощает христианскую и ренессансную идеи развития. Спасение, говоря о котором испанцы XVII века не шутили, заключается в изменении самого себя — в смене *ветхого* человека *новым* человеком и в обновлении мира. Во многих ауто — священных действиях Кальдерона появляются в качестве персонажей три эпохи: 1-я — Язычество; 2-я — Иудаизм и 3-я — Христианство; и это этапы отнюдь не регрессивного, а поступательного духовного движения к истине.

В куртуазном театре творчество оказывается зримым, прельстительно визуальным проявлением новизны.

Так, синтезируя различные, в том числе итальянские, достижения, испанцы «изобретают» свой спектакль как встречу с невиданным явлением сценического искусства, как новаторское явление. Спектакль как воплощение культуры и мост в вечность: сколько ни говорилось, что роза в искусстве барокко — символ неизбежного увядания и обреченности, огромные розы, которые распускаются в финалах постановок «Зверя, молнии и камня» и «Пурпура розы», никогда не увянут. Спектакли, с которыми мы познакомились, с их динамической сменой красочного и экспрессивного облика сцены, с оригинальными и выразительными решениями пространства, с отточенностью и броскостью мизансцен, с ритмическим и мелодическим разнообразием и концептуальным единством, с блеском речей и клинков, драгоценных камней и молний, предвещали триумфы режиссерского театра.

Это происходило потому, что барочное театральное искусство знаменовало собой союз эмблем и концепций, и его сила, помимо всего прочего, заключалась в том, что оно сочетало неопровержимую конкретность и мощную обобщенность, аллегоризм и непосредственность. Господство концепций не было в нем полным, рационально-декларативное отступало перед образно-символическим. Символика света и тьмы, диких чащ и садов, подземелий и дворцов лишь наиболее наглядно проявляла всеобщий символизм театрального языка, свойственный и постановкам в публичном театре: вспомним хотя бы смысловую нагрузку и эмоциональное звучание ключевых образов во «Враче своей чести» — кинжала, свечи, отпечатка кровавой ладони... Вера барокко в то, что бытие исполнено великого смысла, помогало обнаруживать в самых страшных событиях и в привычных знаках огромную значимость.

В молодости Кальдерон в основном писал произведения для публичного театра, в которых проявлялся, достигая неистовой патетики, трагизм тревожного времени; но и в них драматург отстаивал противостоящие злу идеалы. Во второй половине XVII века гений барокко опишет священные ауто и драмы для придворной сцены, рассчитанные на использование богатейших театральных средств для максимального усиления идеального начала. Ауто раскрывают великолепие благих истин, хранимых небом, куртуазные спектакли показывают, сколь прекрасной может быть жизнь на земле, в ауто царит Высший Творец, в придворном театре торжествуют творческие способности человека.

¹ Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8-ми т. М., 1959. Т. 4. С. 373.

² Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон., М., 1981. С. 128.

³ Ruiz Lagos M. Estética de la pintura en el teatro de Calderón. Granada, 1969. P. 9—11.

⁴ Кржевский Б. А. Театр Корнелия и Расина // Очерки по истории европейского театра. Пр., 1923. С. 261.

⁵ Ее изобретали самые выдающиеся умы: в 1490 г. Леонардо да Винчи создал машину, вращающую на придворном празднике вокруг миланской герцогини «рай» с изображающими планеты исполнителями — прообраз поворотного круга!

⁶ Macgowan K., Melnitz W. The living stage. Englewood Clifts, N. Y., 1965. P. 1007.

⁷ Гвоздев А. А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков // О театре. Л., 1929. С. 108, 112.

⁸ Shergold N. D. A History of The Spanish Stage from Medieval al Times Until End of Seventeenth Century. Oxford, 1967. P. 117 et al.

⁹ Ferrer Vals T. La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III. London, 1981. P. 20—21.

¹⁰ Ibid. P. 24—25.

¹¹ Ibid. P. 36—37.

¹² Shergold N. D. A History of The Spanish Stage... P. 242.

¹³ Ibid. P. 236.

¹⁴ Lope de Vega. Obras. Madrid, 1902. T. 13. P. 480.

¹⁵ Ibid. P. 482.

- ¹⁶ Ibid. P. 482.
- ¹⁷ *Shergold N. D.* History of The Spanish Stage... P. 271.
- ¹⁸ Amadei — *Pulice M.* Calderón y el barroco. Exaltación y engaño de los sentidos. Amsterdam; Philadelphia, 1990. P. 15–20.
- ¹⁹ *Diez Borque J. M.* Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: «El vellocino de oro», comedia mitológica // La Comedia. Madrid, 1995. P. 167.
- ²⁰ Ibid. P. 168–170.
- ²¹ *Shergold N. D.* History of The Spanish Stage... P. 276.
- ²² Amadei — *Pulice M. A.* Hacia Calderón: Las bases teórico-estéticas del teatro barroco español. Los Angeles, 1981. P. 40.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 55.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же. С. 101.
- ²⁷ Amadei — *Pulice M. A.* Hacia Calderón... P. 41.
- ²⁸ Ibid. P. 219.
- ²⁹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas.
- ³⁰ Ibid. P. 1600.
- ³¹ Лотти, помимо всего прочего, хотел изобразить идиллию любви Улисса и Цирцеи: на озере в Буэн Ретиро должны были выстроиться полукругом шесть кораблей, вокруг которых плавают морские чудовища, выпуская из ртов ароматизированную воду, и все ловят живую рыбу, кроме шута-грассосо, вытаскивающего на удочке акулу (*Shergold N. D.* History of The Spanish Stage... P. 281).
- ³² *Stein L. K.* Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music in the Spanish theatre of XVII century. Oxford, 1993. P. 127.
- ³³ Ibid. P. 128.
- ³⁴ Ibid.
- ³⁵ Ibid. P. 131.
- ³⁶ *Greer M. R.* The Play of Power. Mythological court dramas of Calderón. Princeton, 1991. P. 54–55.
- ³⁷ Ibid. P. 33–45.
- ³⁸ Ibid. P. 55.
- ³⁹ Ibid. P. 56 et al.
- ⁴⁰ Ibid.
- ⁴¹ Ibid. P. 69.
- ⁴² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1833.
- ⁴³ Ibid. P. 1844.
- ⁴⁴ *Greer M. R.* The Play of Power... P. 69.
- ⁴⁵ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1827.
- ⁴⁶ Ibid. P. 1834.
- ⁴⁷ *Greer M. R.* The Play of Power... P. 73.
- ⁴⁸ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1836.
- ⁴⁹ Ibid. P. 1895.
- ⁵⁰ Ibid. P. 1848.
- ⁵¹ Мотив этот развивается Кальдероном и в дальнейшем: в начале третьего акта Бато говорит хозяину, что их жизнь подобна рыцарскому роману.
- ⁵² *Stein L. K.* Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. P. 163.
- ⁵³ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 2184.
- ⁵⁴ Ibid.
- ⁵⁵ Ibid. P. 2188.
- ⁵⁶ Ibid.
- ⁵⁷ Ibid. P. 2189.
- ⁵⁸ Ibid. P. 2193.
- ⁵⁹ Ibid. P. 1868.
- ⁶⁰ Много времени спустя пугающая инстанция Дианы — кровожадной Луны, Луны-убийцы, возникнет в творчестве Федерико Гарсиа Лорки.
- ⁶¹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1950.
- ⁶² ¡Ah de la clara musica de los cristales! (Ibid. P. 1939)
- ⁶³ *Stein L. K.* Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. P. 132.
- ⁶⁴ Первой сарсуэлой Стайн считает «Лавр Аполлона», написанный для исполнения в 1657 году во дворце Сарсуэла, но по неизвестным причинам сыгранный в начале 1658 года во дворце Буэн Ретиро.
- ⁶⁵ *Stein L. K.* Songs of Mortals Dialogs of the Gods. P. 208–209.
- ⁶⁶ *Calderón de la Barca P.* La púrpura de la rosa. Kassel, 1990. P. 161.
- ⁶⁷ Ibid.
- ⁶⁸ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 2207.
- ⁶⁹ Ibid. P. 2209.
- ⁷⁰ Ibid. P. 2215.
- ⁷¹ Анализ музыки Хуана Идальго см.: *Stein L. K.* Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. P. 228–255.

- ⁷² Ощутить это помогало и то обстоятельство, что все роли, кроме Рустико, которые сыграл Антонио Эскамилля, исполнялись актрисами, голоса звучали в опере более певно и звонко, чем в обыденной жизни: Роль Кефала, например, исполняла Луица Ромеро, роль Герострата — Марианна де Борха и т. д.
- ⁷³ *Calderón de la Barca P.* La púrpura de la rosa. P. 163.
- ⁷⁴ Idem. Obras completas. T. 1. P. 2222.
- ⁷⁵ Ibid. T. 1. P. 1859.
- ⁷⁶ Ibid. T. 1. P. 1785.
- ⁷⁷ Ibid. T. 2. P. 2104.
- ⁷⁸ Ibid. P. 2103.
- ⁷⁹ Чувствам всегда надлежит быть
Слугами разума,
И не имеют надо мной
Ни зрение, ни слух другой власти,
Чем та, которую я по доброй воле
Сам им даю, —
говорит Улисс в «Заливе сирен» (Ibid. T. 1. P. 2158).
- ⁸⁰ Ibid. P. 2039.
- ⁸¹ Ibid. P. 2047.
- ⁸² Ibid. P. 2065.
- ⁸³ Ibid. P. 2074.
- ⁸⁴ Ibid. P. 2049.
- ⁸⁵ Ibid. P. 2050.
- ⁸⁶ Ibid. P. 2046.
- ⁸⁷ Ibid. P. 2052—2053.
- ⁸⁸ Ibid. P. 2063.
- ⁸⁹ Ibid. P. 2079.
- ⁹⁰ Ibid. P. 2058.
- ⁹¹ *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение. М., 1955. С. 211—267.
- ⁹² Там же. С. 120.
- ⁹³ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 1849.
- ⁹⁴ Ibid. P. 1731.
- ⁹⁵ Ibid. P. 1779.
- ⁹⁶ *Грасиан Б.* Карманный Оракул. Критикон. С. 22.
- ⁹⁷ *Тошбу А.* Христианское понимание истории // *Философия истории.* М., 1995. С. 224—225.
- ⁹⁸ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 992.
- ⁹⁹ Ibid. P. 1959.
- ¹⁰⁰ Ibid. P. 2095.
- ¹⁰¹ Они вместе с описанием спектакля находятся в Мадридской Национальной Библиотеке (рук. № 14614); впервые опубликованы: Valbuena Prat. A. La escenografía de una comedia de Calderón // *Archivo Español de arte y arqueología.* 1930. W. 16—1.
- ¹⁰² По динамике этот спектакль превосходил, пожалуй, лишь «Битвы Хитроумия и Судьбы» Франсиско Бансеса Кандамо — спектакль, шедший в Мадриде в Колизее Буэн Ретиро во второй половине XVII века: 18 раз сменялись декорации, 23 раза использовались сценические механизмы и 21 раз спецэффекты.
- ¹⁰³ Для того чтобы стало очевидно, сколько различны были чрезвычайно живописные портики и занавесы — «пластические увертюры» в различных куртуазных постановках, напомним о том, что первоначально видели зрители, придя на спектакль «И зверей укрощает любовь», сыгранный в 1670 году в придворном театре Колизей Буэн Ретиро в честь дня рождения королевы-матери Марии-Анны Австрийской, подчеркнув еще раз, что приуроченность представлений к конкретным датам и событиям способствовала их неповторимости. Колонны портика имитировали лазоревый камень, украшенный золотыми инкрустациями, на карнизе красовались маски и рога изобилия, на фронтоне, обрамленном лавровыми листьями, Меркурий удерживал желающего улететь крылатого коня. На занавесе был изображен Геракл с палицей в руках и львиной шкурой через плечо, у ног которого лежали свирепые, готовые вновь броситься на него животные, и Купидон, целящийся из лука в героя... (*Neumeister S.* La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico («Fieras afemina amor») // *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglo-germano,* 1973. Berlin, 1976. P. 160).
- ¹⁰⁴ *Calderón de la Barca P.* La fiera, el rayo y la piedra. Según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690. Madrid, 1987. P. 12—13.
- ¹⁰⁵ Ibid. P. 13.
- ¹⁰⁶ Ibid. P. 31.
- ¹⁰⁷ Ibid. P. 41.
- ¹⁰⁸ Предполагается, что был использован бенгальский огонь.

- ¹⁰⁹ *Calderón de la Barca P.* La fiera, el rayo y la piedra. P. 67.
- ¹¹⁰ *Ibid.* P. 105.
- ¹¹¹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 2083.
- ¹¹² *Ibid.* T. 2. P. 2096.
- ¹¹³ *Ibid.* P. 2097.
- ¹¹⁴ *Ibid.* P. 2101.
- ¹¹⁵ *Ibid.* P. 2110.
- ¹¹⁶ *Ibid.* P. 2121.
- ¹¹⁷ *Ibid.* P. 2127.
- ¹¹⁸ *Riley E. C.* Teoría de la novela en Cervantes. Madrid, 1971. P. 148.
- ¹¹⁹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 2. P. 2104.
- ¹²⁰ *Ibid.* P. 2109.
- ¹²¹ *Ibid.* P. 2111.
- ¹²² *Ibid.* P. 2096—2097.
- ¹²³ *Ibid.* P. 2083.
- ¹²⁴ *Ibid.* P. 1730.
- ¹²⁵ *Ibid.* P. 1599 («Самое большое волшебство, любовь»).
- ¹²⁶ *Ibid.* P. 1837.
- ¹²⁷ *Ibid.* P. 2039.
- ¹²⁸ *Ibid.* P. 2040.
- ¹²⁹ *Ibid.* T. 2. P. 2129.
- ¹³⁰ *Ibid.* T. 1. P. 2063.
- ¹³¹ *Гарсиан Б.* Карманный оракул. Критикон. С. 7.
- ¹³² Там же. С. 22.
- ¹³³ Там же. С. 128.
- ¹³⁴ Там же. С. 81.
- ¹³⁵ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 1. P. 2060.
- ¹³⁶ Кальдерон прекрасно сознавал принципиальное значение подобной целостности, говоря про постановку «Зверя, молнии и камня» 1652 года, что в ней «живопись, музыка и поэзия были гармоническими частями единого целого, объединяя способности трех различных искусств» («*Aubrun Ch.* Una tragicomedia pura: «La estatua de Prometeo» // *Hacia Calderón, Sexto coloquio anglo-germano.* Wiesbaden, 1983. P. 122).

АУТО САКРАМЕНТАЛЬ

Испания. Мадрид. 1664 год. Несмотря на жару, центральная площадь — Пласа Майор битком набита людьми: в разгар праздника Тела Господня столичные жители и приезжие собрались, чтобы полюбоваться на самое желанное и фантастическое из всех доступных рядовому испанцу зрелищ. К сооруженному для праздника огромному помосту примыкают четыре платформы на колесах — сложные инженерные сооружения, живописно разукрашенные башни, или твердыни, начиненные самой совершенной машинерией, способной показать ослепительные чудеса и скрывающие до поры до времени актеров... Музыканты начинают вступление, или лоа. Они просят всех уgomониться и обещают показать аллегорическое сражение между Виной и Благодатью. Под барабанный бой выходят обе воительницы в нарядах полководцев с пышными перьями на шляпах, при шпагах и с генеральскими жезлами. На помощь Вине спешит Земля, держа в руках древо познания добра и зла, на помощь Благодати идет Небо, неся деревянный крест; к первой группе присоединяется Люцифер, ко второй — Моисей. Оба стана наполняются все новыми сторонниками; Ева в лагере Вины срывает яблоко с ветки запретного древа; в лагерь Благодати прибывает Вера с чашей Священного Причастия: если кто-то вкусил отравленное яблоко, то может исцелиться, вкусив облатки Причастия... Под музыку духовых и барабанную дробь сходятся два воинства; Вина и Люцифер бегут, оставив лежать на поле боя Род Человеческий... Правосудие и музыканты поют заключительный куплет пролога, обещая собравшимся показать, какова будет дальнейшая судьба Человека...

На какое-то время сцена остается пустой, но прежде, чем опять зашумит народ, на нее выбегает Человек, спасающийся от Божьего Правосудия. Он хочет подняться на платформу, на которой возвышается райский сад, но Ангел с мечом в руках преграждает ему дорогу. Согрешившего Человека небожитель отводит в темницу Мира. Мир, сопровождаемый

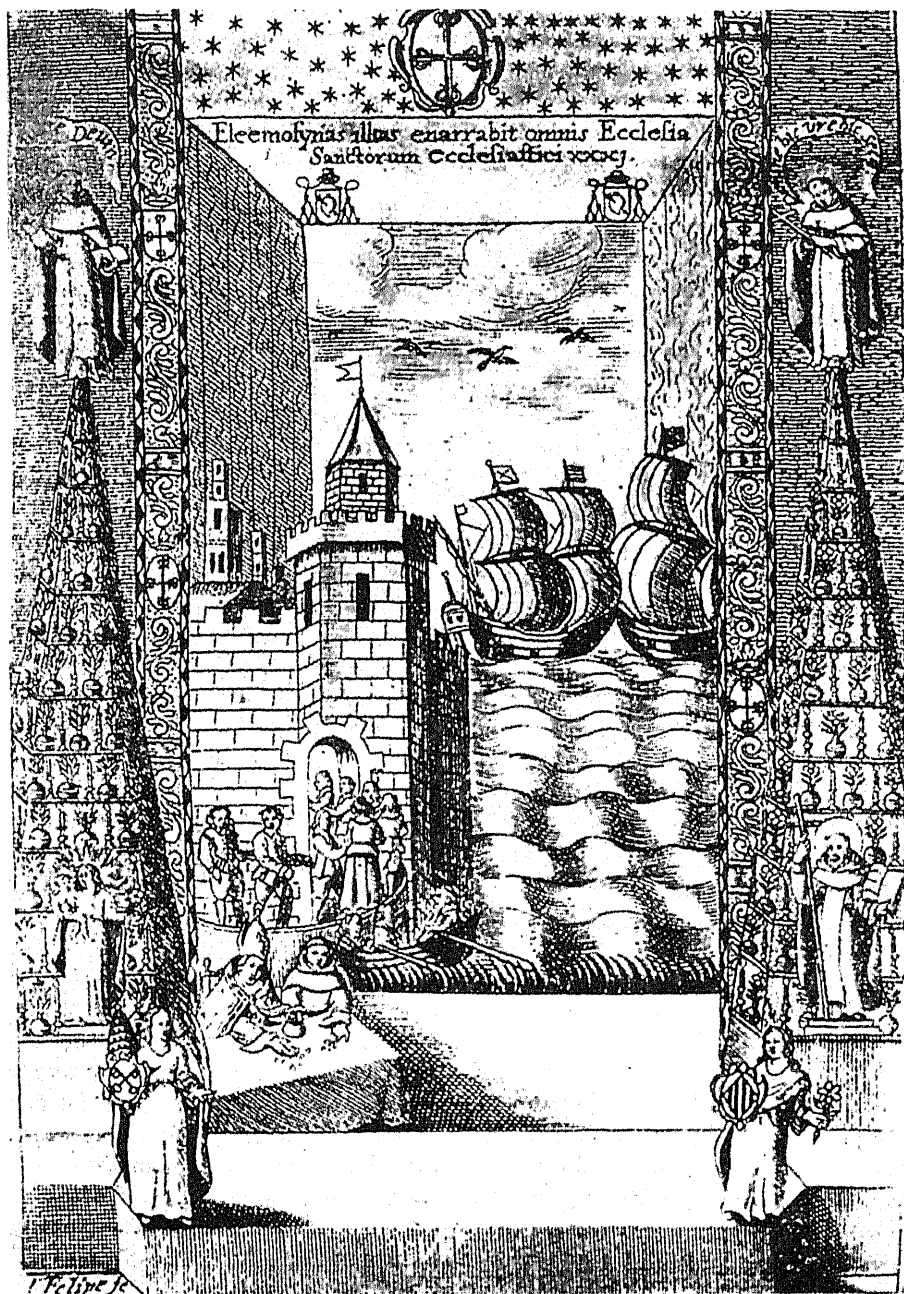
Воздухом, Землей, Огнем, Небом и Злобой, надевает на узника цепи; Земля и Вода отныне будут давать ему самые скудные дары, Воздух будет скупко отмерять каждый вздох и выдох, Огонь станет угрожать ему всепожирающим пламенем. Музыканты в скорбной песне оплакивают печальную участь Человека, Вина и Благодать вновь начинают спор из-за него. Под звуки труб раскрывается одна из повозок-башен, и восседающее на троне Правосудие с мечом в одной руке и оливковой ветвью в другой выслушивает аргументы сторон; еще одна повозка разворачивается, и толпа на площади видит чудно разукрашенный корабль Церкви, которым правит Христос. Из-за решетки тюрьмы на соседней платформе Человек взывает к милости, Спаситель крестом выбивает меч из рук Люцифера, падающего вместе с Виной к его ногам, Человек освобождается от оков, и его берут на борт корабля Церкви; на четвертой повозке открывается алтарь с горящими свечами и дароносицей с облаткой Священного Причастия на нем; Благодать и ангелы поднимаются ввысь, а над повозкой загорается радуга...

Так под радостную музыку завершается представление ауто сакраменталь «Неприкосновенность святыни» Кальдерона.

* * *

Ауто сакраменталь (auto sacramental) — буквально «священное действие» или «действие о причастии» — жанр испанского театра, посвященный Таинству Причастия, достигающий расцвета в барочную эру. Его темой является грехопадение и искупление человека. Ауто разыгрывались на открытом воздухе, на площадях городов и поселков во время праздника Тела Господня (Корпус Кристи), справляемого в первый Четверг после Троицына дня и в несколько последующих дней, и завершались апофеозом Святых Тайн. В основу ауто были положены аллегорически истолковываемые разнообразные сюжеты — библейские, мифологические, исторические или откровенно вымышленные, так или иначе тематически связанные с Евхаристией.

Уникальное в истории мировой культуры зрелище ауто, как и праздник Тела Господня, отличалось ярчайшей театральностью. Родриго Каро писал в XVII веке, что в Севилье каждый год для праздника Корпус Кристи сооружаются изумительные триумфальные арки, исполняются зазорные танцы, повсюду звучит музыка, на улицах стоят дивные алтари, сверкающие драгоценностями, серебром и золотом, а дома словно передеты для маскарада, так что, «казалось, являют собой сплошь полотно, парчу, шелковые узоры, вышитые ткани и картины; улицы покрыты тентами, а мостовые сплошь усыпаны камышом и цветами», тмином и розма-рином...¹



Импровизированный алтарь на улице с театральным механизмом, изображающим море. 1659 г.

В Севилье на улице Каталанес в праздничные дни стояла арка, а на ней статуя св. Иоанна, украшенная жемчугами и рубинами, окруженная блюдами с жареными цыплятами, индюшками, гусями, сырами, оливками, салатами и сладостями — подобные пиршественные лакомства встречались в разных сооружениях. Лавки были декорированы на веселый ярмарочный лад, на балконы выставлялись лучшие кресла, женщины бросали с балконов цветы на проходящую процессию, брызгали на ее участников духи. Процессия ступала по лилиям, розам и мяте, шла среди зданий, убранных не только коврами и колоритными тканями, но и ветвями, покрытыми апельсиновыми цветами или сгибающимися под тяжестью плодов. Героиня комедии Лопе де Веги «Уголщица» добрых два часа не могла наглядеться на алтаре под открытым небом, а Агустин де Рохас с полным правом утверждал, что «дома и улицы ликуют».²

Любой город весь год готовился к этому празднику, все больше воодушевляясь по мере его приближения. Накануне праздника в Мадриде сакристан с двумя церковными служками обходил маршрут, по которому будет следовать процессия; с ним шел называемый мохигангой, или ботаргой (одно из прозвищ Панталоне!), карнавальный персонаж, одетый в разноцветные одежды, с шестом, с которого свешивались надутые бычьи пузыри, — он прокладывал дорогу среди толпы. Вслед за ним шли одетые в мавританские одежды мужчины и ряженные ангелами женщины; поднявшись на помост, на котором на следующий день будет разыгрываться ауто, они исполняли пантомиму — борьбу чертей и ангелов, заканчивающуюся победой последних и тем, что св. Михаил отрубал голову Магомету.

В предпраздничную ночь горела иллюминация, а знаком наступления праздника служил артиллерийский салют, звон колоколов и фейерверк. Процессия в столице двигалась в путь от церкви св. Марии в девять утра и завершалась там же в три часа дня. В некоторых городах, например в Гранаде, перед ней шли карнавальные маски, но их было полным-полно и в главной, сопровождающей Дароносицу процессии.

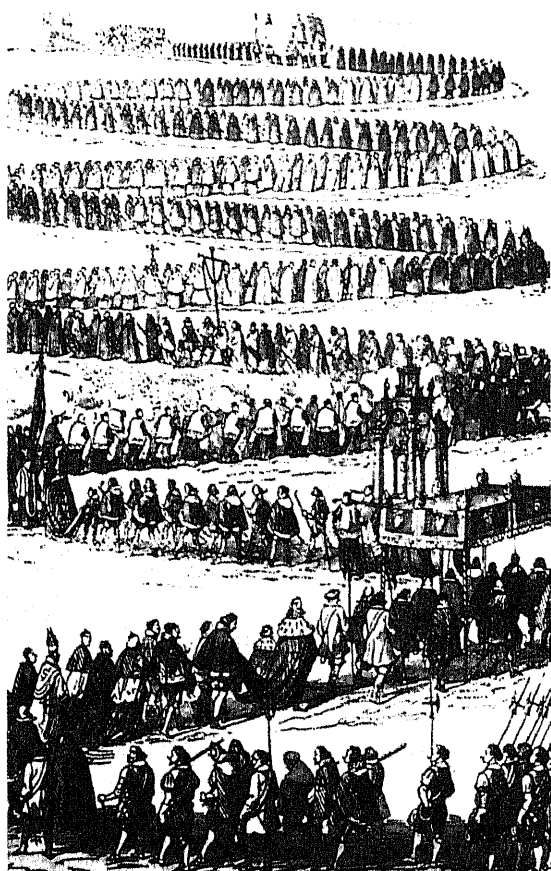
Карнавальный характер эти торжества обрели еще в эпоху средневековья. Праздник Тела Господня был установлен в 1264 году буллой папы Урбана IV. Поводами к этому послужили чудесное видение монахине из Льежа Жюльены Корнильон и чудо с Больцано, когда во время мессы, которую служил папа, из облатки причастия хлынула Кровь Христова, обагрявшая алтарь и одежды. Главной же причиной провозглашения праздника было желание противостоять неоднократным еретическим попыткам поставить под сомнение реальность превращения облатки и вина во время богослужения в плоть и кровь Спасителя.

Декретированный «сверху» праздник вскоре нашел горячую поддержку «снизу», и в его честь стали устраиваться многолюдные и красочные

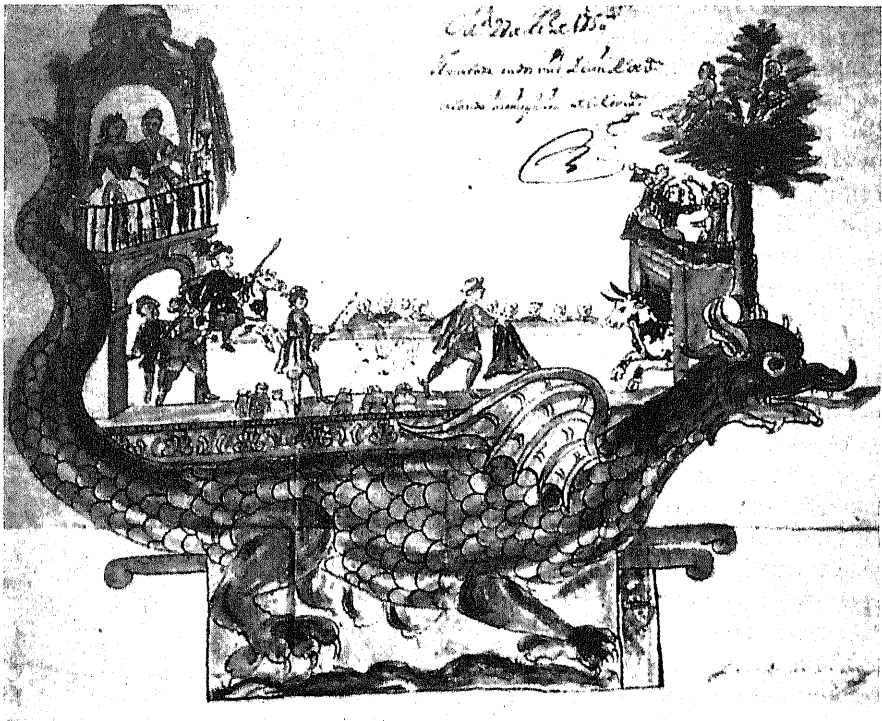
шествия. В 1280 году в подобной процессии в Толедо принимал участие король Альфонсо X Кастильский, в 1282 году процессия Корпус Кристи прошла по улицам Севильи; в XIV веке папа Иоанн XX велел всем без исключения приходом носить по улицам Дароносицу и публично поклоняться ей.

Праздник, падающий на Четверг после Троицына дня, на 12 день после Пятидесятницы, т. е. на конец мая и начало июня, стал в Испании апофеозом достигшей полного расцвета весны. Его светлый характер провидчески предрекла булла 1264 года: «Пусть как клирики, так и миряне, поют с веселием и удовольствием хвалебные песни. Пусть все исполняют радостные гимны в честь Господа. Пусть поет Вера, а Надежда прыгает от счастья, и пусть Милость развлекается. Веселись, Благодетель! Ликуй, Чистота!»³

По сути, праздник стал сплавом христианских и народно-фольклорных, восходящих к языческим традициям, начал. Церковь, правда, пыталась время от времени выступить против слишком откровенных карнавальных проявлений — переодевания мужчин в женские платья и женщин — в мужские, звериных масок и фривольных песен, которые исполнялись даже в церквах; но проходили века, а подобные привычки оставались неискоренимыми: в 1473 году очередной Толедский собор указывал, что охальные куплеты прерывают проповеди и верующие бегут поглазеть на выступления актеров и на потешные чудища.⁴ Указ, принятый архиепископским синодом в Гранаде в 1573 году гласил, что в день Тела Господня «не должно происходить ничего непристойного в храмах, и нельзя в них исполнять пляски, фарсы и



*Процессия в Мадриде на празднике Тела Господня.
Гравюра XVII в.*



Созданная Томасом де Лейбой тарраска для праздника Тела Господня, изображающая бой быков. Середина XVII в.

иные представления и светские песни», синод в Бургосе отмечал в 1577 году, что всех баламутят «игрища и гистрионы» и что многие приходили на мессу навеселе, синод в Памплоне в 1591 году возмущен тем, что прихожане «едят, пьют и танцуют в церквах», но все эти предупреждения не действуют, и гранадский синод 1626 года вновь запрещает бесчинствовать и исполнять в церквах озорные песенки под аккомпанемент виуэл, гитар и прочих инструментов.⁵

Если подобное происходило перед алтарями, то легко себе представить, что творилось на площадях и улицах.

Праздник Тела Господня становился самым праздничным из праздников — праздником *rag excellence* — по нарядности и великолепию, по способности вовлечь в свой красочный водоворот всех и каждого — от короля до нищего.

Короче, Корпус Кристи стал блистательным христианским карнавалом.

Ярчайшие, откровенно карнавальные образы окружали в процессии символ праздника — священную Дароносицу. Высокие церковные и госу-

дарственные сановники, представители городских властей и приходских братств перемешивались с гротескными фигурами и масками, со всевозможными невероятными существами. Коснемся хотя бы важнейших из них, являвших воочию плоды магической народной фантазии.

Начнем с примечательнейшего гигантского дракона, именуемого голией, или, чаще всего, тараской. «Нет процессии без тараски, как нет праздника без монаха», — гласит испанская пословица. Начиная с древнейших цивилизаций, таких, как шумерско-аккадская, дракон и гигантская змея олицетворяли силы хаоса и разрушения, и вместе с тем были символами плодородия. И на празднике Тела Господня тараска была, если воспользоваться терминологией М. М. Бахтина, карнавалено амбивалентной: пугающим и веселящим чудищем. Одноголовая или семиголовая, с длинным чешуйчатым хвостом, короткими кривыми ногами, ужасными глазами и зубастой пастью, исполинская (она двигалась благодаря десяти или большому количеству мужчин, спрятанных в ее огромном туловище) тараска казалась опасной — набрасывалась на окружающих, ее шея (или шеи) вытягивались, хватали шляпы или шапки у встречных и проглатывали их. Чаще всего в роли жертв оказывались зазевавшиеся крестьяне, и это вызывало хохот горожан. Мальчишки, бежавшие впереди тараски, дразнили ее и совали ей шапки в глотку, проворно увертываясь от укусов. Монстр, который, как писал в начале XVII века Гомес Техада де лос Рейес, раньше пожирал людей, а теперь пожирает головные уборы, вызывал невероятную кутерьму; его ненасытная утроба являла собой всепожирающее и всеобновляющее лоно. И даже тогда, когда тараску ассоциировали с дьяволом, она не переставала быть не только грозной, но и забавной. Как вспоминал Лопе де Вега в романе «Доротея», на ней красовалась надпись, гласящая, что она поедает херувимов, как шляпы; к ней приклеивали сатирические стихи, вышучивавшие, например, моду на косметичку...

Сплошная двусмысленность и гротескность тараски сказывалась и в том, что она часто представляла собой полузмею, полуженщину. На ее спине усаживалась красотка, называемая тараскильей, или несколько красоток, олицетворяющих Похоть, Ересь и т. п., роскошно одетых или почти раздетых; в 1678 году символизирующая плоть тараскилья поразила воображение мадридцев глубочайшим декольте, давшим возможность полюбоваться ее прелестями. Женщины же любовались фасонами платьев тараскиль — цех портных и швейные мастерские использовали их в качестве живых манекенов... Рядом с тараскильями на спине дракона играли музыканты в причудливых масках, костюмах арлекинов и т. п., танцевали танцоры, выступали акробаты.

Но не только тараска манила взоры в процессии Тела Господня. В ней шествовали великаны и карлики — огромные головы из папье-маше. В

Мадриде гиганты олицетворяли четыре известных тогда континента — Европу, Азию, Африку и Америку, в Валенсии — исполинских мавров и египтян... В столице они то кружились, как сумасшедшие, то пускались в неуклюжий танец, кланялись ложе, в которой сидела королевская семья и, наконец, дойдя до лавки, хозяина которой звали Давидом, потешные Голиафы валились в прах... Не меньший энтузиазм вызывали танцы — чакона, мориска, сарабанда, такона, пипирронда и др. Костюмы танцующих отличались невероятным богатством, а сами танцы — исключительной вольностью, так Коваррубиас в опубликованном в начале XVII века словаре называл сарабанду «веселой и похотливой»;⁶ в 1583 году был опубликован королевский указ, запрещающий ее исполнение под страхом получить двести плетей и быть сосланным на шесть лет на галеры, но сарабанду продолжали танцевать на религиозном празднике как ни в чем не бывало, смущая кое-кого откровенной эротичностью и прибавляя задора большинству. Куртуазные танцы исполнялись под аккомпанемент лютней или арф, более простонародные, например, *danzas de cascabel*, сопровождалась флейтами, мандолинами и популярными песнями, которые тут же подхватывали окружающие. Большой любовью толпы пользовались цыганские танцы и танцы с мечами, участники которых смело демонстрировали акробатические способности.

И в гуще процессии и на специальных помостах разыгрывались развернутые хореографические сценки, «мини-балеты», изображающие похищение Елены Парисом, пребывание Энея в Карфагене и т. п. Танцоры и танцовщицы этих своеобразных «балетов-пантомим» красовались в турецких, немецких и прочих костюмах, изображали негров, садовников, карликов, различных животных... В 1607 году в Мадриде на танцующих медведей нападали пастухи, которые затем преследовали обезьян, поднимавшихся на сосну, «строивших пресмешные рожи», а затем прыгавших медведям на спину и пускавших вместе с пастухами в перепляс.

В 1658 году некий Гаспар Флорес обязался подготовить в Мадриде для праздника Корпус Кристи за 6590 золотых реалов — 224 060 мараведи — ряд танцев, в том числе и «танец дураков», в котором участвовали сумасшедшие и их учитель, одетые в куртки, сшитые из разноцветных лоскутов... Учитель ведет урок и бьет каждого, кто ошибается. У каждого свой музыкальный инструмент: бубенчики, кастаньеты, трещотки и т. п.

Танец креста. Семь танцоров, одетых в одежды радостных тонов... в охотничьих шапках с цветными перьями. Каждый с надписью, означающей, что один представляет Силу, другой — Надежду, третий — Милость, а другие — прочие добродетели. С ними дьявол в кольчуге и в штанах черного цвета, в черном плаще, усеянном звездами, с дубиной в руке...

Танец улья. Медведь убегает, держа улей. Два сельских алькада, шестеро охотников с луками в руках... убивают медведя, улей открывается, и над ним поднимается чаша и облатка причастия. Все танцуют вокруг под аккомпанемент бубна...»⁷

В соборах Севильи и Толедо в день Тела Господня 12 мальчиков-хористов исполняли «священный балет» — выстроившись в два ряда друг против друга перпендикулярно алтарю, они преклоняли колени перед ним, затем под звуки песен и аккомпанемент кастаньет образовывали круг, обозначающий чашу причастия и облатку причастия, крест и две буквы SS — Santissimo Sacramento — Священное Таинство.

В целом же танцам на празднике Корпус Кристи было присуще то, что будет в той или иной мере присуще и постановкам ауто, — сочетание сложной религиозной символики и бьющей через край площадной стийности.

Подобное сочетание заметно и в структуре процессии, варьировавшейся в течение XVII века в разных городах, но чаще всего выглядевшей так: впереди шли великаны со свитой, тараска, дети и карлики, затем религиозные ордена, церковные приходы, огромные позолоченные орлы, четыре евангелиста, различные библейские персонажи, городские цеха с образами покровителей или их скульптурами, сверкающая золотом Дароносица на триумфальной колеснице, окруженная городскими властями, прелатами и почетным караулом. Танцоры, музыканты и «чертенята» могли появиться то там, то сям, свободно передвигаясь с места на место, хотя в Гранаде они неизменно открывали процессию... В Валенсии в строгой последовательности дефилировали двадцать четыре цеха с изображениями Адама, Евы, Змея-искусителя и пр. Парад подчеркивал, что праздник Тела Господня был не только церковным, но и муниципальным праздником. Его оплачивали гражданские власти, и расходы были огромными. Для подготовки праздника образовывалась из высших должностных лиц Хунта Тела Господня — Junta del Corpus, заключавшая контракты с мастерами и художниками, оплачивающая сооружение большинства временных алтарей на улицах, подготовку повозок, тараски, костюмов и т. п. В столице в 1673 году на расходы, связанные лишь с постановкой и исполнением ауто, выделено было более 5 000 000 мараведи, а смета на расходы на праздник в 1674 году составляла 9 000 000.

Это позволяло сооружать для процессии огромные повозки с изображением творения мира, ада, рая, Ноева ковчега; повозки с «живыми картинами», представлявшими жертвоприношение Авраама, Лота с женой и дочерьми, Давида с Голиафом, Благовещение (ангелы пели «Магнифика́т») и т. п.

Итак, в день представления ауто испанцы встречались на улице со святыми великомучениками и карнавальными масками, наблюдали возвы-

шенные евангельские эпизоды и разбитные танцы. И если праздник карнавализовался, то светское пространство — улицы и площади, на которых ставились импровизированные алтари и по которым проносили и провозили священные образы и скульптуры, сакрализировались, и все вместе превращалось в грандиозное театрализованное зрелище, декорацией которому служил ярко преображенный город.

В таком контексте и исполнялось ауто.

* * *

Представление ауто венчает праздник Тела Господня, в нем наиболее ярко воплощается тема величайшей роли Евхаристии — причастия человека Богу, но оно разыгрывается среди веселого праздничного гула и кутерьмы, перед раззадоренной песнями, танцами и проделками масок, подогретой вином публикой. Звучащие в ряде ауто призывы помнить о смерти нередко заглушались веселыми голосами на площади, более того, голоса эти вторгались в ауто. Так, согласно ремарке в ауто Лопе де Веги «Наказанный тиран»: «За сценой слышен шум и гвалт постоянного двора».⁸ Двое потешников дерутся в этом ауто ярмарочными дубинами, и, наконец, один из них, Марото, выносит наполненный до краев яствами пиршественный котел и пускается в перепляс с пастухами. Но прочнейшим мостом между религиозной драмой и праздничной площадью оказывались разыгрываемые вместе с ауто потешные «мини-пьесы».

Театральное представление на празднике Корпус Кристи в большинстве случаев состояло из четырех частей. Перед ауто исполнялись вступления — лоа и фарсовая интермедия, вслед за ауто — веселая песня-пляска, а со второй трети XVII столетия венчаемая танцем заключительная интермедия, называемая мохигангой. В XVI веке интермедия часто исполнялась в середине ауто («Женитьба Моисея», «Обвинение рода человеческого» и др.), о чем недвусмысленно говорили ремарки: «Здесь должна быть интермедия».⁹ В XVII же веке, как писал один из путешественников в 1655 году, в Мадриде ауто обрамляются интермедиями, «слушающими острой приправой серьезной духовной драме».¹⁰

Спектакль тем самым, как и светское представление в коррале, являлся «концертной» разнородной композицией.

Как и в коррале, он начинался со вступления — лоа. О них мы можем судить хотя бы по изданной в 1644 году книге «Праздники Священного Таинства», включающей двенадцать ауто Лопе де Веги, а также лоа и интермедии, которые каждому из них предшествовали во время представления их в Мадриде. Лоа преимущественно служили тому, чтобы унять шум, царивший на площади. Однако нередко лоа своим аллегоризмом предвещают проблематику и эстетику исполняемых после них ауто, рас-

сказывая, например, о хвори Души, которую лечат врачи Страх Божий и Надежда и сиделка Исповедь при помощи снадобий — Молитв (лоа и ауто «О хлебе и древе»)… В первой трети XVII века это короткие, незадействованные сценки, в которых участвуют один или два актера.

Другое дело — лоа к «действиям о причастии» Кальдерона. В них можно увидеть большое количество персонажей. В лоа к ауто «Неприкосновенность священного» их целая дюжина; в лоа к «Новому приюту для бедных» действуют 7 дам и 7 кавалеров со свитой и музыкантами; в лоа к «Всеобщему прощению» на подмостки выходят пятнадцать действующих лиц; в лоа к «Агнцу соборования» принимают участие почти два десятка героев и статистов, не считая музыкантов.

Вступления к ауто Кальдерона превращаются в коротенькие самостоятельные драмы — в лоа к «Заявлению о вере» Воинствующая Церковь решает построить корабль, чтобы доставить священные Хлеб и Вино своим верным солдатам. На глазах публики оснащается корабль — Вера ставит мачту в виде креста, Покаяние — парус с образом Христа на нем, Святые Дары крепят судовой фонарь, Знамение приносит компас и корабль отправляется в плавание… В лоа к ауто «Нет счастья без Бога», посрамляя Зависть, считающую, что перевелись на свете чудеса, утверждается, что они по-прежнему происходят на небесах, в воздухе и на земле, и зрители видят падающую комету и волшебный сад…

Порой же лоа оказываются по сути завязкой или первым актом ауто, порой не только предвосхищает то, что произойдет во время спектакля, но и напоминает о том, что происходило во время всего праздника. Живым его отзвуком была «Лоа, разыгранная Крестьянином и Поселянином» перед первым из «Праздников Священного Таинства» Лопе — ее герои восхищались пестрой и нарядной, волнующейся, как море, столичной толпой, красотой Мадрида, чьи улицы покрылись «парчой и шелком», влекут великанами, тараской и дивной Дароносицей… В лоа Кальдерона к ауто «Древо лучшего плода» поселяне Бартоло и Хила признаются, что от праздничного многоцветья голова у них идет кругом — «каждый балкон стал висячим садом, и каждая улица цветником», везде переливаются драгоценные ткани, потрясают воображение «рисованные дома», пейзажи с городами и морями, повозки, направляющиеся к месту представления ауто, и т. п.¹¹

Многие лоа Кальдерона утверждают право на самую бурную радость. В лоа к ауто «Всеобщая вакансия» (поставлена в 1649 году труппой Антонио де Прадо), разыгрываемой среди множества танцующих на подмостках карнавальных масок, Отступничество, искренне удивленное тем, что в день, когда отмечают мучительную жертву Господа, все ликуют вместо того, чтобы «плакать и стенать», спрашивает, «не пристало ли больше предаваться покаянию, печалиться и проливать слезы?»,¹² и получает от-

поведь самой Христианской Веры, напоминающей, что и Давид танцевал перед ковчегом завета... Лоа к ауто «Званные и избранные» завершается песней:

Сегодня день радости,
Сегодня день удовольствий,
И пусть веселится земля.
Ибо веселится небо.¹³

В финале лоа к «Древу лучшего плода» все танцуют под песню, зовущую проникнуться благочестием и весельем.¹⁴

Что же касается интермедий, следующих за лоа, а иногда и перед ними, то в них царило сплошное веселье. С непосредственно следующими за ними «действиями о причастии» они ничем не были связаны. Само их присутствие в религиозном спектакле с последовательно рациональной точки зрения кажется немислмым и недопустимым. Единство представления, объединяющего лоа, интермедию и ауто, скорее подобно не формально-логическому, а универсально-мифологическому единству: профанное в нем не отрицает сакральное, а лишь сильнее его подчеркивает; и вместе с тем в буйстве и задоре интермедий по-своему сказывается вера в даруемое Таинством Евхаристии счастье.

В «Праздниках Священного Таинства» Лопе де Веги перед ауто «Имя Иисуса» разыгрывалась «Интермедия о Грамотее» («Entremés del Letrado»). Пероте, «вор в законе», «самый главный пройдоха во всей Европе»,¹⁵ златоуст преступного мира, ходячая энциклопедия «блатного» жаргона («отказ от показаний называется молчок, палач — это бискайский осел, удары плетью — цветные ленты») — ценнейшего словаря, который, как говорит другой мошенник, Бартоло, должен быть выбит крупными, как на афишах, буквами на паросском мраморе, замышляет новое дело. Пока Пероте морочит своей галиматьей голову старику Грамотею, Бартоло крадет у него тысячу дукатов. Застигнутые на улице альгуасилом, плуты успешно изображают слепых богомольцев, безбожно коверкая латынь и призывая в дерзко пародийном псалме в заступницы своего ремесла саму Непорочную Деву... Предшествующую ауто «Исполняющий мессу» «Интермедию о Колдунье» венчает многолюдная карнавальная сценка. Проститутка Сусанна, желая вернуть любовь своего дружка Росалеса, по наущению старой ведьмы ворожеи Семпронии, просит его слугу достать прядь волос хозяина, дабы тот, кому они принадлежат, поспешил к ней. Шельма-слуга приносит ей пучок волос, собранных на полу у цирюльника, и к остолбеневшей девице являются по воле колдовских чар один за другим Портной с огромными ножницами, Церковный служка с кадиллом, Кузнец в переднике с молотом, Учитель, секущий ученика, и Аптекарь, раздувающий мехи для подогрева колбы...

Как правило, каждая интермедия завершалась удалой пляской. В «Интермедии о Поэте», исполненной перед ауто «Поручители за Человека», Поэт, победивший в конкурсе женихов, воспевавший в стихах красоты приехавшей из Америки доньи Либии, узнает, что все ее приданое — это кастаньеты; под аккомпанемент кастаньет все пускаются танцевать и поэт приговаривает: «стихи с музыкой — это как пончик с медом».¹⁶

В «Интермедии о похищении Елены», сыгранной перед ауто «О хлебе и древе», использован барочный прием «театра в театре». Слуга старого доктора Орегано устраивает домашний спектакль; мы видим миниатюрное представление в коррале: музыкальное вступление, лоа и саму комедию «Похищение Елены», в конце которой слуга и в самом деле похищает дочь хозяина Елену...

В не меньшей степени близость карнаваловому духу ощутима и в интермедиях Кальдерона. В «Майорате», сыгранном перед ауто «Что идет от Человека к Богу» (поставлено в 1642 г.), совершается гротескная сценическая травестия: молодого кабальеро дона Косме превращают в дряхлого старика, заставляют в жаркий день надеть теплую шапку, очки, греющий желудок пояс и ходить, волоча ноги и опираясь на костыль. Наконец, его убивают и оплакивают, но убийство оказывается устроенным друзьями героя розыгрышем. Когда «покойник» является своему соседу, дону Панфило, тот теряет сознание от ужаса перед пришельцем с того света, и, придя в себя, соглашается выдать за него дочь. Так происходит воскресение из мертвых — смерть оказывается источником обновления жизни и ее радостного всплеска.

Превращение смерти в жизнь — ключевая карнавальная метаморфоза. Предворяющие ауто интермедии и замыкающие представление мохиганги полны всевозможных перевертышей. Искусство барокко — сложная система взаимных отражений, перекличка зеркал; но среди них нередко встречаются кривые зеркала, деформирующие, карикатурно искажающие то, что в других зеркалах выглядит серьезно и чинно. Подобные «кривые зеркала» создают ощущение веселой относительности, зависимости картины мира от точки зрения, от все по своему преломляющего сознания. Монолог дона Косме в интермедии «Майорат» оказывается «кривым зеркалом» знаменитого монолога Сехисмундо в драме Кальдерона «Жизнь есть сон». «Жизнь есть сон», — бормочет пьяный Бродяга, укладываясь спать на улице в кальдероновской «Мохиганге о видениях Смерти». В этой примечательнейшей мохиганге пародируется жанр священного ауто в целом, его поэтика и религиозно-философская символика. Хмельной Возница должен поскорее отвезти играющую ауто труппу для выступления перед Королевским Советом. Директор дает указание, как всех утрамбовать в повозке: Душа пусть сядет рядом со Смертью, свою жену Ангела Директор посылает к Черту. Слышен грохот за сценой — кучер перевернул

повозку: Смерть лишилась чувств, Ангел повредил голову, Тело выносит на руках упавшую в обморок Душу, Черт появляется на подмостках, крестясь и заставляя проснувшегося от шума пьяного Бродягу воскликнуть: «Видать, добрый христианин этот Черт!»¹⁷ Впрочем, он панически боится Черта и Смерти и не может понять, во сне или наяву встретил этих особ. Так в сниженном виде проигрывается барочная тема неразличимости театра и жизни, вымысла и реальности, но звучит она не трагически, а фарсово. Бурдюк с вином возвращает хорошее настроение всем, в том числе и Смерти, и актеры пьют за ее здоровье (вспомним классический испанский карнавальная клич: Да здравствует Смерть! Да живет Смерть! — ¡Viva la Muerte!), а затем пускаются танцевать с подоспевшими к пиршеству цыганами и галисийцами...

В кальдероновском мохигане «Кушания», исполнявшейся, предположительно, вслед за его ауто «С Марией в сердце», героями обильнейшего застолья, которым верховодит «всепьянейший» Бахус, оказываются разные блюда — карнавальная царь и царица — Рагу и Похлебка, а также Зелень, Котлета, Сладкий Рис и пр. Когда во время потасовки Жареный Ягненок (образ, так или иначе соотносящийся с Агнцем Божьим!), кричит: «Я мертв!» — все дружно отвечают ему: «Живи и здравствуй!»¹⁸ — и он опять начинает куролесить напрапалую вместе с другими раблезианскими бражниками, среди которых выделяется Потроха — дон Требуха (Menudo — don Mondigo) — представитель «великой родни колбас и солений».¹⁹

В интермедии «Инструменты» устраивалось соревнование в умении плясать и сквернословить! В другой полной эротических намеков кальдероновской интермедии, которая шла перед его ауто «Есть сны, оборачивающиеся правдой» (поставлено в 1670 г.) простака Сокете (zoquete по-испански дурак, чурбан) поднимали на плечи и несли как «карнавальная короля». Сами ауто были созвучны подобным мотивам. В известнейшем определении ауто, данном Кальдероном в лоа ко «Второй супруге, или Побеждать умирая», говорится:

Это проповеди в стихах,
идеи, ставшие театром,
проблемы Священной Теологии,
непостижимые для разума,
непроглядные и необъяснимые,
но представляющие на подмостках
для всеобщей радости и счастья.²⁰

Исследователи придают огромное значение начальным словам этого стихотворного фрагмента, но, на наш взгляд, чрезвычайно важна заключительная строчка: какие бы серьезные вопросы не затрагивало представление, оно должно, в конечном итоге, вызвать «всеобщую радость и сча-

стве»! В ауто «Нет счастья без Бога» даже диспут Справедливости с Дьяволом происходил во время танца, в «Верном Пастухе» с одной группой персонажей танцует Христос, с другой — Люцифер; в ауто «Пища человека» Христос в венке из роз водит звонкий хоровод, а во «Всеобщей помощи» в веселый перепляс среди цветов и зеленых ветвей пускались Крещение, Молитва, Покаяние и Священный сан... В каждом ауто непременно принимал участие шут-грасьосо.

Так ауто оказывалось сродни стихии праздника, и Кальдерон с полным правом утверждал в лоа к ауто «Истинный Бог Пан», что в этот день «тот, кто не безумен, тот дурак».²¹

Спектакль на празднике Тела Господня оказывается в высшей мере полифоничным: речи о преходящести земного бытия не заглушают звонкой радости жизни, смерть побеждающей.

Но прежде, чем перейти к подытоживающим рассуждениям о барочном ауто, надо сказать несколько слов о его генезисе.

* * *

История испанского религиозного театра до сих пор таит множество загадок. Первый известный нам текст на кастильском языке «Ауто о царях-волхвах», или точнее — «Действо о царях волхвах» (ибо перед нами отнюдь не ауто сакраменталь, а литургическая драма), относится к XII веку. Затем между XII и последней третью XV века, когда будет творить Гомес Манрике, о котором шла речь в нашей предыдущей книге, образуется лакуна — не известно ни одно бесспорно принадлежащее к этому времени театральное произведение. Это не значит, что все эти годы в христианской стране не давались религиозные спектакли. Ряд документов свидетельствует об обратном, например, в постановлении Собора в Аранде (1473) сказано, что запрещается представлять всякого рода нечестивые игрища, но дозволяются «представления, что подвигают народ к благочестию»,²² — такие представления, несомненно, были известны участникам Собора.

Так или иначе исподволь происходило становление жанра ауто; значительную роль играла, в частности, поэзия: споры Души и Тела, Вина и Воды велись в стихах XII — XIII веков. Поэты, среди которых были духовные лица, видели, что пастве нелегко представить, как может ежедневно совершаться чудо превращения хлеба и вина в плоть и кровь Христову; и Иньиго де Мендоса в поэме, повествующей, как гласит ее заголовок, «О том, что совершил Господь наш на Тайной вечере со своими учениками, когда установил священное таинство своей божественной плоти», объясняет, что коли мы можем увидеть свое лицо в каждом из осколков зеркала, то не стоит удивляться, что Христос присутствует в каждом из

кусочков хлеба, им разделенного.²³ В других стихотворениях ведут спор Разум и Чувственность — будущие персонажи «действ о причастии».

Преимущественно же ауто сакраменталь восходит к театрализованным процессиям, и в первую очередь к процессии в день Тела Господня, к повозкам-платформам и «замкам» на колесах или к передвижным «интермедиям» со скульптурами, а затем и с людьми, изображающими «живые картины». Во второй половине XV века — первой половине XVI века «фигуранты» на помостах получают право голоса — логика развития зрелища диктует появление драматургии! Рождение театра Нового времени происходит не потому, что слово находит пластическое, зримое выражение — наоборот, зримые, пластические образы «озвучиваются», обретают дар речи: исторически слово в театре вторично по отношению к музыке и визуальной выразительности. В 1530 году в Севилье на «замке» цеха плотников, участвовавшем в процессии, согласно архивному документу, «должны были находиться четыре певца, которые представляют наверху Рождество, и еще лица, представляющие Иосифа, Марию и Ангела, и на руках Марии должен быть Младенец, и на ней, и на нем короны... и они должны знать, как все это делается... и репетировать и показать сперва представление алькаду...»²⁴

Вместе с тем продолжают ставиться ауто или, точнее, действия, зачастую не имеющие отношения к евхаристии и почти или совсем лишенные аллегоризма. Их можно причислить к моралите или к «коротким мистериям» (другие исследователи предпочитают их называть псевдомистериями). Такой короткой мистерией является, например, относящееся к концу XV века «Ауто о бегстве в землю египетскую», или «Действо о бегстве в землю египетскую»: во сне Иосифу является Ангел, предупреждающий Святое Семейство, что необходимо бежать от солдат Ирода, Иосиф и Мария собираются в путь, Иосиф поет вильянсико, моля Ангела стать их поводырем... и т. п. В «Победе Христа» драматурга середины XVI века Барталоме Палау каждый акт иллюстрирует самостоятельный библейский эпизод...

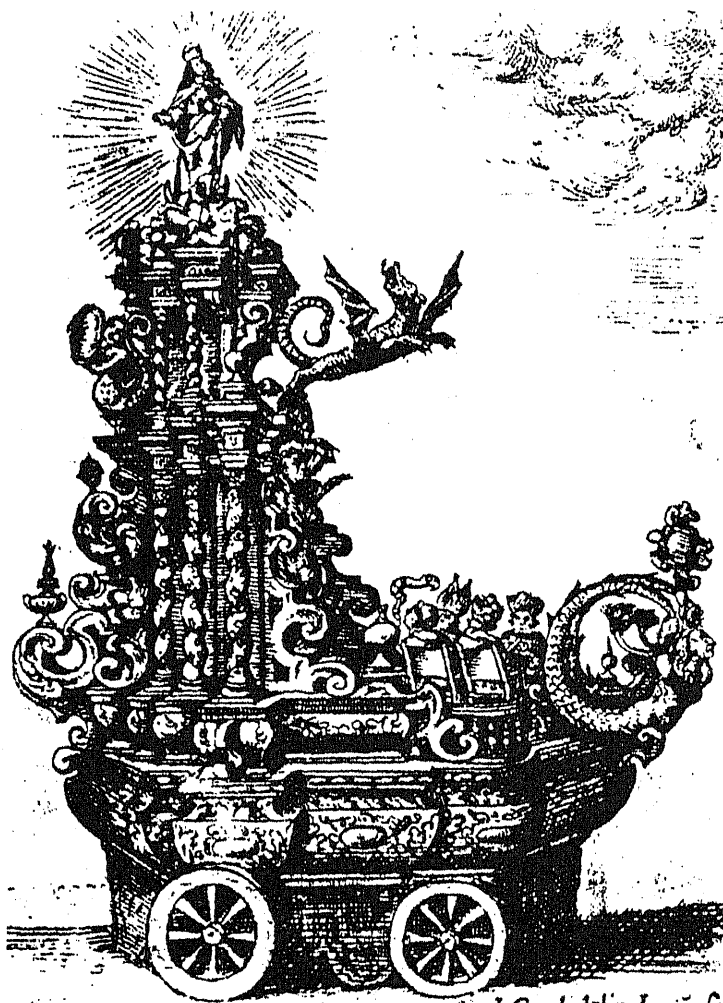
На полпути от моралите к ауто сакраменталь стоят некоторые произведения Жила Винсенте (ок. 1465/70—ок. 1536) — в «Ауто о Душе» (поставлена в 1508 г.) Душа должна снять с себя драгоценности и роскошное платье, подаренное ей Дьяволом, чтобы в постоялом дворе, символизирующем церковь, где на ужин дают бичи, терновый венец и гвозди Распятия, получить спасительное причастие. И в других «действиях» заметно нарастает символическое, трансцендентное начало, и главной темой оказывается тема причастия. В 1520 году ставится «Сакраментальный фарс» Эрнана Лопеса де Янгуаса, в котором ангел объясняет четырем пастухам значение евхаристии —

и пастухи поют вильянсико во славу плоти Господней...

В истории постановок «действ о причастии», как и в развитии испанского светского театра, особую роль играет руководитель первой крупной и широко известной в стране профессиональной актерской труппы, замечательный актер и драматург Лопе де Руэда (ок. 1509—1565). В 1543 году он подписывает в Севилье с цехом мастеров шелка контракт, обязуясь показать ауто об Аврааме, в котором будут участвовать восемь персон. С другими цехами Лопе де Руэда заключает договор, гласящий, что он покажет на повозках «людей, наряды, ангелов, певцов, горящие свечи, которые несут апостолы, и кровать с занавеской».²⁶

В 70—90-е годы XVI века ауто начинают разыгрываться профессиональными актерами уже повсеместно, как об этом свидетельствуют контракты, подписанные с руководителями трупп.²⁷ В этот же период определяется и ряд важнейших особенностей постановок ауто: они исполняются вместе с одной или двумя интермедиями и лоа на площади, на специально сооруженных подмостках или на помосте на повозке. К таким подмосткам или помосту присоединяются две двухэтажные повозки-башни, на которых тоже частично протекает действие и которые содержат различные компоненты сценографии и механизмы, позволяющие демонстрировать чудеса, волшебные превращения и т. п.²⁸ Размеры основной сцены в начале XVII века в Мадриде были 6,70 × 5,5 м; затем 9,75 × 4,90 м (1623) и 14,63 × 4,90 м (между 1629 и 1634 гг.) — в течение Золотого века ее параметры варьировались от 13 × 4,5 до 20 × 8,5 м.

Сценография сначала была скудной. «Скрытые ремарки», т. е. высказывания действующих лиц, характеризующие облик, жест, поведение других персонажей, наличие тех или иных аксессуаров, многократно превышали «настоящие» ремарки, количество которых в большинстве из 96 старинных ауто колеблется между 2 и 10 и которые нередко сводятся к констатации «входят» или «уходят»... Правда, есть и исключения. В «Ауто о „Триумфах“ Петрарки, переложенных на божественный лад» мы встречаем рекордное для «Кодекса» число ремарок — 29, в том числе и весьма развернутые: «Въезжает Смерть на повозке. Ее везут Авраам, Авессалом, Александр и Геракл»: «Въезжает Евангельская Слава в одежде с языками пламени на повозке, которую везут четыре евангелиста со знаменем, на котором нарисовано распятие»; «Въезжает на повозке Время. Его везут четыре времени года».²⁹ Из скрытых ремарок в этом ауто мы узнаем, что Адам, Давид, Соломон и Самсон тащат повозку Любви, закованные в цепи, что Слава сбрасывает Чувственность с трона и попирает ее ногой... Наконец, самые подробные и выразительные ремарки мы находим в относящемся не к празднику Тела Господня, а к Рождеству



I. Couché delin. Inuic. f.

Праздничная повозка на торжествах Непорочного Зачатия в Валенсии.

«Танце о священнейшем рождении Господа нашего Иисуса Христа» Педро Суареса де Роблеса, сыгранном в храме и опубликованном в 1561 году: «Тут должны выйти пастухи, разделившиеся на две шеренги, а впереди один из них играет на цитре или тамбурине, и под эту музыку они, танцуя, приближаются к центру храма, где исполняют танцевальные фигуры, за пастухами следуют ангелы с большими свечами, восемь из них несут балдахин, под которым находится Дароносица, Богоматерь и Св. Иосиф,

и они идут к ступеням главного алтаря, где стоят ясли, в которые кладут Младенца Христа; Богородица и Св. Иосиф становятся на колени и складывают молитвенно руки, будто созерцая его; ангелы становятся по обе стороны ясель, повернувшись лицом друг к другу и к младенцу; и пока они так стоят, пастухи завершают свой танец, и Ангел, поднявшись на амвон, начинает проповедь, и пастухи, услышав его голос, показывают, что они испуганы, вертя головами и глядя наверх».³⁰ И в дальнейшем в ауто подробно рассказывается, какова должна быть пластика действующих лиц, как танцы должны сочетаться или чередоваться с музыкой и пением...

Перед нами один из самых ранних «драм-балетов» Нового времени. Подобный синтез поэтического слова, пения, музыки, танца и пластически отточенного движения будет отличать и барочные ауто.

* * *

Прежде чем в творчестве Кальдерона «действия о причастии» обретут идеальную форму, они появятся из-под пера ряда выдающихся драматургов Золотого века, и прежде всего Лопе де Веги, во многом близкого Возрождению. Его гений одинаково искренне воспевал и искупительную жертву Иисуса и счастье земного бытия. Не случайно из всех книг Ветхого Завета Лопе ближе всего «Песнь Песней» — гимн чувственной любви. Цитаты, образы и мотивы «Песни Песней» обнаруживаются во многих его ауто, одно же из них целиком построено на таких мотивах и называется «Ауто о Песне Песней»; в нем на каждом шагу звучат фразы из этой пронизанной эротическим влечением книги: «черна я, но красива»; «прекрасны ланиты твои под подвесками, шея твоя в ожерельях»; «о, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные»; «освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви...»³¹ Лопе воспевает не только красоту души, но и красоту тела человеческого. Христос, «порождение неба и земли»,³² связан любовными узами с Человеческой Природой — она столь «сплошь хороша» и столь прекрасна, что «небожители ей завидуют»,³³ — так говорится в ауто «Имя Иисуса», в котором красоте человека вторит красота окружающей природы: Мир является на подмостки с зелеными ветками и цветами, и воздается хвала пурпурным розам Иерихона, ливанским кедром, фруктам Галаада и хрустальным водам Иордана...

В ауто «Жатва», повествующем о восстании Люцифера и его присных, надменные ангелы возмущены тем, что Господь так вознес Человека, создал его прекрасным и отдал ему во владение цветущую землю. Обилие «сельскохозяйственных» образов способствует ощущению прелести народной жизни, становящейся главным предметом изображения в этом ауто. И сам Христос, именуемый здесь Землепашцем — Labrador, кажется

плотью от плоти народа. Он поет любимой Церкви народную песенку, ревнует ее к Дьяволу так, как Периваньес ревнует Касильду к командору Оканьи в известнейшей драме Лопе, и разговор супругов откровенно напоминает разговор сельских молодоженов в светском спектакля в коралле: Землепашец хвалится перед своей суженной пригожестью тонущей в цветах хижины... Служанки Князя Тьмы — Зависть и Гордыня — в пестрых нарядах, пытающиеся вскружить голову Супруге, подобны бойким цыганкам на ярмарке. В финале, в час жатвы, происходит чудо: «Под музыку раскрывается хижина, внутри которой стоит часовня, она, в свою очередь, также отворяется и внутри видна купель, в которой стоит Младенец, из груди которого семь алых лент спадают к семи Чашам...»³⁴ — увидев это, Ересь, Магометанство и Язычество, выросшие, как плевелы на поле, принимают истинную веру... Но не менее чудесным казалось и начало ауто, изображающее пробуждение трудового дня и восход солнца — «колокола зари» — под птичьи трели и шум ручьев...

В ряде ауто Лопе де Веги традиционные требования отрешиться от мира вступают в противоречие с общей жизнелюбивой и праздничной атмосферой. В ауто «Майская невеста» («La Maya») Разум бичует «безумие чувств» «преходящие плотские блага», склонность Тела к порокам и низости, а Тело заявляет, что готово уступить Душу Дьяволу, и признается, что является «неотесанным и грубым».³⁵ Но тон представлению задают не эти разоблачения, а игра Радости и Удовольствия, выходящих на подмостки «в роскошных одеждах»,³⁶ и исполняющих, аккомпанируя себе на музыкальных инструментах вместе с Весельем, чакону — танец, который моралисты упрекали в откровенной эротичности. Обжорство зовет всех на пир, на котором куропаток, каплунов, павлинов, голубей, телятину, козлятину и окорока надлежит обильно запивать вином, ссылаясь на Спасителя, превратившего воду в вино... Брак, садящейся под сладостную музыку за уставленный цветами стол и упивающийся их «нежными ароматами»³⁷ героини древних обрядов весеннего плодородия Майской Невесты с Иисусом — это любовный союз языческой царевны и родоначальника христианства, оказывающегося более пригожим женихом, нежели Тело, Мир и Князь Тьмы, получающие отставку и ретирующиеся под озорные куплеты.

В ауто «Путешествие Души» богослужение — не только душевная радость, но и ликование плоти:

На этой божественной мессе,
дорогие, если Божья милость с вами,
играйте, пойте, пейте и ешьте,
прыгайте, носитесь, танцуйте и пляшите.
.....
Украшайтесь, коли можете,
бриллиантами, золотом, изумрудами,

цветами трех добродетелей,
Веры, Милости и Надежды.
Поднимайтесь из-за стола веселыми,
ибо вы на небо поднимаетесь,
играйте, пойте, пейте и ешьте,
прыгайте, поситесь, танцуйте и пляшите.
Чем более безумными вы покажетесь,
тем яснее будет, что вы полны любви...³⁸

Первые слова ауто «Служащий мессу» («El Misancantano») — «От счастья не могу удержаться на месте». Их произносит персонаж, который сам себя так аттестует: «У меня широко открытый рот, живые глаза, могучая грудь... Я всегда там, где богатство, чистая совесть и чистота нравов, где свадьбы, поздравления и пирушки... Я всегда среди радостей, полных столов, среди садов и цветов, развлечений, озорства и приятного времяпрепровождения»,³⁹ — наконец, он называет свое имя — Увеселение (Regocijo) — «сын удачи», любящий, чтобы было «полным полно хлеба, мяса, оливок, фруктов и вина»...⁴⁰ Пиршественное настроение создается отнюдь не для того, чтобы бороться с молитвенным, а для того, чтобы дружно слиться с ним. Вселенная Месса, которую служит Христос, оказывается самой «высшей радостью», и каждый «лопается от удовольствия», ангелы летают над колокольнями, подпевая веселому перезвону колоколов, «мир ходит ходуном», и «небо соединяется с землей».⁴¹

Короче говоря, религиозные пьесы Лопе, как и его светские произведения, устремлены к гармонии небесного и земного, духовного и телесного. В упомянутом уже ауто «Имя Иисуса» Христос и Душа любятяся телесной прелестью друг друга, мы узнаем, сколь прекрасны глаза, стан, грудь Души! В ауто «Песнь Песен» Супруг-Христос, закутанный в плащ, как кавалер в комедии, нетерпеливо требует, чтобы Душа поскорее открыла дверь, пока она, нагая, одевается в спальне; в этом ауто все время исполняются песни и танцы — сарсуэла, гальярда и другие — и единственным «сумрачным и серьезным» персонажем в нем оказывается Дьявол, и потому ему не насладиться красотой Супруги, все время «поющей, пляшущей, скачущей, танцующей», украшающей жилище ветками, цветами, мятой и лилиями...⁴²

* * *

У Хосефа де Вальдивиельсо (1560—1638), толедского священника, писавшего лишь «действия о причастии» и не создавшего светских комедий, также звучат озорные или лирические песни, романсы и цыганские мелодии, но народно-праздничные мотивы последовательнее, чем у Лопе, переосмысливаются в драматическом барочном духе. В ауто «Блудный сын» голос Юности, зовущей «ступать по цветущим лугам»⁴³ и наслаждаться

цветущими годами, — это голос дьявольского искушения. Во дворце Удовольствия танцующая и поющая свита Наслаждения и прибывшая верхом на чудище Похоть поят Блудного сына сладостной отравой, сулят ему «цыганочек пятнадцати-шестнадцати годков»,⁴⁴ прекрасную Елену, Семирамиду и Клеопатру. Вскружив голову герою, пороки выманивают у него богатства, а затем грабят, раздевают и избивают его.

Униженный и поруганный Блудный сын трепещет, ожидая Смерти и Ада, чьи ужасающие повозки с разверстой могилой и пылающим огнем проезжают мимо него; но вид повозки Милосердия с четырьмя ангелами и младенцем Христом в алой тунике дает ему силы побороть отчаяние. Беглец возвращается в Отчий дом, и Отец, говорящий, что «любовь всегда безмерна, сладостна и радостна»,⁴⁵ устраивает в его честь роскошный пир с музыкой и пляской «сапатеадо» — танцующие отбивают каблуками завораживающие ритмы...

Предавая анафеме порочные утехы, «Блудный сын» прославляет счастье чистой жизни на лоне прекрасной природы, где сельский труженик садится за опрятный стол, на котором красуются «душистый хлеб, сладкий мед, жирное молоко и искристое вино».⁴⁶

В ряде других «действ о причастии» Вальдивиельсо сценические образы говорят о пагубности едва ли не всех мирских соблазнов. В ауто «Странник» (опубликовано в 1622 г.) Страннику во сне являются две лестницы: зрители видят на повозке слева широкую лестницу, покрытую цветами и нарядными коврами, ведущую в адскую пасть, тесная же, поросшая кустарником и сорняками, усыпанная черепами лестница на правой повозке ведет в рай. Странник не желает идти по дороге страданий («там — сплошь самобичевания, строгости, кресты и вериги»⁴⁷) и отправляется в город Удовольствия, где поют и танцуют себе на погибель нарядные дамы и кавалеры: здесь правят Ложь, Обман, Тщеславие, Зависть, Мечь и Гордыня, когда же на пиршественном столе открывают первое блюдо, с него улетает птица — символ неверной чести, на втором блюде оказывается череп, а третье вообще пусто, напоминая о тщете жизни, которой предается герой.

В начале «Странника» из люка на основной сцене, словно из пропасти, появлялась Земля, покрытая цветами и травами, обнимая сына и не желая выпустить его из своих объятий. Его слова «*Y así peregrino parto*» имеют двойной смысл: «Итак, я, странник, рождаюсь» и «Я отправляюсь в странствие». Жизнь — это странствие и стремление возвыситься над землей: действие, начавшееся даже не на земле, а в недрах земли, завершается на небе.⁴⁸

Беспутный и церемониальный мир в городе Наслаждений — своего рода «черная месса», «антипричастие»; в конце ауто зритель увидит истинное величие Евхаристии в граде небесном — первый и второй празд-

ник «рифмуются» в спектакле и являют его драматическую кульминацию и счастливую развязку. Праздник и антипраздник, нечестивая профанация причастия и его торжество будут двумя важнейшими моментами в ряде представлений ауто Кальдерона, строящихся на основе барочных антиномий. Они явственно обозначились у Вальдивиельсо: зритель видит Грех и Покаяние, две лестницы — зовущую к гибели и ведущую к спасению, Землю, из недр которой выходит Странник, и Небо, куда он в конце концов попадает; два стола — стол для оргии и стол для приобщения святым дарам: за первым столом дама — Удовольствие предлагает себя герою и оборачивается пустотой, полным ничто, небытием, за вторым предлагает себя собравшимся Христос, и алчущие его обретают вечную жизнь.

Но и мирское существование в искусстве барокко обладает своими чарами. Не случайно в серии из четырех с небольшим по размеру картин позднебарочного живописца Мурильо, посвященных Блудному сыну (Мадрид, музей Прадо), самой яркой и нарядной оказывается та, что изображает его пиршество в обществе красавиц, подобных даме Удовольствие в «Страннике» Вальдивиельсо. Как и Лопе, Вальдивиельсо высоко ценит непосредственность — решающими в его «действиях о причастии» являются эпизоды искреннейшего раскаяния, изображаемого порой чересчур простодушно: в «Горянке из Пласенсии» на подмостки выносят стакан со слезами, свидетельствующими о силе горя... Но главное заключается в том, что драматург творит целостную, глубоко продуманную систему символов.

* * *

Еще более решительный шаг в сторону тотальной символичности делает Тирсо де Молина. В его «действиях о причастии» все предельно конкретно, подвластно логике узнаваемых житейских отношений, и все полно иносказательного смысла. В ауто «Не хотел бы я быть в его шкуре» («No le arriendo la ganancia») старик крестьянин растит сыновей хозяина. Один из них — работающий и благоразумный, второй же — заносчивый и ленивый. Мы любимся меткостью характеристик нравов, но не забываем, что старика зовут Раскаяние, что он купил у купцов по фамилии Разочарование усадьбу Добрых советов. Отец братьев — Разум; старшего сына по имени Доброе согласие (Acuerdo) родила его законная жена Опытность и крестила Мудрость; младший — Честь — отпрыск неверной любовницы Славы. Честь тяготится пригожей поселянкой Тишиной и увлечен Изменной. Оказав услугу королю по имени Власть, он становится всемогущим временщиком, но, приревновав фаворита к Измене, Король решает умертвить его. Убедившись, что «там, где Власть, нет нужды в Чести»,⁴⁹

блудный сын находит надежное пристанище в родном селе, в котором каждая из десяти изб знаменует одну из десяти заповедей...

Так развиваются ауто у младших современников Кальдерона, в творчестве которого жанр достигает своего совершенства. Ауто у Кальдерона окончательно определилось как драма идей; для писателя, говоря словами Достоевского, нет ничего важнее, чем «мысль разрешить»: библейские и прочие сюжеты оказываются системой знаков, которые таят невиданно широкое значение. Эти «значения» обладают особой сценической выразительностью.

Казалось бы, совершенно схоластическое, неуловимое обыденным сознанием различие между разумом (*entendimiento*), умом (*ingenio*) и помыслом (*pensamiento*), становится прекрасно представимым, когда Разум появляется на подмостках в виде исполненного достоинства мудрого старца («Яд и противоядие», «Жизнь есть сон»); Ум, олицетворяющий, в отличие от стойкого Разума, колебания и непостоянство сознания, щеголяет в нарядах галантного кавалера («К Богу из-за государственной необходимости» и др.), и, наконец, Помысел или Вымысел выступает как прыгающий и носящийся по сцене, одетый в разноцветную одежду шут или безумец, уподобляющийся хамелеону: «Я более изменчив, чем луна, и более легок, чем солнечный свет»; «У меня нет постоянного места, и я всегда ношусь по свету, не зная, где остановлюсь»; «Дама видит во мне красоту, кавалер — ее любовь, игрок — удачу, скупой — богатство... Я все и ничто».⁵⁰

Делая понятия столь наглядными, Кальдерон доказывает истинность христианского неоплатонизма, согласно которому идеалы наделены продуцирующим бытием. В ауто «Нет мгновения без чуда» Кальдерон говорит о том, что «действия о причастии» показывают «видимость невидимого», дают возможность «созерцать то, что Божественная Благодать держит под покрывалом», «выявить во внешних знаках внутренние сущности».⁵¹

Представления ауто оказываются театром, все вмещающим и демонстрирующим кажущееся и сущностное, далекое и близкое, современное и вечное, явное и сокровенное, внешнее и внутреннее (например, Злость и Лечь, Простодушие и Невинность, Высокомерие и Похоть, Милосердие и Надежду и т. п.). Ничто не существует само по себе: самое малое непременно соотнесено с самым великим, с величайшим — с судьбой человечества и с узловыми ее моментами, включая творения мира и человека, грехопадение, искупление первородного греха и т. д. Все происходит под сенью мирового древа, в центре которого — крест Голгофы.

Дабы показать все это, ауто возвращается к средневековому принципу simultaneity действия, от которого отказывался публичный театр XVII века. Этот принцип торжествовал благодаря использованию особого мон-

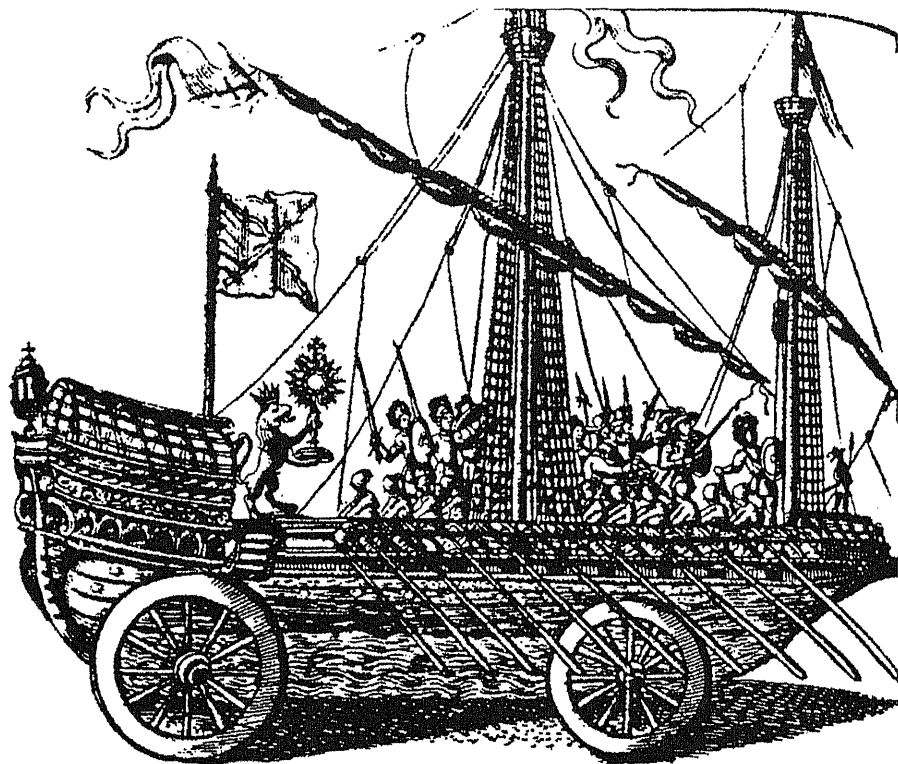
тажного приема — сочетания основной сцены и способных к множеству трансформаций особых театральных сооружений: к стоящим на площади подмосткам или платформе на колесах подъезжали и примыкали к ним настоящие «фабрики чудес» — повозки (*medio carro* или *carro*), демонстрирующие невероятные превращения (дворец превращался в гору, люди — в животных), полеты по воздуху, картины волшебных садов и морских просторов, крылатых драконов, проваливающиеся сквозь землю крепости и башни, движение небесных светил...

Размеры повозок были примерно 5 м в длину и 2,75 м в ширину. На каждой повозке из прочных деревянных перекладин и досок строился обтянутый со всех четырех сторон холстами так называемый «дом» (*casa*), первый этаж которого (примерно 2 м в высоту, 2,5 м в длину и 2,5—2,75 м в ширину) служил костюмерной, артистической уборной или внутренним помещением какого-либо дворца, монастыря, тюрьмы, пещеры и т. п.

Холсты были раскрашены в зависимости от темы ауто и составляли часть декораций спектакля.

«Дом» занимал заднюю часть платформы на колесах, дверь из него вела в переднюю окаймленную балюстрадой площадку размером 2,5 × 2,5 м, непосредственно примыкающую к главным подмосткам — «основной сцене». Часть передней площадки могла занимать сценическая конструкция — гора, дворец, арка и т. п., возвышающаяся над «домом» и нередко включающая его как свою составную часть. Такие конструкции поднимались на 10 с лишним метров над мостовой. Кроме того, под полом повозки был своего рода «подвал» около 1,5 м высотой с люком — через открытую дверь «дома» зрители могли увидеть, как тот или иной персонаж проваливается в преисподнюю...

Над первым этажом «дома» располагался образно оформленный второй этаж, например, согласно заказу сеvilьским плотникам, в 1607 году в одной из повозок над «домом» должны были находиться трон и «нарисованный рай с ангелами и серафимами, и помещаться сиденья, на которых будут восседать Справедливость, Мир и небожители», другая повозка должна представлять собой ад, чьи окна и бойницы поднимаются над «домом», стены которого разрисованы видами геенны огненной, в то время как на стенах первого «дома» красуются небесные виды...⁵² Живопись на боковых холстах «домов» определялась достаточно детально — в постановке анонимного ауто «Лавр Аполлона» в Севилье в 1625 году, согласно договору, «на одном холсте на повозке должен быть изображен Христос, окруженный лучами, как солнце, с луком и стрелами, и он должен пускать стрелу в дьявола, которого следует изобразить в виде змеи, извивающейся на земле и имеющей человеческое лицо, и стрела должна пронзить его голову, а Господь Наш должен парить в воздухе в синем плаще.

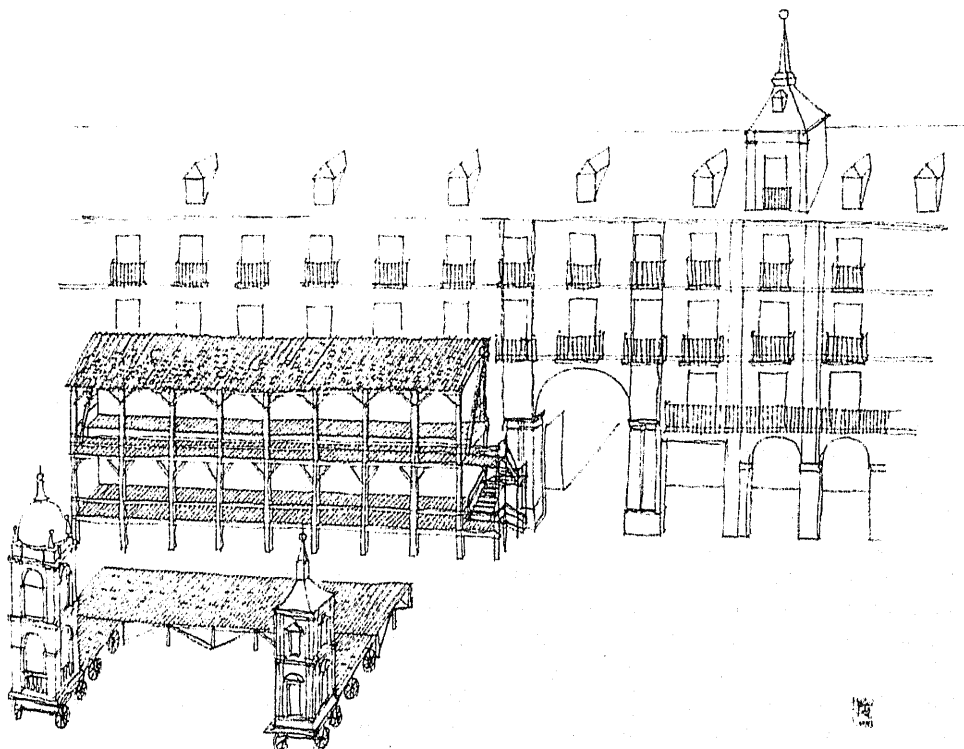


Праздничная повозка на торжествах Непорочного Зачатия.

На другом холсте на этой повозке надо нарисовать пышно разодетую женщину, убегающую от Христа, излучающего, как было указано, солнечное сияние, а среди деревьев высовывается, как будто подглядывая за происходящим, некий потешный человек». ⁵³

В Севилье повозки примыкали к правому и левому краю основной сцены, в Мадриде они чаще всего стояли за ней, а позднее и за ней, и по бокам. В первую треть XVII века каждое ауто игралось с двумя повозками, с 1647 – 1648 годов и четырьмя! Это превращало представление «действия о причастии» в настоящую оргию зрелищности. Ведь и двух повозок было достаточно, чтобы визуальнo явить барочные антиномии; например, в сыгранной в 1634 году первой версии кальдероновского ауто «Божественный Орфей» одна повозка представляла собой райскую обитель, другая же – адскую башню, в которой из пасти дракона появлялся дьявол по имени Аристей.

На подобные чудеса, естественно, хотели полюбоваться многие.



Подмости для представления ауто сакраменталь и примыкающие к нему повозки-баши. Реконструкция.

Если в XVI веке в столице ауто играли перед церковью Святой Марии, то в XVII веке мадридцы смотрели действия о причастии на Пласа Майор (Главной площади) и у Гвадалахарских ворот (ныне — площадь Св. Мигеля). Но прежде всего представления «действ о причастии» давались для Короля, грандов и высших сановников: в четверг во второй половине дня четыре ауто исполнялись перед его Величеством возле Королевского дворца, затем они разыгрывались перед Советом Кастилии и, наконец, два из них — перед Советом Арагона и два других — перед Советом Италии и т. д.

После того, как вместо четырех «действ о причастии» для каждого праздника Тела Господня стали готовить два, они в 50-е годы исполнялись в четверг во второй половине дня поочередно перед Королем, Советом Кастилии и Советом Арагона; в пятницу рано утром перед Советом Инквизиции, затем перед Советом Индий и Городским Советом. Горожане смотрели оба ауто в субботу утром...

В других городах порядок был несколько иным. В Севилье в 1579 году представление «действ о причастии» было вынесено из собора на паперть перед порталом дель Пердон. В Толедо XVII века ауто смотрели в кафедральном соборе, перед зданием муниципалитета, перед домом Архидьякона и на Пласа Майор...

Постановки ранних ауто оплачивались ремесленными цехами. Но с середины XVI века их оплачивают городские Советы. В Мадриде за подготовкой ауто наблюдал столичный коррехидор или его заместитель и два рехидора, а верховную власть представлял член Совета Кастилии, именуемый «Комиссаром», «Суперинтендантом» или «Протектором».⁵⁴ Его полномочия были велики, перед праздником Тела Господня трупам нередко загодя запрещалось покидать город, и, как отметил в 1655 году посетивший Мадрид французский путешественник Антуан Брунель, коррали закрывались на целый месяц, и актеры были целиком заняты ауто. Согласно контракту, заключенному Мадридским Советом с труппой Гаспара Порреса, за двадцать дней до праздника Тела Господня должен был состояться «просмотр» («muestra») ауто — примерно то, что в советские времена называлось «приемом» спектакля властями.⁵⁵ Если вспомнить, что труппы порой репетировали комедии всего 5—6 дней, станет ясно, что постановкам ауто придавалось неизмеримо большое значение. Об этом свидетельствуют и грандиозные суммы, которые на них расходовались. В 1657 году мадридский коррехидор предупреждал, что праздник Тела Господня не должен стоить более 6 000 000 мараведи (в 1674 году эта сумма вырастет до 9 000 000). По 500 дукатов (374 000 мараведи), как обычно, платили трупам, игравшим ауто (в 1657 году это были труппы Педро де ла Росы и Диего Осорио). Три актрисы, приехавшие из Толедо, получали по 4800 реалов (163 200 мараведи); актер на первые роли Адриан Лопес, прибывший из Барселоны, — 4000 реалов (136 000 мараведи). Показательно не только то, что за выступление на празднике Тела Господня получали в сто с лишним раз больше, чем за спектакль в коррале, но и то, что актеры съезжались с разных мест, составляя тем самым своего рода «образцовые труппы».

Огромные деньги стоило изготовление повозок с «чудесами» и костюмов, не скупилась и на реквизит, включавший, например, в 1658 году позолоченный посох с крестом, пять посеребренных посохов, две позолоченные короны и т. п.; в 1681 году для постановки ауто Кальдерона «Агнец Исайи» требовались позолоченное яблоко, книга, крыло позолоченного экипажа, колокольчики, позолоченный посох, завершающийся черно-белым крестом инквизиции, зеленый посох, завершающийся чашей причастия и крестом, молитвенник, пять плетеных корзин с хлебами, позолоченный крест для Веры, якорь для Надежды, труба, барабан и др.⁵⁶ В подписанном в 1641 году в Севилье контракте сказано, что повозки-башни

должны иметь «горы, шары, кулисы неподвижные и подвижные колонны, простые и двойные (!?) облака, драконов, коней, орлов, корабли, галеры, ягнят, львов, подъемники, кресты простые и кресты с углублениями, механизмы для передвижения и опускания декораций, триумфальные колесницы, алтари, чаши Священного причастия, скелеты, экипажи, занавески, башни, приспособления для воды и фонтаны...»⁵⁷

Если в публичных театрах-корральях разнообразные сценографические элементы могли устанавливаться лишь за занавесом внутренней сцены, то в постановках ауто яркие театральные композиции открывались на первом этаже повозок или возникали на втором их этаже. Особенно впечатляющими были сценические картины наверху, появляющиеся и исчезающие благодаря скрытым под ними механизмам. Так, например, во время представления ауто «Новое убежище бедных» в 1675 году верхний уровень одной из повозок представлял собой, согласно указанию Кальдерона, «прекрасный дворец, разукрашенный мрамором, яшмой и бронзой». ⁵⁸ Фасад дворца опускался и раскрывался, касаясь основной сцены — его изнанка оказывалась лестницей, на ступенях которой сидели Аппетит в виде слепого крестьянина и Лень в виде прокаженного, наверху стоял трон, над ним появлялась актриса, играющая Ангела, она совершала полет по воздуху и опускалась на подмости...

В других кальдероновских ауто (в поставленном в 1663 году «действе» «Колосья Руфи» и т. п.) использовался механизм — *devanadera* — в ауто «Ирис и лилия» при его движении исчезает радуга... Технические возможности повозок были практически неограниченными. Драматурги могли смело указывать в ремарках едва ли не все, что им заблагорассудится, как это делал в ауто «Полифем» младший современник Лопе де Веги Хуан Перес де Монтальбан: «Звучит труба и открывается со всех четырех сторон повозка, и на ее верхней части виден остров, а на нем Полифем с глазом на лбу и четыре подобных ему великана»; ⁵⁹ «Раскрывается со всех четырех сторон повозка и спереди падает лестница, по которой поднимаются Галатей и Аппетит, а наверху находится алтарь...» ⁶⁰ Следующая ремарка в том же ауто свидетельствует, что сценографическая конструкция, выстроенная над «домом», могла скрыться внутри него: «Под треск ракет весь остров уходит под землю, и повозка закрывается, представляя такой, какой она выглядела первоначально». ⁶¹

Подобная зрелищность не становилась самоцелью — неистощимая изобретательность была направлена драматургами на то, чтобы создать целостную космическую панораму, поражающую своей масштабностью.

Авторы «действ о причастии» были не только творцами текстов, но и творцами спектаклей. И дело не только в том, что они должны были заблаговременно вручать устроителям празднеств Тела Господня так называемые «памятки», или «мемориалы о сценических приспособлениях»

(memoriales de apariencias), указывающие, какие декорации надлежит установить на каждой из повозок; тексты также заключали четкое видение представлений. Так, создавая в 1665 году для столицы ауто «Психея и Купидон», Кальдерон предлагает, как сейчас бы сказали, свое прекрасно продуманное решение спектакля. Его главная тема — борьба Дьявола-Ненависти и Христа-Купидона — Любви (по-испански el Amor — мужского рода) решается, в частности, благодаря символике костюмов («выходят музыканты с Язычеством и 1-й Эпохой, одетыми в римские одежды, в императорских мантиях с золотыми скипетрами; затем Иудаизм со 2-й Эпохой, одетые в европейские наряды, и Мир, почтенный старец, с 3-й Эпохой, одетые по испанской моде»: ⁶² 3-я Эпоха здесь олицетворяет Психею — Человеческую Душу). Большое внимание уделяется реквизиту и игре с ним: «выходит Простодушие, собирая цветы в букет», ⁶³ оно рассказывает об эмблематическом значении составляющих букет жасминов, нарциссов, левкоев, ирисов, лилий, гвоздик и роз и подносит его 3-й Эпохе. «Букет падает к ее ногам. Его хотят поднять Любовь и Ненависть, и у первого в руках остаются цветы, а у второго шипы...» ⁶⁴ Не забудем и о динамической сценографии, чей характер определяется как ремарками, так и «памяткой». Ремарка в самом начале «Психеи и Купидона» гласит: «Открывается скала и появляется всадник Ненависть на вороном коне, одетый дьяволом», ⁶⁵ «памятка» уточняет, что «на повозке должна возвышаться суровая скала или гора, которая, открываясь, являет всадника на коне. Надлежит сделать пологий склон, по которому всадник спускается на основную сцену, после чего конь поднимается вверх, и гора закрывается». ⁶⁶ Согласно той же «памятке», «на второй повозке должна быть беседка, увитая виноградом, и подобающим образом украшенная». ⁶⁷ За уставленный, согласно «памятке», богатейшими яствами стол садятся вместе с другими Психея с Христом-Купидоном, носящим на лице белое покрывало, ассоциировавшееся, как это подчеркивалось текстом, со скрывающей в себе Господа белой облаткой причастия. На третьей повозке возвышается дворец Купидона — обитель райской жизни. Христос-Купидон и Простодушие засыпают за столом, Злоба, принеся факел (стол находился в покрытой виноградом беседке и свет факела отчетливо обозначался в полутьме) уговаривает Психею открыть у Купидона покрывало, после чего «слышно страшное землетрясение и исчезает дворец, сад и столы со шкафами», ⁶⁸ причем сличение «мемориала» и ремарок показывает, что «наверху дворца должен стоять человек, имеющий за что держаться, чтобы не упасть, когда в нужный момент все стремительно исчезнет». ⁶⁹ Однако после покаяния Психеи «вновь появляются дворцы, сады, шкафы и столы и за одним из них Любовь (т. е. Купидон-Христос) с Чашей и Облаткой причастия». ⁷⁰

В «Психее и Купидоне» Любовь и Ненависть, по всей видимости, выходили из стоящих друг против друга по бокам сцены повозок. Подобное расположение повозок, как показал Н. Шергольд, в постановке «Агнца святых даров» («El viático cordero») Кальдерона в 1665 году в Мадриде давало возможность сценически ярко воплотить сюжет ауто — исход израильтян из Египта и их странствия в пустыне в поисках Земли Обетованной». ⁷¹ Из двух противоположных повозок, находившихся по бокам подмостков, выходили ангелы с обнаженными мечами; а из повозки сзади — Идолопоклонство. Ангелы уходили, Идолопоклонство сообщало, что они спустились, чтобы наказать египтян, — из одной повозки раздавались жалобные крики, в то время как из другой доносились звуки сладостного пения. Повозка «открывалась», и видны были Моисей, Аарон и Мария, сидящие за освещенным свечами столом, на котором был сервирован барашек, салат и хлеб. В конце эпизода начиналось под гром и молнии землетрясение — знак, что израильтянам пора покинуть Египет. Слышались боевые кличи и барабанный бой, демон Ваал и Идолопоклонство рассказывали о переходе израильтян через Красное море под предводительством ангелов, которые появлялись, воинственной песней зовя следовать за ними. Моисей и его соплеменники танцевали, радуясь, чтобы Господь рассеял врагов, но позднее из повозки доносились горестные жалобы, и израильтяне начинали причитать, что теперь их ждет гибель от жажды. Затем вновь раздавалось пение ангелов, сообщающих, что спасти всех может только дерево, которое утоляет жажду. Моисей вырывал дерево, стоявшее на основной сцене (согласно указанию Кальдерона в «мемориале», «это должно быть настоящее дерево, с ветвями, и вместе с тем как можно более похожее на крест»). ⁷² Моисей взваливал дерево на плечи и падал на колени под его тяжестью, напоминая прекрасно известную иконографию одного из эпизодов Голгофы. С песней о том, что это дерево, которое превращает горечь в сладость, Моисей со странниками покидал подмостки и скрывался в повозке, откуда доносились крики радости, свидетельствующие, что все утолили жажду. Но вновь появившимся на основной сцене Моисею и его близким грозила смерть от палящего солнца. Их спасало очередное чудо — посланное Господом облако: в одной из стоящих сбоку сцены повозок поднималась колонна с Ангелом, держащим в руках голубое знамя, расписанное облаками, мало того, Актрису, исполняющую роль Ангела, окружало большое «облако», которое, распадаясь, превращалось в фонтан. Стены же повозки были расписаны, согласно «памятке» Кальдерона, так, чтобы создать образ «диких утесов, не лишенных красоты». ⁷³ Затем на вершине в стоящей у противоположной стороны сцены повозки появлялся Ангел, освещающий факелом путь в ночи...

Во многих кальдерононских постановках — а в Мадриде с 1648 по 1681 год шли только ауто Кальдерона — повозки, стоящие по бокам основной сцены, почти зеркально повторяли друг друга, как и повозки, стоящие позади главных подмостков. В «Колосьях Руфи» две повозки были украшены изображениями деревенских полей, а две других представляли собой храмы. В поставленном в 1675 году ауто «Сады Фалеринны» повозки за помостом изображали пейзаж с лесом; повозки по бокам — сады. Из одной такой повозки-сада появлялась сидящая на гидре женщина, гидра пересекала сцену и скрывалась в противоположной повозке. В осуществленной в 1673 году постановке кальдерононского ауто «Жизнь есть сон» являлась Священная Троица — Бог-Отец, Бог-Сын и Святой Дух и четыре элемента, составляющих мироздание:

«Первая повозка должна изображать земной шар, настолько впечатляющий, насколько только это возможно, раскрашенный как карта мира и покрытый розами и прочими самыми прекрасными цветами. Между двумя деревьями внизу должна появиться женщина верхом на кажущемся живым бегущем льве.

На другой повозке должен быть шар, такой же огромный, как и первый, покрытый, в отличие от предыдущего, облаками, звездами и знаками зодиака, и все должно отсвечивать отблесками огня. Он должен раскрыться, и внизу между двумя колоннами, выглядящими как огненные пирамиды, должна появиться другая женщина верхом на саламандре,двигающейся как живая.

На третьей повозке шар разрисован как море, среди волн которого видно множество рыб. Он также должен раскрыться, и между двумя колоннами, на которых видны раковины, кораллы и прочие морские символы, должна появиться женщина верхом на плывущем дельфине.

Четвертая повозка являет собой сферу воздуха, полного различных птиц. Женщина, которая появится, должна лететь на орле».⁷⁴ Воздух, Земля, огонь и Вода предстают и в ауто Кальдерона «Лечение и болезнь»...

И в пору расцвета ауто сохранялся примат визуальности: например, на представлении анонимного действия «Князь Света и Князь Тьмы» на одной из повозок был нарисован Христос «в одежде охотника с Дароносицей вместе с очень нарядной дамой (Церковью), сопровождаемой слугами и служанками... На другой повозке был нарисован Дьявол с черным лицом и в одежде с многими звездами, и одна большая звезда была у него на лбу... и вместе с ним Обман...»⁷⁵ Бог и Дьявол сперва были видны на полотне, а затем словно бы оживали, когда выходили актеры, исполняющие роли Князя Света и Князя Тьмы.

Красочные костюмы ауто были столь дорогими, что актеры часто просили дополнительные суммы на их приобретение, и городские советы шли

им навстречу. Как явствует из договора, заключенного еще в 1592 году с труппой Гаспара Порреса, ее руководитель был обязан представить весной на празднике Тела Господня два ауто, в первом из которых «Иов» Иову надлежало появляться «в плаще из коричневой узорчатой шелковой ткани, в шляпе из черной тафты и ботинках со шнуровкой, его четверем сыновьям — в цветных плащах..., жене Иова — в огненно-рыжем шелковом наряде, главному дьяволу в тунике из черной тафты, кольчуге, и сапогах и трем другим дьяволам в трех длинных одеяниях, на которых нарисованы многочисленные разверстые пасти», и т. п.⁷⁶ Все это давало возможность показать феерические зрелища. В начале кальдероновского ауто «Лишь в Боге счастье» («No hay dicha sin Dios») «на первой повозке открывается дикая скала и на ней дерево, из ствола которого выходит Дьявол с кинжалом в руках».⁷⁷ Вырезав кинжалом на дереве надпись «Здесь покоится заживо похороненный весь Род Человеческий», Дьявол спускался вместе со Злобой на основную сцену и вел с ней диалог, замолкая в тот момент, когда на другой повозке открывалась скала, внутри которой стояло дерево с лавровым венком, скипетром, зеркалом, книгой, шпагой, палкой, мотыгой и посохом на ветках. Под деревом спали Власть, Труд, Красота, Благоразумие, Воинственность, Бедность. Справедливость пела, призывая проснуться к жизни и трясла дерево — возле Власти падал венок и скипетр, возле Труда — мотыга, возле Красоты — зеркало, возле Воинственности — шпага, возле Благоразумия — книга, возле Бедняка — палка... Увидев полагающиеся им атрибуты, герои радовались или сокрушались о своей доле, а затем, как и Справедливость, спускались на основную сцену, где находились незамеченные ими Дьявол и Злоба, наблюдавшие, как Справедливость предлагала каждому из героев Крест, оставшийся у подножия дерева, и как каждый, под тем или иным мотивом отказавшись от него, уходил в разные повозки... Затем Добро и Зло, споря друг с другом, шли к одной из повозок, в которой «на первом этаже, на уровне основной сцены открываются занавес и видны полки с книгами и стол с бумагами и прибором для письма и сидящее за ним Благоразумие»,⁷⁸ в другой же повозке «открывается сад и Красота, причесывающая волосы за туалетным столиком в окружении слуг и музыкантов...»⁷⁹ В начале ауто «Первый цветок горы Кармело» («La primer flor de Carmelo») на основную сцену выходит Люцифер, таща за руки Жадность и Похоть, с одной повозки на сцену скатывается Голиаф, а на вершине другой повозки появляется Саул с пикой в руках — пика подчеркивает вертикаль, убеждая, что спектакли ауто разворачивались одновременно как по горизонтали, так и по вертикали.

Рассчитанные на огромную аудиторию, стремящиеся к максимальной доходчивости труднодоступных проблем постановки ауто превращали «умственное» в зримое. «Действа о причастии» иногда упрекают в отсут-

ствии психологизма. Но бросать подобный упрек — значит не понимать сценической специфики жанра, требовавшей, чтобы психология была предельно наглядной. Так психология Вальтасара объемно раскрывается в кальдероновском ауто «Пир Вальтасара» благодаря тому, что все персонажи оказываются разными сторонами натуры главного героя: Даниэль — это его совесть, Размышление — его мысли; его жены — Тщеславие и Идолопоклонство — его пороки.⁸⁰

О стремлении Кальдерона сделать зрелищной любую драматическую перипетию позволяют судить два варианта ауто «Своего ближнего как самого себя», поставленные, соответственно, в 50-е и в 70-е годы.⁸¹ В первом варианте несколько более подробно характеризованы виды повозок-башен: Вина появляется наверху повозки, «представляющей собой Гору, расписанную как склон, поросший диким кустарником»,⁸² Похоть появляется наверху горы, разрисованной цветами.⁸³ Во втором варианте Похоть, дабы скорее соблазнить Человека, «падает словно без сознания, в его объятия»;⁸⁴ затем «тайком снимает с его шеи цепочку с сердцем»;⁸⁵ Желание, Мир, Похоть и Вина «надевают маски»;⁸⁶ когда они нападают на Человека, в первом варианте коротко сказано «стреляют»,⁸⁷ во втором же: «Похоть стреляет в него, и он падает на землю; когда же Человек хочет встать на ноги, остальные стреляют вновь и вновь при каждой новой его попытке приподняться, пока он не остается лежать замертво».⁸⁸

В других «действиях о причастии» возвышенные устремления Человека символизируют появление Ангела, его низменные склонности — Дьявола: Человек порой буквально скатывается вниз по наклонной плоскости, называвшейся, как мы помним, «горой» — «monte» или «despeñadero» (ауто «Пища Человека» и др.).

Но внутреннее состояние героев непременно соотносится с состоянием мира, судьба человека — с судьбой человечества. В постановке «Тайн мессы» на одной повозке появлялся Адам, одетый в звериные шкуры, на второй — Моисей перед жертвенником, в финале же на четырех повозках, соответственно, видны были Иоанн Креститель, Младенец Христос, Христос на кресте и Евангелист Лука, пророчествующий о страшном суде — прошлое и будущее рода человеческого и вся жизнь Иисуса от младенчества до кончины олицетворялись симультанно. Кальдерон прекрасно сознавал разницу между профанным временем, сводимым, как говорится в ауто «Самый главный день» («El día mayor de los días»), к данному мгновению, и временем сакральным, в котором одновременно пребывает и настоящее, и прошлое, и будущее. Мысль о том, что во Христе «единицами становятся все времена»,⁸⁹ — рефрен песни, несколько раз звучащий в ауто «Пища Человека»; мистическое единство столь уплотняет столетия, что грехопадение Адама и искупление его греха Богочеловеком происходит как бы одновременно: «...в тот же час, когда пришло зло, пришла и

победа над ним», «День всех дней содержит все века» (ауто «Самый главный день»⁹⁰). В «Пище зверей» сразу появляются Старец Зима, Весна с цветами, Лето со спелыми колосьями и Осень со зрелыми фруктами и говорится, что в «сжатой карте уже явлено будущее».⁹¹ «Сжатой картой» оказываются подмости ауто, охватывающие все «под этим синим шатром неба»,⁹² да и само небо и весь мир, который, по замечанию Господа, не знает никакой ограды.

Синий шатер неба, раскинутый над головами зрителей на площади, постигался ими как необъятная крыша Великого Театра Мира, в котором действуют люди и небожители, солнце, луна и звезды — горящий на сцене факел легко становится образом небесного светила.

Споря с маньеризмом, показывавшим царящий в душах и в окружающей действительности хаос, барокко стремилось постичь всеобщие закономерности. Это сказывалось в пристрастии к значительным обобщениям — их удельный вес в жанре ауто по мере удаления от средневековья не сходит на нет, а решительно увеличивается: если в середине XVI столетия в ряде ауто встречается всего один-единственный аллегорический персонаж, да и то, появляющийся лишь в самом конце (Слепота в анонимном ауто «Король Навуходоносор, который заставлял себе поклоняться», Фортуна в анонимном же «Ауто о царе Асуэре»), то затем мы сталкиваемся с тотальной символичностью персонажей и действия, вбирающего античные, ветхозаветные и новозаветные образы, стигийское болото, Магометанский Эдем, ворота в христианский Рай, украшенные мрамором и аметистами, превращения Юпитера в золотой дождь, вод Нила — в кровь и крови и плоти Христовых — в вино и хлеб, Христианскую Церковь, Язычество, Ересь и Магометанство («Осажденная Церковь» Кальдерона).

Целостность мироздания театр стремится выразить в художественной целостности спектакля. Об этом мы можем судить и по кальдероновской рукописи ауто «Вознагражденная скромность растений», не оставляющей сомнений в подлинности авторских ремарок.⁹³ Ауто было сыграно 26 мая 1644 года в Толедо труппой Антонио де Прадо, сын которого Себастиан де Прадо играл роль Кедр, жена, Мариана Вака, — роль Колоса (по-испански *Espiga* — женского рода), «старик» Хуан де Эскоригела — роль Тутового дерева; грассосо Фрутос Браво — роль Миндалевого дерева и т. д.

Все герои этого ауто — деревья и растения, «каждый выходил с посохом, на вершине которого были листья и ветви, соответствующие его имени»,⁹⁴ и вручал свое прошение Кедр—Христу. Тутовое дерево — Мудрость приближалось к Лавровому дереву — Язычеству, Колючему кустарнику — Иудаизму и Дубу — Ереси и отходило от каждого, убедившись, что оно не приемлет истинную веру... Враждебные Кедрю деревья

набрасывались на него и с удивлением замечали, что в руках у одного осталась кипарисовая, у второго — кедровая, а у третьего — пальмовая ветвь, недоумевая, как все это могло вырасти на одном стволе, не в силах постичь тайну Троицы, «они обмениваются ветвями, передавая их из рук в руки, и, в конце концов, каждый остается с той веткой, которая была у него первоначально...»⁹⁵ Целостности спектакля способствовало и двойное — музыкальное и пластическое — обрамление. В начале слышна была песня невидимых музыкантов, предсказывающая победу смиренных, и арии ангелов, спускавшихся с короной, которая оставалась висеть над подмостками в течение всего представления. В финале же вновь раздавалась музыка и открывался вид на райский сад — в его центре над фонтаном возвышался Кедр-Христос с крестом в руке, а по бокам деревья образовывали аллеи, ведущие к двум огромным деревьям: одно было покрыто колосьями и облатками священного причастия, второе — виноградной лозой и чашами с вином причастия. Вновь спускались ангелы и забирали корону на небеса, где ею венчали Виноград и Колос...

Организирующую роль играли в «действиях о причастии» ключевые слова — такие, как «скромность», «смирение» (в ауто, о котором шла речь выше), и динамические пластические образы (например, в ауто «Кто найдет сильную женщину» образ цветов: в начале в гирлянде из цветов появлялась Мудрость, в финале цветы расцветали на небесах). В постановке ауто «Пир Вальтасара» в самом начале возникал образ «всемогущей руки» Всевышнего, Вальтасар, взяв за руки красавиц по имени Тщеславие и Идолопоклонство, спрашивал: «Кто сможет разрушить столь сладостные узы?» — и слышал ответ пророка Даниила: «Рука Господня». Царь протягивал руку к кинжалу, восклицая: «Кто защитит Даниила от моего гнева?» — и раздавались вещие слова последнего: «Рука Господня». Грасьосо Помьсел произносил монолог о том, что всем сподручно ссылаться на руку Божью; Вальтасар принимал отравленный напиток из рук переодетой слугой Смерти, и под гром небесный огромная рука пересекала высоко над подмостками пространство между двумя повозками...

Наконец, огромную роль играли музыкальные лейтмотивы.

Кальдерон не мыслил свои «действия о причастии» без музыки. Музыка придавала исполнению ауто возвышенный характер, сближая их с литургией (не случайно Тридентский собор рассматривал музыку как средство приблизиться к сверхъестественному). Художник опирался на фольклорную и «популярную» традицию, перелагая на «божественный лад» (a lo divino) тексты известнейших песен, исполняемых под аккомпанемент виуэлы или гитары, и вместе с тем стремился использовать музыку для подчеркивания барочных контрастов: в ауто поют не только положительные, но и отрицательные персонажи, не только Божественная Любовь и Молитва, но и Вина. В «Лабиринте мира» основные музыкальные партии

отданы Зависти и Лжи, поющим, согласно ремарке, «невпопад, расстроенными голосами».⁹⁶ Музыка часто оказывается демонической и зловещей, столь же часто она удивляет, ошеломляет, подчеркивает особую выразительность слова, что заметно во многих речитативах (в лоа к ауто «Шкура Гедеона» Кальдерон прямо указывает: «Гарпия поет речитативом»⁹⁷).

Вместе с тем музыка у Кальдерона — это синтезирующая сила.

Постановку ауто «Всеобщее призвание», осуществленную в 1649 году в Мадриде труппой Антонио де Прадо, пронизывали воинственные мелодии; рефреном ауто «Святой год в Риме» (1650) были куплеты о том, что каждый год хорош для того, чтобы творить добро, рефреном ауто «Колося Руфи» (1663) — нежные гимны в честь Девы Марии и т. п.

Современник Кальдерона Хуан Игнасио Кастроверде в цензорской апробации к изданию «Первой части» его ауто отмечал, что тексты драматурга композиционно построены согласно «божественной архитектуре»;⁹⁸ мы можем отметить и «божественную архитектуру» его постановок. В ауто «Новый дворец Ретиро» в тот момент, когда Королю-Христу подносят лукавые послания язычников и вероотступников, Слух закрывает себе уши, Зрение закрывает глаза, а Осязание закладывает руки за спину; в ауто «Яд и противоядие» как только дьявол на шаг приближается к Принцессе, Невинность на шаг отступает от нее; в ауто «Что идет от Человека к Богу», Человек, Природа, Бедняк и Желание падали ниц, образовывая на подмостках крест, во главе которого стоял Спаситель... И наконец, мы можем с полным правом говорить о «божественной архитектуре», о необычной стройности, целенаправленности и конструктивности кальдероновских мыслей.

* * *

Кальдероновские ауто — это *suma bagosa* — свод барочных идей. Остановимся на некоторых из них, подытоживая разговор о расцвете барочного искусства. Укажем еще раз на размах этих идей. Спектакль барокко — образ реальности, понятой в самом широком смысле. Зритель XVII века сталкивался на подмостках с моделью действительности, а не с самой действительностью: театр был не окном в комнату, а окном в мироздание. Это справедливо не только по отношению к постановкам ауто, в которых представлены Бог и Дьявол, Воля и Разум, Огонь и Земля. В испанском светском театре XVII века мы повсеместно встречаем образы-типы, образы-«маски». Амплуа в испанском театре проступают отчетливее, нежели в английском, сближаясь с обобщениями «действ»; не случайно в ауто Кальдерона «Своего ближнего, как самого себя» основные элементы мироздания уподоблены типажам в театральной труппе: Зем-

ля — дама, Воздух — галан («герой-любовник»), Ручей — шут-грассосо... В барочном светском театре тоже царит метафизический порядок — метафизика Любви и Чести: драмы и комедии ближе притче и мифу, нежели зарисовке с натуры, и все в них имеет символическое или даже «метасимволическое» значение, все рассматривается, как правило, не в контексте быта, а в контексте всеобъемлющей целостности, которая не воспринимается как сумма отдельных величин. Напротив, эти отдельные величины — суть проявления и отражения целого.

Но «космичность», сближающая барокко со средними веками, сочетается с унаследованным от Возрождения убеждением, что человек — это также целый космос. Основой драматического конфликта в барочном театре становится столкновение «микрокосма» и «макркосма». Если в ауто наглядно представлен макрокосм, то в светском театре куда полнее раскрывалась сложность и противоречивость человеческого микрокосма. Испанское сценическое искусство обогащалось благодаря тому, что ауто и светские спектакли не только дополняли, но и проникали друг в друга: при всем различии публичного, придворного и религиозного театра в сценическом искусстве испанского барокко были и общие черты, диктуемые духовной ситуацией, сложившейся в Испании XVII века. Мы уже говорили о ней в начале нашей книги. Теперь следует конкретизировать некоторые проблемы, помогающие понять, почему «священные действия» становятся роскошнейшими зрелищами в Испании тогда, когда во всех других западноевропейских странах религиозные представления перестают исполняться и предаются забвению. В Париже последний из сохранившихся жанров религиозного театра — мистерия запрещается в 1548 году, чуть позднее исчезают интерлюдии, моралите и мистерии в Англии, безвозвратно уходят в прошлое *sacre rappresentazioni* в Италии — везде на смену религиозной идет светская драматургия или вольная площадная импровизация комедии масок. Только в Испании расцвет религиозного театра начинается в последней трети XVI столетия и достигает апогея в барочное время.

Одно из традиционных объяснений гласит, что ауто — дитя контрреформации и борьбы с протестантами, проявившейся в Испании с исключительной силой.⁹⁹ Однако лучшая пора ауто в Испании наступает после того, как отгремели ожесточенные бои с последователями Лютера и Кальвина. Разгар сражений с врагами католичества — 20—50-е годы XVI столетия: в 1557 и 1558 годах обнаружены протестантские ячейки в Севилье и Вальядолиде, среди схваченных инквизицией — бывший духовник Карла V Константино Понсе де ла Фуэнте и любимый проповедник императора Августин де Касалья — его задушат гарротой, а труп сожгут на костре. В 30—40-е годы XVI века происходит стремительный рост аппарата инквизиции, с 1558 года возобняется ввозить любые зарубежные

книги и учиться за границей, в 1545, 1551 и 1554 годах выходят индексы запрещенных книг. Однако именно в эти годы развивается жизнелюбивая ренессансная драматургия и зарождается профессиональный светский театр. Расцвет священных ауто наступит позднее, когда отойдут в прошлое громкие процессы над еретиками, и инквизиция станет уделять основное внимание не протестантам, а многоженству и прочим грехам «неидеологического» свойства. Впрочем, и из 95 опубликованных в обширном «Сборнике» ранних ауто XVI века лишь три посвящены разоблачению врагов католичества. Конечно, нельзя не учитывать того, что красочная и нарядная сценическая образность «действ о причастии» была в какой-то мере связана с противостоянием, в годы которого «руководители католической реставрации совершенно правильно решили, что надо не обороняться от протестантов, а провозглашать те доктрины, которые наиболее ненавистны последним... Лютеру противна власть папы: мы не пожалеем средств, создавая грандиозное сооружение, утверждающее, что Святой Петр — первый римский епископ был самим Господом назначен Христовым Викарием на земле... Северные интеллектуалы с презрением говорят о реликвиях: мы с блеском явим их значимость, так что четыре столба храма св. Петра превратятся в гигантские хранилища реликвий. Поклонение реликвиям было связано с культом святых, и это осуждалось еретиками реформаторами — мы сделаем образы святых доступными самому непосредственному созерцанию, и их муки и экстазы будут изображены предельно экспрессивно».¹⁰⁰

И все же было бы нелепым считать, что великие достижения католической культуры XVII века, включая священные ауто, родились только из желания «насолить» протестантам. Начнем с того, что хотя термин «контрреформация» стал привычным, его нельзя признать удачным. Хосе Луис Арангурен верно указывает на «двойной процесс контрреформации и реформирования католичества, начавшийся еще до появления лютеровских тезисов и первоначально никак с ним не связанный, явившийся откликом на изменившуюся ситуацию в мире и на ренессансные веяния».¹⁰¹ Контрреформация оказалась эрой глубокого постижения и интенсивного развития христианских принципов, сопрягающихся как с гуманизмом, так и с враждебными ему тенденциями. С одной стороны, католичество питало сильнейшую любовь к человеку, делая упор на то, что Христос принес себя в жертву не только ради спасения человека, но и ради его счастья — и это составляло идейную основу льющегося через край веселья на празднике Тела Господня. С другой стороны, оно выражало презрение к земной юдоли.

Подобные противоречия «в действиях о причастии» часто не только не затушевывались, но и подчеркивались. Действа, как и искусство барокко в целом, антиномично, оно все рассматривает и в свете разума, и в свете веры.

Барочное ауто унаследовало ренессансную пытливость мысли, сказывающейся отнюдь не только в еретическом вольнодумстве, но и в живом интересе к богословию. Вера по привычке заменяется верой по убеждению. «Действа о причастии» формировались в эпоху, когда в Испании быстро развивалось религиозное образование — вместо полуграмотных священников появляются хорошо подготовленный клир и эманципируемая им паства. Происходил интенсивный процесс катехизации — на исповеди проверяли, как верующие усвоили заповеди и представления о священных таинствах и других основах богословия, и прихожане, о чем свидетельствует огромный их интерес к ауто, не оставались глухими к мировоззренческим и философским вопросам. Пропагандистская и просветительская программа Тридента, в ряде отношений споря с Ренессансом, способствовала сохранению его аналитических устремлений. Чем дальше, тем больше в ауто будет проявляться интеллектуализм, сближающий жанр с грядущим Просвещением. Ауто Кальдерона будут пленять отточенностью и неукоснительностью доводов, блеском и убедительностью аргументации.

Если Лютер в «Комментариях к „Посланию к Галатам“» писал, что «разум презирает Бога», является «упрямейшим и зловреднейшим врагом» Господа и нужно «убить разум»,¹⁰² то Кальдерон — истинно католический писатель, ученик иезуитов, прославляет разум.

Еще в 30-е годы XX века Хосе Мария де Коссио в статье «Рационализм искусства Кальдерона» заметил, что великому художнику барокко «нравится выводить на сцену интеллектуалов, которые, как мы сейчас бы сказали, одержимы чисто умозрительными проблемами».¹⁰³ Герои ауто разбирают онтологические, религиозные и моральные вопросы, спорят о них с жаром и демонстрируют недюжинные познания. Мудрость и Разум в «действиях о причастии» выходят на подмостки и играют самую привлекательную роль. В одном из первых кальдероновских ауто «Бракоразводный процесс Тела и Души» (ок. 1631 г.) Воля оказывается податливой наущению Греха и вместе с Грехом ведет к гибели и Душу, и Тело, и только Разум вызволяет обоих. В ауто «Нет счастья, кроме Бога» («No hay mas fortuna que Dios») Царь (Бог-Отец) дает интеллектуальное определение Троицы, говоря, что это союз «Науки, Власти и Любви».¹⁰⁴ В ауто «Лабиринт Мира» разворачивается диспут Лжи и Правды, в котором стороны выказывают завидную эрудицию, предлагая разные трактовки мифологемы Лабиринта и раскрывая этимологию древних имен: Федра — чистая, светлая; Ариадна — от «ари» — лев; «адна» — укротительница и т. п. В споре Правды и Лжи выясняется, что ложь и правда — порождения языка, гнездящиеся в Разуме, которого Правда называет величайшей силой, «неизменной и могучей».¹⁰⁵ Разум доказывает это и выводит Христа из плена в лабиринте Мира.

Но рационалистические силлогизмы сплетаются в «действиях о причастии» с откровенной иррациональностью: логическое и алогическое пронизывает друг друга.

Каждое ауто основывалось на иррациональной идее превращения Тела Господня в хлеб и крови в вино. Иррациональной представляется в ауто «Лабиринт Мира» и крестная мука Христова. Увидев, что Спаситель собирается вместе со слугой по имени Невинность искупить своими страданиями прегрешения Человека, Истина восклицает, что не в силах уразуметь, как могут невинные соглашаться терпеть муки за виновных...

В барочных ауто приводятся изощренные логические аргументы в защиту веры (например, в ауто Агустина Морето «Великий дом Австрийский и Божественная Маргарита», поставленном в Мадриде в 1654 году, католический король Владислав утверждает, что Христос был свободен от первородного греха по своей природе, а Дева Мария была избавлена от него Божьей благодатью, и последовательно опровергает все доводы английского протестанта Гуго, пытавшегося доказать, что Мария была рождена во грехе) и вместе с тем подчеркивается, что вера должна быть слепой и нерассуждающей. В кальдероновском ауто «Нет ни мгновения без чуда» после того, как Августин с книгой в руках, подвергая суду разума христианский тезис о Боге как свете мира, тщетно пытается постичь возможность соединения в одном лице Бога и человека, невидимый хор за сценой поет:

От логики Агустина,
От рассудка Агустина
Избавь нас, Господь.¹⁰⁶

В нескольких ауто Вера появляется с завязанными глазами (в лоа к кальдероновскому «Заявлению о вере» и др.), но в ауто «Немой черт» говорится, что она лишь делает человека зрячим.¹⁰⁷

По сути, ауто — прочный синтез веры и разума, Философии и Откровения, синтез, к которому многие стремились в средние века и в эпоху Возрождения. В отличие от Тертулиана, писавшего, что нет ничего общего между Афинами и Иерусалимом, Академией и Церковью, еретиками и христианами, и в отличие от его последователей, считавших, что Откровение было дано людям вместо всякого иного знания, включая «науку, этику и метафизику», и что «с тех пор, как Бог открылся нам, уже не нужно думать самим»,¹⁰⁸ ряд религиозных мыслителей, включая и Отцов Церкви, придерживались противоположного мнения: Климент Александрийский говорил, что для ранней христианской мысли священным были как бы два завета — библейская мудрость и греческая философия, что гнозис неотделим от спасения и что, если все же можно было бы отделить познание Бога от вечного спасения, и ему необходимо было бы выбрать

одно или другое, он выбрал бы познание.¹⁰⁹ И для Св. Ансельма вера нуждается в разуме.¹¹⁰ Схоласты умело соединяли Библию с рациональными истинами, добытыми греками,¹¹¹ шли к «принципиальному согласию между естественным и Богооткровенным знанием»,¹¹² к «равновесию... между естественным и сверхъестественным».¹¹³

Все же, несмотря на многочисленные попытки гармонизировать Умозрение и Откровение, противоречие между ними, между *regnum naturae* — царством природы и *regnum gratiae* — царством благодати не исчезло и не могло полностью исчезнуть; в ауто мы видим не только союз, но и конфликт рационального и иррационального, но конфликт этот разрешим, если напряженные усилия ума направлены к постижению абсолюта, к той Великой Мудрости, которая является постижением смысла бытия. Эту Великую Мудрость нельзя «выучить», к ней можно лишь приобщиться, и приобщение должно быть не только интеллектуально-познавательным, но и эмоционально-непосредственным.¹¹⁴ Пропасть между разумом и верой преодолима, если истина усваивается человеком не как отвлеченный постулат, а как нечто, направляющее к спасению.

В сплетении мыслей и переживаний в ауто решающий момент наступит тогда, когда Человек предается глубокому переживанию и осознанию вины и зла и начинает верить, что с Божьей помощью может одолеть зло и искупить вину, руководствуясь при этом не только разумом, но и любовью.

Во второй редакции ауто «Жизнь есть сон» (1673) Бог-Отец ставит Любовь (ее олицетворяет Христос) выше Мудрости (ее здесь олицетворяет Святой Дух). Не любовь во имя мудрости, а мудрость во имя любви — такова главная идея ауто. Идеи, сливающиеся с жизнью, идеи как живые лица — вот что такое персонажи «действ о причастии» — своеобразные ипостаси идей Платона.

Путь от маньеризма к барокко — путь от чувственных впечатлений к аллегориям, понятым как живые духовные субстанции.

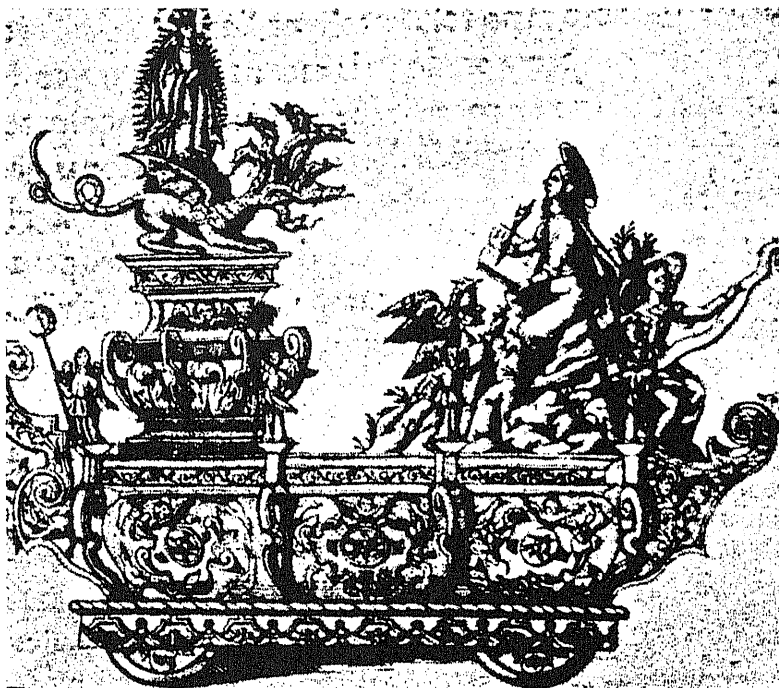
Нынешние энциклопедические словари гласят, что аллегория есть изображение отвлеченной идеи (понятия) посредством образа, но отвлеченность в современном аллегоризме настолько сильна, что образное начало почти сводится на нет, поглощается рациональным; аллегория начинает казаться чем-то противоположным непосредственно переживаемому. Однако в эпоху, о которой мы ведем речь, для верующего человека аллегория и миф были двумя схожими способами приобщения к смыслу и тайне жизни, постигаемой в ее непреложности и целостности.

Аллегория была изображением «живой полноты бытия»,¹¹⁵ — именно такой аллегоризм был главным не только в средние века, но и в последующие эпохи; не столько языком отвлеченного умозрения, сколько язы-

ком сопричастий, указывая, в конечном итоге, на причастность всего Богу. Барокко невысказимо без подобного рода экспрессивной и обобщающей аллегорической образности. В «действиях о причастии» аллегории обретают плоть и кровь, живут яркой, темпераментной, драматической жизнью.

Аллегория в барочном ауто не только и не столько логична, сколько мифологична: если логическое тяготеет к бесстрастному рассмотрению действительности, то миф выражает предельно эмоциональное отношение к миру. В мифологии, замечает Эрнст Кассирер, черты реальности меняются в зависимости от того, смотрят ли на нее сквозь призму любви или ненависти, надежды или страха. Любое из этих чувств может породить новую мифическую форму, нового «бога мгновенья».¹¹⁶ Мгновенную трансформацию аллегорий мы наблюдаем во многих ауто. Так, в ауто Кальдерона «Бракоразводный процесс Тела и Души» происходит мифологизация смерти, и ужас, испытываемый перед нею зрителями, помогает ее превращению на подмостках в страшное существо. Оно рождается на глазах публики, выходя из ствола дерева познания добра и зла, и отождествляется с гигантской змеей, полной «чудовищной звериной ярости»,¹¹⁷ готовой погасить одним дуновением свет небес и одеть облака в черный цвет...

Страстное стремление к преодолению разрыва между живым существованием и религиозной сущностью жизни способствовало тому, что умозрительная идея оборачивалась озарением, поражающим своей художественной яркостью и достоверностью. Ауто по-своему снимало свойственное барочному искусству противоречие между небывалой тягой к конкретности и устремлением к обобщенности, между «реализмом» и «идеализмом». Жанр ауто мог развиваться и приносить столь зрелые плоды только в пору, когда рационалистический взгляд на мир еще не вытеснил полные веры в реальность воображаемого картины. А такие картины постоянно вставали перед умственным взором испанцев. Было бы наивным считать, что церковь «выдумывала» чудеса или «сверху» насаждала те или иные культы: церковные власти, напротив, были смущены, а то и напуганы массовой потребностью во все новых святых и чересчур частыми повсеместными притязаниями на святость и на сопричастность чуду. Церковь подчас теряется, не зная, с чем имеет дело: с истинным откровением или с кознями сатаны, с примером великой веры или с нечестивой магией. Подозрения падали даже на Луиса де Гранадю, Хуана де Авилу, Игнасио де Лойолу. Сочинения Ипполиты де Хесус Рокаберти (1549—1624), повествовавшие о множестве чудес, с ней приключившихся, и имевшие самый экстравагантный характер, были включены в индекс запрещенных книг. Однако были апробированы и признаны за фактическую истину многие поверья и легенды, бытовавшие в народных кругах. Выясняется, что в течение всего Золотого века святые, с



Праздничная повозка с аллегорическими фигурами.

которыми происходили невероятные события, жили бок о бок с верующими в чудеса христианами, для которых чудо было наиболее ярким проявлением основополагающих отношений и связей, и прежде всего связей между землей и небом.

Чудесное происхождение имел ряд храмов и церковных картин. Так, монастырь Девы Гвадалупской в Баэне был воздвигнут в 1527–1529 годах в ознаменование того, что Богоматерь явилась доброму христианину, который видел, как два живописца тут же с «небесным искусством» нарисовали ее изображение. В XVI–XVII веках в андалузской части гор Сьерры Морена был чрезвычайно популярен культ Девы де ла Кабеса, в честь которой в десятках местностей возникли посвященные ей церковные братства. Согласно легенде, пастух нашел изображение Девы, которая обратилась к нему и попросила посвятить ей храм. Жители Андухара построили часовню, но она рухнула, и тогда они воздвигли другую, в том самом месте, где произошла встреча с Пречистой Девой. К часовне устраивались массовые паломничества, возле нее разбивала шатры восьмидневная апрельская ярмарка, и Лопе де Вега, ее посетивший, оставил в драме «Трагедия короля Себастьяна и Крещение мавританского принца»

описание реального факта: мавританский принц Мулей Ксеке, посетивший Деву де ла Кабеса 3 ноября 1593 года, принял христианство.

Порой чудеса отличались народной и одновременно барочно-праздничной прелестью: монахине Хосефе Марии де Санта Инес де Бениганим (1625 — 1696) не только явились очаровательно танцующие ангелы, но и пригласили ее танцевать вместе с ними, распевали сладостные мотеты, а святые тем временем водили хороводы под звуки песен и аккомпанемент музыкальных инструментов.

То, о чем говорилось выше, свидетельствует о магическом и мифологическом сознании широкой публики, а «священные действия» принадлежали к совершенно общедоступному театральному жанру, более того, в некоторых местах в Испании существовали указы, требующие, чтобы все без изъяна смотрели ауто! Напрашивается, правда, вопрос: была ли однородной эта, включающая все слои общества, аудитория? Наука XX века часто противопоставляет официальные церковные догматы и так называемую «народную религиозность». Разумеется, и в Испании нередко существовала оппозиция между церковными институтами и некоторыми «низовыми» верованиями и обрядами: в документах XVI—XVII веков зафиксированы жалобы на предрассудки, колдовство и магию, которые распространяются «более по невежеству, чем по злему умыслу, и прежде всего среди обитателей гор и неотесанного люда».¹¹⁸ На кортесах осуждались все «виды чар, колдовства, гаданий и предсказаний, изобретенных дьяволом против Господа Бога, нашей святой матери Церкви, католической веры и христианской религии».¹¹⁹ Но существует масса примеров, свидетельствующих, что подобными «недозволенными искусствами» увлекались высокие церковные сановники и вельможи. Церковь XVI—XVII веков, хотя это может показаться неожиданным, обращала мало внимания на магические обряды: «единственное, что было важно, это то, являются ли они ортодоксальными или нет»¹²⁰. Казалось бы, любое общение с дьяволом должно было бы нещадно преследоваться, но испанские инквизиторы и не думали уничтожать всех чародеев на корню: считалось, что дозволительно вызывать дьявола, чтобы он вводил кого-то в соблазн, ибо это будет побуждением его исполнять свои прямые обязанности. Николас Аймерич и Франсиско Пенья в «Учебнике для инквизиторов», служившем авторитетнейшим пособием для последних, указывали, что если к черту обращаются умоляюще («прошу тебя», «умоляю»), то это — ересь, ибо мольба подразумевает обожествление, если же его заклинают императивно («я тебе велю», «приказываю»), то это — законная форма обращения с чертом, не подлежащая наказанию!

Подобных примеров такое множество, что некоторые ученые приходят к выводу, что «нигде не существовало и, логически рассуждая, не могло существовать то, что стали называть „народной религиозностью“».¹²¹ «Ес-

ли считать, что народная религиозность определяется ее магическим характером, верой в чудеса, фетишизмом и т. п., то мы можем смело утверждать, что в конце XVI века вся религиозность, за исключением разве только веры Хуана де ла Круса, была „народной“ и что она была сплошь „народной“ в эпоху барокко...»¹²²

Как справедливо отмечает С. Аверинцев, «принципиальное различие мифологии и теологии, отчетливое на уровне идеи», на практике нередко оказывается стертым,¹²³ образы новозаветных повествований подвергаются вторичной мифологизации,¹²⁴ и христианские представления сливаются с дохристианской мифологией. Не зря главные христианские праздники совпадают с важнейшими языческими, приуроченными к ключевым моментам в жизни природы (Рождество приурочено к зимнему солнцестоянию, Пасха — к весеннему равноденствию и т. п., в святую неделю Богоматерь сближается с богиней плодородия, с матерью-землей или *mater dolorosa*) — «благодаря постоянной ассимиляции дохристианского религиозного наследия и интеграции в церковную жизнь великих мифологических образов достигается широчайшая универсализация христианской идеи. Основопологающие символы веры (крест как дерево жизни, кровь, вода, купель, хлеб, вино...) продолжают и развивают великие символы дохристианских религий».¹²⁵

И во времена Лопе де Веги и Кальдерона церковь разделяла убеждения верующих, что Дева Мария Карриокская в Эстрамадуре посылает дождь с неба... В начале XVII века Энрике Вильялобос писал об имеющих магическую силу записках и священных амулетах, которые носили на шее, — верой в подобные вещи были охвачены едва ли не все испанцы, вплоть до королевских особ: Филипп IV приказал поселить при его дворе сеvilскую девочку, с точностью предсказывающую ненастье... Чтобы избежать саранчи, обходили многие земли Теруэля, Валенсии, Мурсии, Гранады, Малаги, Кордовы и Севильи с головой святого Григория Остиенсе, чтобы поля плодоносили, с них изгоняли дьявола, как это, например, делал в 1610 году в Хаэне Асканио Таленто, «священник многоуважаемый, образованнейший и многоопытный эксорсист».¹²⁶

Дьявол — не только герой множества ауто, он занимает важное место в духовной жизни эпохи. В сеvilских «Известиях» («*Memoria*») за 1630 год отмечалось, что «в пятницу, двенадцатого декабря, состоялась процессия с мольбой о пощаде после того, как узнали, что в Испанию прибыло несколько приспешников дьявола, рассыпающих смертоносный порошок»,¹²⁷ в конце XVII века брат Мартин де Торресилья рассказывал в книге о жизни сестры Леоноры Марии де Кристо о том, что дьявол два раза сломал ей руку, «порой он сбрасывал ее с лестницы, ударяя по ней своим телом, принявшим облик змеи, порой же поднимал ее в воздух и носил ее так, что она билась головой об крышу... Много раз он хватал ее

своими когтями... Схватив за горло, он сворачивал ей шею так, как сворачивают шею птицам, когда их лишают жизни». ¹²⁸

Однако не только Дьявол, но и другие персонажи ауто — Человек, Крещение, Язычество, Благодать и т. п. были чем-то большим для тогдашнего зрителя, чем аллегории. Они действовали в мире, полном грандиозных и загадочных сил, и могли принять самый различный облик, оставаясь вместе с тем узнаваемыми: природа массового зрелища требовала, чтобы сокровенная суть явлений так или иначе выходила наружу (так в «Столах Фортуны» — ауто Франсиско Бансеса Кандамо Оракул Юпитера — Сатана, согласно ремарке, «одет как римское божество, но ряд признаков выдает в нем Дьявола» ¹²⁹).

Напомним, что, согласно закону мифологического «универсального оборотничества», все может стать всем. В «Великом доме Австрийском, или Божественной Маргарите» Агустина Морето королева, споря с протестантом, отрицающим, что Христос может стать хлебом и вином, доказывает, что это возможно, коли земля стала Адамом, ребро — Евой, палка — змеей, море — кровью; в других ауто говорится о том, что жившие в разные времена люди — это реинкарнации изначального образа: Авель, Исаак и Мельхиседек в «Столах Фортуны» Бансеса Кандамо — суть очередные воплощения Адама.

Огромное множество трансформаций и бесконечных метаморфоз грозило бы превратить все сущее в хаотическое мелькание оборотней, не будь строго упорядоченной общей картины. Упорядоченность существует во всех мифологиях, ей служат четкие оппозиции, тяготение к двум полюсам — прежде всего, к полюсам добра и зла, локализованным в определенном пространстве. В «Столах Фортуны» один полюс — это Голгофа, на ней похоронен Адам и убит Авель, на нее шел, чтобы закласть сына, Авраам, на ней предлагал Богу бескровную жертву — вино и хлеб — Мельхиседек, на ней был распят Христос; другой полюс — Капитолий, на котором язычники поклоняются Фортуне. Голгофа и Капитолий — не просто два холма — две сакральные вершины, две главные точки в грандиозной системе координат.

Барокко перекликается со средневековьем: нелепо говорить о средневековом человеке, что его кругозор ограничивался рамками затерянной в лесах деревни. На деле же он включал рай, преисподнюю и всю историю человечества. Погруженный в огромную духовно-космическую целостность средневековый и барочный человек ощущал свою кровную связь с ней, как ощущал он в сохранившихся под спудом христианства земледельческих культах и обрядах связь с природой. Все мироздание мыслилось состоящим из наделенных жизнью четырех главных элементов — огня, воды, воздуха и земли, которые Всевышний сохранял в весьма, впрочем, неустойчивой гармонии. Его власть разделила эти элементы, а мудрость их упорядочила и соединила.

Ауто унаследовало от средневековья представление о цементирующей все мироздание Великой Цепи Бытия, идею многоступенчатого космоса. Мир делится на низший и высший, на чувственный и интеллигибельный. Эти миры не только противостоят друг другу, их сущность состоит во взаимном отрицании и полярной противоположности. Но над пропастью взаимоотрицания перекинут духовный мост. От одного полюса к другому, от высшего Существа в области чистой формы до лежащей долу бесформенной материи существует непрерывная связь опосредований. Бесконечное опускается к конечному, и конечное возвращается к бесконечному. Процесс *искупления* включает и Воплощение Божества, и обожествление человека. Лестницы, ведущие от небесного к земному и от земного к небесному, подробно описаны и определены в трудах Псевдо-Дионисия Ареопагита. Между Богом и человеком находится мир чистых сущностей и небесных сил. Он состоит из трех кругов, каждый из которых, в свою очередь, разделен на три части. Первому кругу принадлежат Серафимы, Херувимы и Престолы; второму — Господства, Силы и Власти; третьему — Начала, Архангелы и Ангелы. На всех уровнях «вертикальной» конструкции существуют свои «горизонтальные» соответствия, картина мира, в конечном итоге, — не что иное, как соотношение вертикальных и горизонтальных положений, занимаемых всем сущим в различных «подсистемах»: среди элементов первое место занимает находящийся ближе всего к небу воздух, среди планет — солнце, среди животных — лев, среди рыб — кит, среди цветов — роза, среди деревьев — дуб, среди людей — король.¹³⁰

Эта традиция получила новую жизнь в культуре барокко.¹³¹ Мастер барокко «так соотносил между собой элементы произведения, <...> чтобы они взаимно отражали друг друга».¹³² Все предметы «обязательно соотносились друг с другом, были *со-* и *противопоставлены*, могли группироваться в классы, которые, в свою очередь, соотносились между собой. Все они не были самостоятельны и независимы. Каждый из них опирался на другой, отражая его в себе».¹³³

Образы в барочных ауто составляют параллельные цепочки: воздух — ветер — птица — перо; вода — море — рыбы; земля — гора — зверь — цветы — фрукты; огонь — саламандра — лучи — огни — вулкан;¹³⁴ если же присмотреться еще пристальней, то мы увидим у того же Кальдерона совсем мелкие звенья подобных цепочек, в которых, например, образ земли сплетается с образами поля, сада, пашни, берега, скал, трав, башен, животных, деревьев и растений; образ воды сплетен из образов соли, льда, снега, пены, хрустала, зеркала, кораллов, сапфира, серебра, чешуи, водорослей, весел, руля, дельфина, рыб, лебедей, сирен, кораблей, галер, парусников, рек, морей, волн, зыби, шторма и т. п.¹³⁵

Любое из «микрозвеньев» может «отразить» один из четырех первоэлементов: в ряде ауто Воздух представлен птицей, Вода — рыбой, Земля — зверем, Огонь — саламандрой;¹³⁶ в первой версии ауто «Жизнь есть сон» Вода выходит с зеркалом, Воздух — в шляпе с перьями, Земля — с корзиной с цветами и фруктами, Огонь — с мечом... У Кальдерона в лоа к ауто «Неприкосновенность священного» Земля, выходящая «со стволом дерева, на ветвях которого висят яблоки»,¹³⁷ сталкивается с Люцифером; в «Военных орденах» Мир находится на подмостках вместе с Паном, который оказывается Христом, и это типично для барочной поэтики, в которой «античные божества входят в сложную систему символов и аллегорий, обрастают атрибутами. Минерва появляется не только как покровительница наук, правосудия, но и как воинственная защитница мудрости, добродетели и религии. Она приобретает черты Венеры, и в то же время христианизируется и сближается с образом Девы Марии». Барочный образ — «трамплин для совокупности возможных осмыслений».¹³⁸ Эти осмысления призваны способствовать стремлению «прорваться за рамки эмпирического познания к глубокому символическому постижению мира», что ведет к спиритуализации образности.¹³⁹ Вселенная оказывается пронизанной абсолютным духом, и вместе с тем она поставлена в прямую связь с моральным состоянием человека: элементы вселенной, изначально покорно подчинявшиеся человеку, после его духовной порчи восстают против повелителя. Как только во второй редакции кальдероновского ауто «Жизнь есть сон» Человек вкушает запретного плода, Огонь кричит, что пламя стало чадить, Земля — что горы охвачены конвульсиями, Вода — что ее зеркало замутилось, Воздух — что ветры стали дикими, Тень тушит факел в руках Света и оказавшись в крошечной тьме, Человек узнает, что все во вселенной не только вышло из повиновения, но и ополчилось против него: Земля грозит жалить его шипами кустарников; Вода — захлестнуть разъярившимися волнами; Воздух — обрушиться ураганами, Огонь — испепелить молниями... Но после искупления греха все в мироздании оборачивается к лучшему: Вода протягивает Человеку в раковине очистительную воду Иордана; Огонь воспаляет его жаром любви... Миру, однако, больше не суждено быть безмятежным: воплощающая Бога-Отца Власть говорит четырем стихиям, что они будут жить «враждебно соединенными» и в «единстве враждебными».¹⁴⁰

Барокко — контраст идеальной гармонии и реальной дисгармонии. Кальдерон и любит Великую Цепь Бытия и с ужасом показывает, как ее звенья рвутся в страшных потрясениях и в сумятице страстей. Теснейшее взаимодействие нравственного и природного выражается в том, что в момент смерти Иисуса на кресте наступает землетрясение. В ауто «Немой черт» Природа падает на подмостки, и под пугающий шум за сценой слышны возгласы:

Как это в полдень
Закатилось вдруг солнце?
Шатаются горы
И содрогается земля.
Недра выбрасывают трупы —
Скалы сшибаются друг с другом...¹⁴¹

Распятие (убийство Господа людьми, спасти которых он пришел — проявление испорченности человеческой природы) оказывается одновременно и проявлением ярости и дикости природы, людей окружающей.

* * *

Ренессанс рассматривал прекрасного человека на лоне прекрасной природы в связи с прекрасной природой. Для барокко природное — это зоологическое, естественный человек — человек-зверь. Но социум, цивилизация сплошь да рядом таят в себе не меньше опасностей, чем дикость. «Плутовской роман», духовная литература, философская проза Грасиана и «действия о причастии» свидетельствуют, что история человека в обществе — это история его порчи.

Природа и общество составляют барочный мир, резко несоответствующий идеальной модели. В ауто Кальдерона «Святой год в Риме» Мир называет Дьявола и самого себя врагами Человека и грозит ему погибелью (согласно авторской ремарке «Мир поднимает надгробную плиту и видна разверстая могила»¹⁴²). Однако барокко не только осознает непримиримый конфликт с миром, но и стремится проникнуть в его существо. Оно обращено к вечности, однако не только наследует у Возрождения, но и еще больше заостряет внимание к современности. Если в ранних ауто действие происходило во «время оно», то в барочных «действиях о причастии» мистические и вечные вопросы о смысле бытия сочетаются с темпераментным переживанием злобы дня. Так, ауто «О гибели герцога Фридрианского» Альваро Кубильо де Арагона (1596—1661), сыгранное в середине 30-х годов XVII века, было незамедлительным откликом, как сейчас бы сказали, на последние известия — не более и не менее, чем на убийство Валленштейна, герцога Фридрианского, совершенное 25 февраля 1634 года в Эгере (ныне Хеб) по приказу императора Фердинанда II.

Судьба знаменитейшего полководца Тридцатилетней войны, от исхода которой зависело положение Испании в мире, живо интересовала и подданных Филиппа IV, принадлежащего, как и Фердинанд II, к габсбургской династии, и испанских художников. Пока Валленштейн сражался за католическую империю — за Австрийский дом — и одерживал победы над протестантами, за Пиренеями его превозносили до небес — до небес едва ли не в буквальном смысле. Когда в ноябре имперские войска, ведо-

мые Валленштейном, разбили шведскую армию при Лютцене и Густав Адольф, шведский король, погиб в бою в Мадриде, как писал хронист XVII века, «ночью был устроен фейерверк, а в Королевской капелле — благодарственная месса, в знак того, что закончил свои дни свирепый еретик Севера».¹⁴³ Кальдерон вместе с Антонио Коэльо написал драму о доблестном герое Валленштейне, и флорентийский посол при испанском дворе, Соррано, сообщал, что «всем она очень понравилась, потому что прекрасно показала военные действия и, в частности, поражение короля шведского».¹⁴⁴ Но как только Валленштейн, ведший тайные переговоры с вождями чешских протестантов, был заподозрен в предательстве и убит с помощью ревностных католиков, в Испании стала распространяться листовка, подписанная императором Фердинандом II, в которой утверждалось, что герцог Фридлянский совершил «бесчеловечную измену и явился ужасающим и самым варварским тираном, каких никто не видел и не слышал и каких не было на свете», и что теперь «разрушено его дьявольское дело».¹⁴⁵

После этого не стоит удивляться, что в списке действующих лиц ауто Кубилье де Арагона мы читаем:

Христос, то есть Король Венгерский

Дьявол, то есть Герцог Фридлянский...

Церковь, то есть Королева Венгерская,¹⁴⁶ —

начинаешь думать, что барочная возбужденность, вздыбленность отчасти объясняется драматическими перипетиями истории, которая в XVII веке то преисполняла испанцев энтузиазмом, то повергала в ужас. Привычные символы воспринимались животрепещуще, когда сплетались с рассказом о войне, в которой лилось столько испанской крови, а восстание Сатаны обретало живые краски, когда Люцифер — Валленштейн говорил о своей неблагодарности к «всевышнему императору Германской империи» и о том, что он возжелал «небесную империю и венгерскую корону».¹⁴⁷

Впрочем, страстность барочного стиля Кубилье де Арагона объясняется отнюдь не только клокующим «агитационным» пафосом, когда Дьявол — герцог Фридлянский, утверждал, что хочет завоевать мир, чтобы стать «пусть тираном, но героем»,¹⁴⁸ проявлялся тот демонизм зла, который был порожден безудержной жадной самоутверждения, запечатленной еще искусством позднего Возрождения (вспомним героев Марло или шекспировского Макбета), ставшей важной темой многих ауто и драм Кальдерона.

И хотя злодей, герцог Фридлянский, призывает на помощь:

Гидры, беспорядки, смерть,
стрелы, пики, пули, снаряды,
шлемы, щиты, латы,

внезапности, ярость, измены,
вилы, пушки, проклятия...¹⁴⁹

и т. д. и т. п. — образцово барочное перечисление! — в его словах, обращенных к зарезавшему его Человеку:

Во сне не живет человек,
а ты меня спящего убиваешь.
Какой же ты трус,
Раз умерщвляешь мертвого,¹⁵⁰ —

ощущается трагизм безмерно честолюбивой личности, чьи мечты развеялись, как сон...

В конечном итоге ауто переводится в обычный для жанра высокий обобщающий план: Человек побеждает Дьявола при помощи Евхаристии... Так будет вплоть до созданной в конце XVII века анонимной лоа к ауто «Вода лучшей жизни», с радостью повествующей о том, что польский король Ян Собеский отбил у турков Вену (1682), и объясняющей торжество над нехристями силой Веры, явившей чудеса — на небе комету (в 1682 году над Константинополем показалась комета Галлея), в воздухе — белую голубицу, распростершую крылья над поверженным сарацинским войском, на земле — волшебный сад с источником, двуглавым габсбургским орлом и надписью на латыни, предрекающей гибель великой оттоманской империи; причем, согласно ремарке, «все, о чем шла речь, показывается на повозках, пока на основной сцене танцуют и играют музыканты».¹⁵¹

В лоа к ауто Кальдерона «Военные ордена» в библейский сюжет впе­таются названия мадридских улиц — Адам и Ева жили на улице Садов, затем переехали на улицу Разочарований и т. д., в лоа к «Агнцу святых даров» во время танца часов — или, точнее, часовых поясов — География воздавала должное королю Филиппу III, благодаря которому в любой час на земном шаре служат мессу. Ауто «Вторая жена» является переложением «на божественный лад» истории второго брака Филиппа IV; в «Долине Сарасуэлы» имеется в виду приключение, случившееся с королем, заблудившимся во время охоты в этой долине... Присяга наследника трона мгновенно находит отклик в ауто «Клятва принца» Миры де Амескуа, постройка новой королевской резиденции тут же отражается в «Новом дворце Буэн Ретиро» (1634) Кальдерона; принятие католицизма шведской королевой Кристиной — в его же «Заявлении о вере» (1656), амнистия, объявленная Карлом II, — во «Всеобщем помиловании» (1680) и т. п. В последнем ауто легко увидеть, как все конкретное соотносится с образом Вселенной, в которой тюремщиком является Мир, а заключен-

ными — Адам, Каин, Авель, Давид и Соломон. От безымянных преступников мадридского узилища до первочеловека и легендарных царей и мудрецов рукой подать; ветхозаветные и новозаветные герои видят символы инквизиции — крест, оливковую ветвь, бич, и демонстрируют их Справедливость, Ангел и Милосердие.

Так соотносится локальное и универсальное, сиюминутное и вечное. В отличие от средних веков не переживавшее время как мучительную проблему, «не наблюдавшее часов» барокко строится на драматическом стыке и разладе вечности и мгновенья.

Часы, составляющие сутки — единицы времени, которые только в возрожденческую пору начали как следует брать в расчет, становятся героями «действ о причастии» Кальдерона — в лоа к ауто «Агнец святых даров» («El viático cordero») все двенадцать часов выходят на подмостки и, быстро сменяя друг друга, говорят о часовых поясах, на которые разделена планета и о стремительном беге времени на земле от Неаполя и Милана через Парагвай и Буэнос-Айрес к Японии и Филиппинам — образуется барочный хронотоп, и связь пространства и времени истолковывается *sub specie aeternitatis* — с точки зрения вечности.

Барочная трактовка времени порой поражает трагизмом: так, глядя, как неутомимо сыплются песчинки в песочных часах, Кеведо отмечал:

Казалось, не застать меня врасплох,
А я уже одной погой в могиле.
И тут меня сравненье повело
По грани упования и страха!
Когда умру — я стану горсткой праха,
Пока живу — я хрупкое стекло.¹⁵²

Но «действия о причастии» стойко боролись с ужасом смерти, противопоставляя ему веру в бессмертие души и значимость человеческой воли. В средневековом спектакле и прежде всего в праматери ауто — мистерии, в центре оказывался не человек, а связь мира и Бога. Теперь мир перестает быть тем, чем был у Платона и Фомы Аквинского, — отражением Бога, и разворачивается борьба Бога и мира. В центре этой борьбы находится человек; но нельзя забывать, что культура барокко показывала столь грозный масштаб зла, что противостоять ему человек мог лишь с помощью Бога. И едва ли не в любом ауто Христос спешит на помощь человеку, поработанному злом, и проливает ради его спасения свою кровь, которая и есть кровь причастия.

Человек нуждается в Боге — эта мысль является сюжетобразующим стержнем ауто. Лишь помня о ней, можно понять те споры о свободной воле человека, которые так горячо велись в «действиях о причастии».

Начиная с античности, важнейшим конфликтом в драматургии становится столкновение свободы и необходимости, воли и рока, человека и судьбы, столкновение, которое выдающийся испанский антрополог Хулио Каро Бароха назовет главной темой барокко.¹⁵³

Спор о взаимоотношении божественного предопределения и свободной воли на рубеже XVI—XVII веков вылился в Испании в ожесточенные дебаты, получившие название «De auxiliis» (лат. «О помощи», в данном контексте — «О Божьей помощи» или «О помощи благодати»), в которых полярные точки зрения отстаивали иезуиты и доминиканцы. В 1582 году доминиканец Баньес обвинил в Саламанке в ереси иезуита Пруденсио де Монтемайора, который вместе со своим сподвижником, знаменитым мистиком и поэтом Луисом де Леоном был на какое-то время отстранен инквизицией от кафедры. Чтобы разобраться в столь важном вопросе, папа Климент VII основал в 1598 году специальную конгрегацию «De auxiliis gratiae», заседавшую девять с половиной лет... Дело оказалось чрезвычайно сложным, но для всех католиков была неприемлемой точка зрения протестантизма, «принижавшего рациональные и волевые способности человека» и рассматривавшего его «как простое инертное орудие в руках Господа».¹⁵⁴ В своем сочинении «О рабстве воли», резко направленном против труда «Диатриба, или Рассуждение о свободе воли» Эразма Роттердамского, Лютер утверждал, что Бог, который «знает все, располагает и совершает все по неизменной, высшей и непогрешимой своей воле», — это молния, которая «настолько поражает и начисто испепеляет свободную волю» человека,¹⁵⁵ что ни о какой свободе не может быть и речи. «Бог по одной только своей воле отступается от людей, ожесточает их и осуждает», «всемогущество и предвиденье Божьи разрушают учение о доброй воле до основания».¹⁵⁶ О свободной воле нельзя сказать ничего, кроме того, «что она противостоит Христу, а именно, что в ней царят заблуждение, смерть, сатана и всякое зло».¹⁵⁷ Свободная воля человека, согласно Лютеру, не более, чем зловредная иллюзия его гордыни. Не менее резкое ее осуждение мы находим у Кальвина, согласно которому коренная немощь человека делает его неспособным к добру, самостоятельности и к свободному выбору.¹⁵⁸ Бог у Кальвина делит людей с момента их рождения на «первосортных» и «второсортных» — на избранных и проклятых, и ни воля человека, ни его дела ничего не могут изменить с фатальной, ни с чем не считающейся волей Божьей.

Католики отстаивали значимость доброй воли и добрых дел человека, утверждая, что и то и другое помогает спастись при помощи Господней. И все же упомянутый нами крупный теолог возникшего в средние века — в XIII столетии — доминиканского ордена Доминико Баньес тяготел к де-

терминизму. Согласно же точке зрения членов возникшего в разгар испанского Возрождения в 1540 году иезуитского ордена, как это явствует из книги Луиса Молины «Согласование свободной воли и Божьей благодати» (1588), Господь не оказывает помощи, пока человек сам не решается на благое действие. Тем самым упор делается на самоопределении человека, на его ответственности и активности.

Несмотря на то, что инквизиция сперва осудила молинизм, иезуиты продолжали аргументированно и усиленно отстаивать свои идеи, и 18 августа 1607 года папа Павел V запретил рассматривать их как еретические — решение было отмечено в Испании праздниками, иллюминациями, боями быков и народными гуляньями. Толпа кричала «Ура Молине!» или «Браво Молина!» («¡Molina, Vitor!»), подобно тому, как она кричала «¡Vitor!» полюбившемуся актеру или актрисе в коррале. Это и не мудрено — сочинения Молины и других иезуитов были распространены не только среди богословов и клира, но и среди «купцов, служащих и молодых людей из тех, что любят носить плащ и шпагу».¹⁵⁹

Идущие от глубокой древности представления о роковой предначертанности судьбы сталкивались с новыми умопостроениями, подчеркивающими значимость человеческой свободы. Любопытно, например, что по-прежнему были живы верования в некромантию, хиромантию, пиромантию и, в особенности, в астрологию, предполагающую фаталистический взгляд на мир; с другой стороны, издавались трактаты, утверждающие, что все это — нечестивые предрассудки, и принимались постановления, запрещающие подобные способы вопрошания судьбы.

Решая вопрос об истинном смысле свободы, барочное искусство опять-таки смыкалось с религией. С одной стороны, в христианстве «фортуна, рок, необходимость — обожествляемые в античную эпоху сверхчеловеческие силы — утратили свою значимость и ореол божественности. В мире нет ничего божественного, кроме самого человека. Это важнейшее положение было выработано уже Отцами Церкви...¹⁶⁰ С другой стороны, христианство видело огромную опасность в том, что человек может возомнить себя безапелляционным вершителем своей и чужих судьб.

Барокко провозглашало необходимость и благотворность существования рамок, ограничивающих индивида. Более того, на первом этапе барокко начинающий казаться опасно прекраснодушным ренессансный взгляд на человека вызывает желание яростного спора: в ранних ауто Кальдерона оптимистическая концепция Возрождения сменяется резко пессимистической. Смерть безраздельно хозяйничает в ауто «Пир Вальтасара» (1634), в ауто «Что идет от Человека к Богу» Человек настолько эгоистичен, душевно черств, глух к чужим страданиям и жесток, что не склонен измениться к лучшему, несмотря на грозные предостережения небес. Христос отворачивается от него, и Человек, став достоянием Греха

и Смерти, отправляется в вечную темницу... Но в более поздних кальдероновских «действиях о причастии» Человек вместе с Богом способен преодолеть самые страшные испытания. Он не только ослеплен страстями, но и внимает голосу разума, не только отчаивается, но и проникается верой в спасение. Короче, зрелые ауто Кальдерона сохраняют любовь к человеку, выглядящему более сложным и противоречивым, нежели его изображали в ренессансную пору. Однако барокко не только восстанавливает столь важную для средневековья вертикаль — устремленную вверх «лестницу в небо», но и сохраняет ренессансную горизонталь — интенсивное переживание разнообразнейшего опыта земного бытия. Широта, многослойность и многогранность барокко, ставшего фундаментом для последующего развития культуры, заключается в том, что в нем соседствуют, борются, сочетаются и по-своему преломляются темы, образы, стилистические устремления и содержательные мотивы средневековья, Ренессанса и маньеризма. Маньеристский эстетизм, возрожденческая мощь и красота жизни, средневековое чувство родства со смертью и с бессмертием — все находит свой отзвук в барокко, и все оказывается единством противоположностей, как определение любви, данное Кеведо:

Студеный пламень, раскаленный лед,
Боль, что, терзая, дарит наслажденье,
Явь горькая и радость сновиденья,
Беспечность, что полным-полна забот...¹⁶¹

Ауто изображают человека венцом творения — у Кальдерона в ауто «Жизнь есть сон» Господь говорит, что Человек — «наследник моего царства»;¹⁶² в «Агнце причастия» утверждает, что Человек — «привилегированное создание» Божье;¹⁶³ в «Военных орденах» подчеркивается небесное происхождение Человека; в «Священном Парнасе» сказано, что Бог сотворил:

...Твердь неба, пеностоянное
Море, и землю, что бездыханной
Кажется, солнце, что своим светом
День предвосхищает, луну,
Которая, то вырастая, то идя на убыль,
Ночь веселит; звезды,
Что сияют, источники, что все омывают,
Плоды, что столь сочными растут,
Цветы, что столь прекрасный узор расстилают,
Птиц, что пересскают воздух,
Рыб, что быстро прыгают,
Зверей, что свободно резвятся,
И вслед за зверьми, рыбами и птицами,
Звездами, луной, солнцем, ночью и днем,
Плодами, растениями и ключами, создал
Человека, чтобы во всем этом он нашел себе радость.¹⁶⁴

А в ауто «Яд и противоядие» Человеческая Природа говорит, что мир лежит у ее ног, что звезды и птицы ей покоряются и что солнце ее вассал.¹⁶⁵ И вместе с тем в ряде ауто подчеркивается, что человек — прах, попираемый смертью («Пир Вальтасара»); что он «груб, подл, изменчив, лжив»¹⁶⁶ («Лабиринт мира»).

Основополагающей, радикальной и вечной двойственности человека целиком посвящено кальдероновское ауто «Бракоразводный процесс Тела и Души» («El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma», ок. 1631 г.). Тело сперва предстает перед публикой в глубине пещеры и кажется застывшим и бездыханным — комом земли или кучей праха, как аттестует его Грех. Наверху же, в сиянии небесных лучей, парит Душа — ей, вопреки ее воле, надлежит выйти замуж за Тело. В момент их встречи является Жизнь, держа горящий светильник; она — не что иное, как соединение Тела и Души, и стоит только Жизни услышать, что Душа хочет разойтись с Телом, как она падает в обморок... Соединение Тела и Души непрочно — Тело вверяется легкомысленной, непостоянной и податливой Греху Воле. Грех берет верх над Телом, Душа добивается от Верховного суда разрешения порвать связывающие ее с Телом узы и Смерть тушит огонь Жизни... Сойдется же Тело с Душою вновь после Воскресения из мертвых, ждать которого Тело вновь отправляется в пещеру-могилу...

Казалось бы, Кальдерон занимает односторонне спиритуалистическую позицию, бичуя несовершенство тела. Но для понимания сущности ауто показательны то, что больше всех поносит Тело и наиболее яростно обрушивается на него Дьявол, именуемый Грехом. Не только у Тела, но и у Души есть свои слабости: еще до встречи друг с другом Тело, споткнувшись, падает в объятия Смерти, а Душа падает в объятия Греха и остается замаранной его прикосновением, пока не смывает пятна водой крещения. Более того, порой кажется, что Кальдерон дерзко выступает против традиционных убеждений, гласивших, что, освободившись от тела, душе легче вернуться к Господу, — Дьявол, замышляя погибель Души, говорит, что, когда она:

Свободной станет
От пут этой связи,
Смогу похитить ее и увести
В глубокис подземелья.¹⁶⁷

Разрыв Души и Тела переживается как трагедия, которой радуется лишь Дьявол, желать такого разрыва бесчеловечно, поскольку человек — это союз и борьба материи и духа.

Борьба Человека с миром и с самим собой, борьба и единство души и тела составляет главное содержание многих ауто.

Однако другой не менее яркой и специфической особенностью постановок барочных «действ о причастии» является то, что непременным участником, активнейшим действующим лицом в этой борьбе оказывается вновь и вновь выходящий на подмостки *Иисус Христос, как реальный участник драмы Человека.*

* * *

Реальное присутствие Христа на сцене во множестве спектаклей — обстоятельство, которое, как легко догадаться, должно было быть обусловлено очень весомыми и существенными причинами, иметь фундаментальную теологическую предпосылку и санкцию. Мы вновь должны вспомнить о главнейших принципах католицизма, которые перед лицом протестантской угрозы были глубоко осмыслены и декретированы на Тридентском соборе (1545—1563). Собор поставил свои акценты, рассматривая проблему взаимоотношения духовного и телесного в причастии. Он подтвердил, что причастие есть «духовная пища» и «духовное питье» (Коринф. 3—4), что Евхаристия ведет свое начало непосредственно от Пятидесятницы — дня сошествия Святого Духа, что «Дух животворит» (Ин. 6: 63), что «никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым» (Коринф. 12: 3; ср.: Марк 12: 36). Вместе с тем было указано, что в причастии Христос вкушается «не только духовно», но и действительно, и «если кто отрицает, что тело и кровь Господа нашего Иисуса Христа с его душой и божественностью, и, следовательно, весь Иисус Христос, в целости, действительно, истинно и сущностно содержится в таинстве евхаристии, но говорит, что он в нем находится только как в знаке или же в образе, да будет предан анафеме». Христос, разъяснялось далее, есть всецело в хлебе причастия и в малейшей его частице и в вине причастия и во всех его частях.¹⁶⁸ Равно и литургия есть не представление о смерти Создателя или образ его жертвоприношения, а само жертвоприношение («Тот самый Иисус Христос, который предал сам себя однажды смерти, пролив кровь на кресте, находится и умирает в божественном жертвоприношении, свершающемся в литургии»)¹⁶⁹.

Как только в посттридентскую эпоху ауто превратится в своего рода продолжение и подобие мессы, сценическое представление таинства причастия потребует не слов о роли Христа в деле искупления, а реального, зримого и фактического пребывания его на подмостках. Можно сказать, что непререкаемые документы Тридента, не допускающие никаких сомнений и императивно указывающие, что в каждой мессе жертвоприношение Христа не представляется, не разыгрывается или имитируется, а истинно совершается и что в причастии Бог присутствует не аллегорически или символически, а истинно и реально, падали на благодатную почву: услов-

ные образы ауто воспринимались зрителями не как знаки, а как нечто безусловно существующее. В свою очередь телесное присутствие в спектакле Спасителя вело к тому, что на празднике Тела Господня происходила не только карнавальная, имеющая языческие корни, но и глубоко христианская «реабилитация плоти».

Католики XVII века считали, что «Христос страдал, умер и воскрес во плоти, потому что с плотью неразрывно связано человечество, потому что во плоти оно передает грех Адама и во плоти, а не только в духе, должно соединиться с Богом. Церковь Божия, по католическому учению, не есть только тело духовное, единство духов»; католики «глубоко почувствовали идею *воплощения* Христа (курсив наш. — В. С.), и даже пресловутые примеры борьбы с плотью — это «борьба с греховными вожделениями, а не с телом в его существе», — мы видим «приятие плоти», плоть обожествлена, «принята в Божество».¹⁷⁰ В основе всего лежит «идея единого и живого тела Христова», «одна кровь — любовь — пробегает по жилам тела Христова и на небесах, и на земле».¹⁷¹

В протестантизме значение кровавой жертвы на кресте умалось тем, что она не снимала проклятья с первородного греха, навсегда обезобразившего человеческую природу. Согласно же католичеству, кровь Христа смыла грех и скверну (Христос «не только искупитель и посредник, но и возродитель и освятитель человеческой природы»¹⁷²), человеческая природа вновь может явиться в боговидной красе, что и происходит в ряде ауто. Мы читаем у М. М. Бахтина про Корпус Кристи, что «народно-площадная сторона этого праздника была в известной мере сатирической драмой, травестирующей церковный обряд „тела Господня“ (гостии)»,¹⁷³ что «история этого праздника во Франции и других странах (особенно в Испании) раскрывает нам, что весьма вольные гротескные образы тела были в нем вполне обычны и были освещены традицией. Можно сказать, что образ тела в его гротескном аспекте доминировал в народно-площадной части праздника и создавал специфическую телесную атмосферу его. Так, в праздничной процессии обязательно участвовали традиционные представители гротескного тела: чудовище (смешение космических, животных и человеческих черт) с „вавилонской блудницей“ на нем, великаны (в народной традиции они были воплощением гротескных представлений о большом теле), мавры и негры (гротескные отступления от телесных норм), толпа молодежи, танцующая очень чувственные танцы (в Испании, например, почти непристойный танец сарабанду); только после этих гротескных образов тела следовало духовенство <...>».

Традиционная процессия в празднике Тела Господня носила, таким образом, отчетливо выраженный карнавальный характер с резким преобладанием телесного момента».¹⁷⁴ Но не следует забывать и о сакральной и глубоко христианской стороне праздника, о просветлении материи, при-

роды и плоти, о том, что в процессиях не только дурачились, но и молились, пели возвышенные гимны и падали на колени, увидев Гостию.

В пристрастии к пышной зрелищности протестанты видели у католиков греховную близость к язычеству. В золотом и шелковом шитье облачений и знамен, в украшениях статуй, в живописи картин, в многоцветье церковного декора материя и впрямь обнаруживала себя в удивительной красоте, но эта красота обожествлялась и одухотворялась, как и все, что принадлежало дому Господню и службе в его честь. Барочный католицизм, как и православие, чуралась протестантской «чистой духовности», замкнутой в себе, мысленно уничтожающей, или, по крайней мере, стремящейся принизить материальный мир. Сравните интерьер протестантского храма — голый, словно разграбленный (нередко это и есть разграбленная иконостасами католическая церковь) и поражающий художественным изобилием католический собор, и станет ясна разница религиозных направлений, определившая во многом судьбы искусства. «Католицизм, согласно самому своему существу, склонен развивать духовное начало, не думая при этом хотя бы в малейшей мере усомниться в незаменимости обрядов, ритуалов литургии, то есть телесного, материального, внешнего начала. Для истинного католика все высшее и телесное — это „выражение“ и „символ“ внутренней, духовной реальности. Антропологическая связь тела и души рассматривается как нечто нерушимое».¹⁷⁵

«Действа о причастии» свидетельствуют, что «средиземноморский католицизм всегда понимал роль плоти в таинстве Воплощения Христа»,¹⁷⁶ живой, поражающей своей органикой и богатством форм плоти.

Первое, что бросается в глаза в кальдероновских ауто, — невероятное обилие метаморфоз, ошеломляющих эффектов и волшебных превращений. Переменчив облик персонажей, переменчивы их страсти, переменчив окружающий мир. Это мир, находящийся в постоянной трансформации, как гротески в барочной архитектуре, в которой растения могут обернуться животными или людьми. Неисчислимы новшества и сюрпризы множатся еще быстрее, чем травести и *qui pro quo* в светских комедиях.

Оставаясь последним жанром расцветшего в средневековье европейского религиозного театра, ауто резко меняет многие его принципы. Сценическому языку средневековья свойственна прочно закрепленная образность. Смерть постоянно появлялась с косой, Любовь — с сердцем, Надежда — с якорем. В барочном ауто мы также можем найти нечто подобное. Так, у Кальдерона облик персонажей, цвет их одежд, атрибуты, с которыми они выходили на подмостки, порой имеют традиционный характер: Мудрость — «нарядная дама в гирлянде из цветов и звезд» («Кто найдет сильную женщину?»); Справедливость появляется с мечом в правой руке, Милосердие — с оливковой ветвью («Неприкосновенность священного»); Церковь — «с мечом в золотой короне в виде тиары и в императорской

мантии» («Башня Альмудены») или «в императорской мантии и короне» («Всеобщая помощь» и «Всеобщая ваканция»); Разумение в нескольких ауто выходит в виде «почтенного старца» («Корабль Купца», «Немой дьявол» и др.), Язычество — «в римских одеждах» («Священный Парнас», «Всеобщая помощь», «Психея и Купидон» и др.). В ауто «Заявление о вере» появляющаяся в разноцветном плюмаже Мудрость объясняла общепринятый смысл цвета каждого из перьев: желтый — цвет смерти; синий — цвет неба; зеленый — цвет надежды; красный — цвет справедливости; белый — цвет чистоты... Более того, Кальдерон порой намеренно и откровенно следует популярной иконографии, отмечая в ремарках: «Выходит Гарси Перес де Варгас с белым штандартом, на котором образ Госпожи Нашей, держащей на руках младенца в покрытой золотыми цветами одежде, изображен так, как это принято»; «Виден трон, на котором сидит юная Дева Мария, одетая так, как ее изображают на картине в соборе в Севилье» («Святой король дон Фернандо», ч. 2),¹⁷⁷ «Открывается облако, и видны архангел Гавриил и Дева Мария, как ее обычно изображают во время Благовещения» («Сев Господень»)¹⁷⁸

Но наряду с этими каноническими, словно навечно застывшими в неизменном облике «иконами», в кальдероновских «действиях о причастии» полным-полно образов, находящихся в состоянии неустанной игры, и самое поразительное то, что в эту игру постоянно втягивается Господь, уподобляясь Всевышнему Актеру, Небесному Гистриону, выступающему во множестве несхожих обличей. У Лопе де Веги он Супруг («Прощенная изменница»), Принц («Заимодавцы человека»), индейский вождь Кауполикан («Араукана») и т. п., у Тирсо де Молины — Пчеловод («Божественный Пчеловод»), Тезей («Критский лабиринт»), у Переса де Монтальбана — Ацис («Полифем»), у Кальдерона — Пастух («Верный Пастух»), Аполлон («Сады Фалерины»), Сеятель («Зерно и плевел»), Власть в царской короне («Нет счастья без Бога»), Персей («Андромеда и Персей»), Герцог («Магистр ордена Золотого руна»), Пан («Истинный бог Пан»), дерево Кедр («Вознагражденная скромность растений»). Вместо Бога — грозного судии в романском искусстве в искусстве барокко мы видим Бога — товарища по играм. Христос — Второй Адам или Ясон выступает в бесконечном хороводе бесчисленных, порой крайне причудливых масок — например, Душа у Кальдерона предстает то как Луна в наряде Дианы с месяцем в виде гребня над пышной прической («Истинный бог Пан»), то как не в меру любопытная юная Психея («Купидон и Психея»), то как полуобнаженная Андромеда, покрытая черным прозрачным покрывалом («Андромеда и Персей»)... Вина выступает то как цыганка и трактирная служанка («Великая ярмарка мира»), то как ученая женщина с книгой и письменными принадлежностями («Военные ордена»), то как воительница со шпагой, в шляпе с перьями и с жезлом («Корабль куп-

ца»), то как разбойница «в гасконском плаще, берете, с португеей и пистолетами» («Своего ближнего, как самого себя»), то как царица с золотым кубком в руках («Сердце Марии»), то как таинственная женщина в черном плаще со звездами («Долина Сарсуэлы»). Человеческая Природа у Кальдерона появлялась то «полуобнаженная с распущенными волосами» («Немой дьявол»), то как «помеченная клеймом рабыня» («Дворянка долины»), то в траурной тунике («Лечение и Болезнь»), то в пышных одеждах («Что идет от Человека к Богу»); Похоть — «одетая служанкой» («Великая ярмарка мира»), «крестьянской девушкой с кувшином» («Первое убежище человека»), нищенкой («Новый госпиталь для немощных»), придворной дамой с цветами и с золотым кубком в руках («Святой год в Риме»); Зло становится блестящим кавалером («Рыцарский орден Золотого руна»), закованным в кандалы каторжником («Лабиринт мира») и т. д. Короче, в «действиях о причастии» меняется вид Вины и Невинности, Бога и Дьявола. Но не будем поспешно делать вывод, что в культуре барокко постоянным оказывается лишь непостоянство и что все герои — это оборотни, Протеи. Барокко открывает не только иллюзорное, но и идеальное. В какой роли, в каком наряде не вышел бы на подмостки Христос, он Спаситель, избавляющий Душу, Человеческую Природу, Человека и человечество из плена Дьявола, Греха и Вины, в нем всегда сокрыто бесконечное добро, так же как в последних — зло. Изменчивость видимостей скрывает неизменность сути; «действия о причастии» свидетельствуют не только о безудержных трансформациях, но и о вечном постоянстве. Подвластный времени в своем земном существовании, родившийся, выросший и умерший Христос воскресает для вечной жизни. Но временное и великое есть не только в нем, но и в каждом человеке, в каждом явлении. Ауто обнаруживает за разными знаками одни и те же значения, возможность бесконечных интерпретаций не отрицает, а постулирует непреходящесть и тождество самому себе изначального «протосмысла». Переменчивость облика Христа подчеркивает его вездесущность. Соединение христианства с античной мифологией оказывается отнюдь не механическим. В XVII веке любители ссылались на Св. Амвросия и Св. Августина, указывавшего, что «то же самое, что сегодня называют христианской религией, было у древних и у рода человеческого с самого начала до той поры, когда Христос воплотился: с того времени истинная религия, что уже существовала, стала называться христианской».¹⁷⁹ Подобное учение позволяло видеть в Купидоне или Орфее прообразы Христа; сценическое искусство показывало их как полнокровные его ипостаси. Сакрализовалось не только то, что было после, но и то, что было до земной жизни Христа: вся история мира становилась вереницей чудес, в которые, как мы могли убедиться, страстно верили испанцы XVII века. Ауто Кальдерона «Нет мгновения без чуда» ясно говорило и показывало, что сплош-

ные чудеса происходили в прошлом, происходят ныне и будут происходить впредь. Историческая логика отступала перед мифопоэтическим чувством «вечного возвращения»: оказывалось, что и главное для праздника Тела Господня и «действ о причастии» — чудо пресуществления хлеба и вина в плоть и кровь Господню — повторялось вечно: кровь Господня была в винограднике, возделываемом Ноем, плоть — в хлебе Небесном — манне, падавшей на народ Моисея, в меде, который пчелы принесли в рот убитого Самсоном льва, в зерне, которое ссыпал Иосиф прекрасный, в колосьях, которые собирала Руфь, прабабушка Давида, одна из прародительниц Иисуса — обо всем этом говорит Вера в кальдероновском «Священном Парнасе»... Метаморфозам подвержено и древо познания добра и зла — то, что было причиной грехопадения, послужило избавлению от греха, ибо, как сказано в «Вознагражденной скромности растений», «то, что вина наполнила ядом, благодать наполняет противоядием».¹⁸⁰

Чудо венчало действие каждого ауто, как некогда оно венчало действие каждого миракля. Так было у Лопе де Веги — в ауто «Постоялый двор Сарсуэлы» (1616), согласно ремарке «над хижиной восходит солнце в венце лучей», «хижина открывается и видно, что она вся усыпана звездами, выходит Божественный Пастырь, одетый в нарядные пастушьи одежды с длинными волосами и посохом», и, призывая искать воды, утоляющей духовную жажду, «прижимает к груди руки, и из нее начинает бегать струя воды»;¹⁸¹ в ауто «Прощенная изменница» «Божественный супруг поднимает руку с мечом, звучат гобои, открывается трон Церкви, стоящей на драконе; в одной руке она держит меч, в другой — пальмовую ветвь»;¹⁸² в ауто «Имена Иисуса», «стоя на Кресте, Младенец в красной тунике поднимается ввысь, наверху туника падает, и он остается в серебряном покрывале <...> Над крестом поднимается солнце, на котором написано имя Иисуса. На другой повозке открывается небо, земля и ад; в небе ангелы поют, стоя на коленях; на земле находятся музыканты, а в аду — МалOVERный и иже с ним».¹⁸³ Так было и у Кальдерона — в «Вавилонской башне» башня проваливалась сквозь землю и сквозь толпу зрителей прокладывал себе дорогу Ангел верхом на коне, размахивая мечом; в ауто «Железная змея» земля разверзалась, чтобы проглотить идола; героиня ауто «Кто найдет сильную женщину?» Хаэль парила в воздухе, а на увитой розами радуге спускались на подмости Справедливость, Мудрость, Умеренность и Крепость; Христос-Персей сражался в воздухе с летящим на драконе Дьяволом и побеждал его («Андромеда и Персей»); Молитва с песней поднималась ввысь («Всеобщая помощь») и т. д.

Финальное торжество добра, справедливости и милосердия было не только предельно экспрессивным, но и предельно радостным.

Действие ауто достигало необычайного драматизма; у Кальдерона в ауто «Яд и противоядие» Принцесса — Человеческая Природа испытыва-

ла после грехопадения «смертный ужас», «бред, безумие, боль, муку, пытку»,¹⁸⁴ в момент кончины Христа наступал чудовищный хаос.

В одно мгновенье
Фатальной яростью охвачены
Все четыре стороны света...
Поправ все законы природы,
Моря захлестнули сушу.
Убегая с неба,
Скрываются оба светила.
Погаснув, звезды
Оставляют сплошную темень.
Кометы прорезают тьму
Как огненные птицы.
Объятая ужасом земля
Разверзает могилы.
Камень ударяется о камень
Все в прах превращая.¹⁸⁵
.....
Ураганом обернулся воздух
И смерчем обернулось море!...
Все мирозданье так пошатнулось,
Что готово рухнуть
Или разорваться на части.¹⁸⁶

В этих сценах слышны были раскаты грома, над подмостками, согласно ремарке, было «видно, как полыхает молния».¹⁸⁷ О кошмаре говорят не только слова, жесты, мольбы, возгласы, звуки, световые эффекты, но и сценические события: Павел падает с коня («К Богу из-за государственной необходимости»), «Человек падает в обморок на землю, а Время охвачено страхом»¹⁸⁸ («Корабль Купца»).

Но после всех ужасов — обильно льющей крови, окровавленных лиц, глазниц и рук («Железная змея»), скелетов, появляющихся из гроба, из люка или в зеркале («Великий герцог Гандийский», «Нет счастья без Бога», «Немой черт») и т. п., наступал ликующий финал. Он возвращал ауто в контекст бурно веселящегося праздника, откровенной связью с которым служила заключительная интермедия-мохиганга.

На первый взгляд, подобный фарсовый финал величественного, схожего с литургией действия мог показаться неожиданным, на самом деле он готовился всем ходом представления и соответствовал его сути. Правда, Кальдерон подчеркивал, что веселье веселью рознь. В ауто «Чары Вины» красавица Вина обитает в саду наслаждений, в котором среди жасминов и миртов слышны птичьи трели и «нет растения или листочка, от которого не веяло бы самым сладостным благоуханием».¹⁸⁹ Музыканты в свите Вины — Цирцеи поют о прелести жизни, но она превращает спутников Человека — Одиссея в животных и погубила бы его, если бы не Разумение, напоминающее о неминуемой смерти и о покаянии. Однако художник не-

однократно, например, во втором варианте «Божественного Орфея» (1663) показывает, что благая жизнь должна протекать отнюдь не в горестях, а среди цветов и плодоносных деревьев, и лучшим спутником Человеческой Природы оказывается Удовольствие, зовущее всех «кружиться, шуметь и гулять напропалую». ¹⁹⁰ Лишь грех кладет конец празднику, но, как говорит Удовольствие Человеческой Природе: «Разве Удовольствие виновато, что ты превращаешь его в нечто противоположное?» ¹⁹¹

Ауто должно было строго соответствовать религиозным догматам и церковным канонам, но его текст оказывался лишь «предтекстом» для яркой сценической игры, и сочинители ауто предусматривали это. Они, в частности, забавно преломляли драматические темы в шутовстве грассосо, сближающего «действие о причастии» с фарсовыми интермедиями, как вводной, так и заключительной. Любой спектакль в день Корпус Кристи казался зрителю XVII века порождением праздника и возвращением в его царство — пройдя сквозь драматические испытания, карнавальным дух становился еще сильнее. Крестная мука Спасителя в ауто спасала Человека и человечество от проклятия греха, от чувства обреченности и отчаяния и открывала возможность радости, которая кипела в интермедиях. Неразделимо сплетаясь, глубоко религиозные и традиционно праздничные мотивы, в свою очередь, как мы могли убедиться, были неотделимы от мировоззрения барокко, которому было свойственно и чувство преходящести жизни и стремление творить красоту, спасая ее от разрушительного бега времени. В финалах кальдероновских ауто вновь возникали дивные дворцы, поглощенные ранее бездной («Психея и Купидон»), ласкали взор волшебные сады и радуги над ними («Неприкосновенность священного»). И дело не столько в отдельных мизансценах, сколько в том, что ауто пронизаны духом своеобразного панэстетизма и разворачиваются как сплошная Метафора. Не только для крупнейшего итальянского теоретика барокко Тезауро Господь — «искусный ритор, дирижер, художник», ¹⁹² в образе музыканта Христос предстает и у Кальдерона, более того, важнейшая мистерия христианства оказывается священной и имеющей всеопределяющее значение, содержащей все мыслимые образы тотальной Метафорой! Во втором варианте кальдероновского ауто «Божественный Орфей» (1663) Господь отождествляется с Орфеем, спасающим искусством пения души от смерти и плена. В лоа к этому же ауто слово Евхаристия — *Eucharistia*, образуемое на подмостках персонажами, каждый из которых изображает одну букву, оказывается, как в этом может наглядно убедиться зритель, глядя на перестановку букв, анаграммой слов *Cithara Jesu* — гитара Иисуса. Гитара приравнивается Кресту, а муки Голгофы — творческим мукам. Христос-Орфей творит на глазах у публики из хаоса космос — возникает «прекрасный свет», «и, словно разрывая гору, появляется зажженный факел», который держит Первый День Творения; Второй День отделяет твердь от воды — «открывается изображение

волн», затем появляется «Третий День Творения в гирлянде из цветов, держа в руках ветви, покрытые плодами...»¹⁹³

Творцы ауто сознавали, что они сродни Божественному Творцу и являли в театре не только вечное и неизменное значение его жертвы, но и значимость собственного искусства. Постановки ауто были свидетельством великих возможностей художественной культуры, ее бесконечной изобретательности и мощной выразительности.

Тема эта — тема удивительных чар и красоты искусства занимала в постановках ауто почти такое же важное место, что и в придворных постановках.

Ауто сакраменталь — особый, уникальный вид театрального творчества — опирался на ритуальные начала христианского богослужения и на языческую вольницу ярмарочной площади. Но теснейшее сопряжение противоположностей — молитвенного благоговения и шутовства, литургической торжественности и балаганной бесцеремонности было созвучным антиномичному стилю барокко. Ауто сакраменталь отнюдь не механически возрождало средневековье: в постановках «действия о причастии» царил смелая игра, присущая театру Нового времени, и сам Иисус Христос был на подмостках, как мы убеждались, играющим Богом. Ему принадлежала главная миссия в Великом Театре Мира, но каждый имел возможность хорошо сыграть в нем свою роль и заслужить вечную награду.

Утверждению незыблемых ценностей служило сказочное богатство спектаклей. По пышности и несказанной зрелищности ауто опять-таки схожи с придворными постановками — публика находилась еще в более привилегированном положении, нежели знать на королевских торжествах: каждый из пришедших на площадь на праздник Тела Христова — и безграмотный крестьянин, и бедный школяр, и слуга, и мастеровой — чувствовал себя при дворе Высшего Владыки. Ауто наиболее ярко проявляло то, что было свойственно барочному театру в целом: оно приподнимало публику над грешной землей, вызволяло из плена буден, приобщало к вечным идеалам. Это происходило и на подмостках, на которых исполнялись «священные действия», и на публичной и придворной сценах — нежные признания, рыцарские приключения и искренние молитвы, вера в любовь, благородство и милосердие рождали театральные чудеса, не знающие равных в мировой истории искусства.

¹ Verey F. S. The Spanish Corpus Christi procession: a literary and folkloric study. Valencia, 1962. P. 11.

² Ibid. P. 13.

³ Lleó-Canal V. Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII. Sevilla, 1975. P. 4.

- ⁴ *Verey F. S.* The Spanish Cotpus Christi procession... P. 8.
- ⁵ *Ibid.* P. 114-116.
- ⁶ *Ibid.* P. 84.
- ⁷ *Shergold W. D., Verey F. S.* Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. London, 1983. P. 122-123.
- ⁸ *Lope de Vega.* Obras. Madrid, 1892. T. 2. P. 477.
- ⁹ Colección de Autos, Farsas y Coloquios de Siglo XVI. Publ. L. Rouanet, Barcelona - Madrid, T. 2. P. 326. 460 et cl.
- ¹⁰ *Diez Borque J. M.* La sociedad española y los viajeros del siglo XVI. Madrid, 1975. P. 144.
- ¹¹ *Calderón P.* Obras completas. Madrid; Aguilar, 1952. T. 3. P. 987-988.
- ¹² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 470.
- ¹³ *Ibid.* P. 454.
- ¹⁴ *Ibid.* P. 939.
- ¹⁵ *Lope de Vega.* Obras. Madrid, 1892. T. 2. P. 145.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 200.
- ¹⁷ *Calderón de la Barca P.* Entremeses, Jácaras y mojigangas. Madrid, 1982. P. 372.
- ¹⁸ *Ibid.* P. 412.
- ¹⁹ *Ibid.* P. 413.
- ²⁰ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 427.
- ²¹ *Ibid.* P. 1237.
- ²² *Wardropper B. W.* Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Madrid, 1967. P. 153.
- ²³ *Ibid.* P. 135-136.
- ²⁴ *Sentaurens J.* Seville et le theatre; Lille - Talence, 1984. P. 54.
- ²⁵ *Wardropper B. W.* Introducción al teatro religioso... P. 172.
- ²⁶ *Lleó Canal V.* Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla en los s. XVI y XVII. Sevilla, 1975. P. 19.
- ²⁷ Процесс профессионализации идет постепенно: в Севилье в 1559 году из шести человек, находящихся на повозках праздника Тела Господня, — один профессиональный актер; в последующие годы соотношение профессиональных и непрофессиональных исполнителей в этом городе таково: 1570 год — 1:8; 1580 год — 2:5; 1585 год — 3:4; и только начиная с 1593 года все исполнители оказываются профессионалами (*Sentaurens J.* Seville et la theatre. P. 174).
- ²⁸ Повозки сперва везли люди, а в XVII веке везли с места на место быки с позолоченными рогами.
- ²⁹ *Lleó Canal V.* Arte y espectáculo... P. 20-21.
- ³⁰ Dramas litúrgicos del siglo XVI. Madrid, 1968. P. 51-52.
- ³¹ *Lope de Vega.* Obras. T. 2. P. 405-417.
- ³² *Ibid.* P. 158.
- ³³ *Ibid.* P. 155-157.
- ³⁴ *Lope de Vega.* Obras escogidas. Madrid, 1955. T. 3. P. 78.
- ³⁵ *Lope de Vega.* Peregrino en su patria. Madrid, 1973. P. 288.
- ³⁶ *Ibid.* P. 295.
- ³⁷ *Ibid.* P. 308.
- ³⁸ *Ibid.* P. 115.
- ³⁹ *Lope de Vega.* Obras. 1892. T. 2. P. 257.
- ⁴⁰ *Ibid.* P. 258.
- ⁴¹ *Ibid.* P. 258-259.
- ⁴² *Ibid.* P. 408.
- ⁴³ Autos sacramentales. Biblioteca de Autores Españoles. T. 2. P. 58. Madrid, 1865. P. 216.
- ⁴⁴ *Ibid.* P. 219
- ⁴⁵ *Ibid.* P. 229.
- ⁴⁶ *Ibid.* P. 222.
- ⁴⁷ *Ibid.* P. 204.
- ⁴⁸ Как справедливо отметил Рикардо Ариас, сюжет Вальдивильесо опирается на религиозно-мифологическую ситуацию, выражавшуюся в ритуалах, легендах и сказках: как и в ритуале инициации, герой покидает обычный мир, чтобы войти в чудесную область сверхъестественного (*Arias R.* Reflexiones sobre «El Peregrino» de José de Valdivielso // *Criticón.* 1992. N 52. P. 147-160).
- ⁴⁹ *Tirso de Molina.* Obras dramáticas completas. Madrid, 1946. T. 1. P. 276.
- ⁵⁰ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 155-156.
- ⁵¹ *Ibid.* P. 1347.
- ⁵² *Sentaurens J.* Seville et le theatre. 1981. P. 855.
- ⁵³ *Ibid.* P. 857.
- ⁵⁴ В Севилье наблюдением за подготовкой постановок ауто занимались депутаты, назначенные муниципалитетом. Их вкусы были порой свособразными, определяемыми «местным патриотизмом»: в 1665

- году они отвергли несколько авто Кальдерона, в том числе один из его шедевров — «Божественного Орфея», шестью голосами против четырех постановив, что необходимо играть произведения севильца Хосе Рамона де Перальты.
- ⁵⁵ В Севилье при свечах в Аюнтамьено (муниципалитете) устраивался «просмотр» для депутатов, рехидоров, судей, мажордома и других, пока стражи порядка сдерживали толпу, чтобы любопытные не проникали внутрь.
- ⁵⁶ *Shergold N. D., Varey F. S.* Los autos sacramentales... P. 354—355.
- ⁵⁷ *Sentaurens J.* Soville et le Heatre. P. 854.
- ⁵⁸ *Shergold N. D., Varey F. S.* Los autos sacramentales... P. 287.
- ⁵⁹ *Piezas maestras del teatro teológico español.* Madrid, 1946. T. 1. P. 814.
- ⁶⁰ *Ibid.* P. 835.
- ⁶¹ *Ibid.* P. 820.
- ⁶² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 369.
- ⁶³ *Ibid.* P. 372.
- ⁶⁴ *Ibid.* P. 373.
- ⁶⁵ *Ibid.* P. 367. Упоминание о «каналах» или «желобах», по которым спускался конь, указывает, что это была деревянная фигура.
- ⁶⁶ *Shergold N. D., Varey F. S.* Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. London, 1962. P. 193.
- ⁶⁷ *Ibid.* P. 193.
- ⁶⁸ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 385.
- ⁶⁹ *Shergold N. D., Varey F. S.* Los autos sacramentales en Madrid... P. 193.
- ⁷⁰ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 386.
- ⁷¹ *Shergold N. D.* History of Spanish stage... P. 454—459.
- ⁷² *Shergold N. D., Varey F. S.* Los autos sacramentales en Madrid... P. 192.
- ⁷³ *Ibid.* P. 192.
- ⁷⁴ *Ibid.* P. 256.
- ⁷⁵ *Lleó Canal V.* Arte y espectáculo... P. 75.
- ⁷⁶ *Rennert H. A.* The Spanish Stage of the times of Lope de Vega. N. Y., 1909. P. 301—302.
- ⁷⁷ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 615.
- ⁷⁸ *Ibid.* P. 623.
- ⁷⁹ *Ibid.* P. 624.
- ⁸⁰ *Wilson E. M., Moir D.* Siglo de Oro: teatro. Historia de la literatura española. T. 3. Barcelona, 1974. P. 186.
- ⁸¹ *Calderón P.* Tu próximo como a ti mismo. Kassel, 1989. V. 1.
- ⁸² *Ibid.* P. 96.
- ⁸³ *Ibid.* P. 98.
- ⁸⁴ *Ibid.* P. 157.
- ⁸⁵ *Ibid.* P. 159.
- ⁸⁶ *Ibid.* P. 135.
- ⁸⁷ *Ibid.* P. 168.
- ⁸⁸ *Ibid.* P. 169.
- ⁸⁹ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 1624.
- ⁹⁰ *Ibid.* P. 1636.
- ⁹¹ *Ibid.* P. 1611.
- ⁹² *Ibid.* P. 1611.
- ⁹³ *Calderón P.* La humildad coronada. Madrid, 1981 (edición facsimilar).
- ⁹⁴ *Ibid.* P. 68.
- ⁹⁵ *Ibid.* P. 98.
- ⁹⁶ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 1576.
- ⁹⁷ *Ibid.* P. 576.
- ⁹⁸ *Wardropper B. W.* Introducción al teatro religioso... P. 15.
- ⁹⁹ Так весьма упрощенным выглядит типичное для советского историка суждение: «Поскольку авто было посвящено прославлению „таинства“ причастия, оно получило особенно большое распространение в период борьбы католической церкви с протестантизмом, отрицавшим всякого рода „таинства“. Естественно потому, что авто под пером Кальдерона стало основным жанром театра периода контрреформации и использовалось с целью демонстрации „негодования“ народа против „заблуждений“ протестантов» (*Узин В. С.* Испанский театр // История западноевропейского театра. М., 1956. Т. 1. С. 382).
- ¹⁰⁰ *Clark K.* Civilization. London, 1987. P. 131.
- ¹⁰¹ *Aranguren J. L.* Catolicismo y protestantismo como formas de existencia. Madrid, 1990.
- ¹⁰² *Ibid.* P. 49.
- ¹⁰³ *Siglo XVII.* Madrid, 1939. P. 77.
- ¹⁰⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 111.

- ¹⁰⁵ Ibid. P. 1577.
- ¹⁰⁶ Ibid. P. 1352—1353.
- ¹⁰⁷ Ibid. P. 959.
- ¹⁰⁸ Жильсон Э. Разум и Откровение в средние века // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 7.
- ¹⁰⁹ Шестов Л. Афины и Иерусалим // Шестов Л. Соч. Т. 1. М., 1993. С. 515, 521.
- ¹¹⁰ Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея // Человек. 1992. № 2. С. 86.
- ¹¹¹ Шестов Л. Соч. Т. 1. С. 515.
- ¹¹² Жильсон Э. Разум и Откровение... С. 11.
- ¹¹³ Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея. С. 86.
- ¹¹⁴ «Ибо не обильное познание питает душу и ее удовлетворяет, — писал в «Духовных упражнениях» Лойола, — но внутреннее прочувствование вещи и наслаждение ее содержанием» (Лойола И. Духовные упражнения // Символ (Париж). 1991. № 26. С. 16).
- ¹¹⁵ Франк С. Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 26.
- ¹¹⁶ Casirer E. La ciencia de la Cultura. México; Buenos Aires, 1955. P. 65.
- ¹¹⁷ Calderón de la Barca P. Obras completas. Т. 3. P. 86.
- ¹¹⁸ Egido T. Religiosidad «popular» y cortes tradicionales de Castilla // La religiosidad popular. Barcelona, 1989. P. 108.
- ¹¹⁹ Ibid. P. 108—109.
- ¹²⁰ Cordoba Montoya O. Religiosidad popular: arqueología de una noción popular // La religiosidad popular. Т. 1. P. 79.
- ¹²¹ Ibid. P. 70.
- ¹²² Sánchez Lara J. L. Claves mágicas de la religiosidad barroca // La religiosidad barroca. Т. 2. P. 425.
- ¹²³ Аверинцев С. С. Христианская мифология // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 598.
- ¹²⁴ Там же. С. 601—603.
- ¹²⁵ Eliade M. Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Madrid, 1979. Т. 2. P. 39.
- ¹²⁶ Aponte M. A. Conjuros y rogativas contra las plagas de langosta en Jaen // La religiosidad popular. Т. 2. P. 329.
- ¹²⁷ Sánchez Lara J. L. Claves mágicas de la religiosidad barroca // La religiosidad barroca. Т. 2. P. 126.
- ¹²⁸ Fray Francisco de Posadas. Vida de la V. M. Sor. Leonor María de Cristo... Jaen, 1699. P. 174.
- ¹²⁹ Autos sacramentales. Т. 3. P. 564.
- ¹³⁰ См.: Аликст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 313—324.
- ¹³¹ Софронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 78—99.
- ¹³² Там же. С. 79.
- ¹³³ Там же. С. 80.
- ¹³⁴ Wilson E. M. Los cuatro elementos en la imaginaria de Calderón // Calderón y la crítica. Madrid, 1976. Т. 1. P. 182.
- ¹³⁵ Ibid. P. 292—293.
- ¹³⁶ Ibid. P. 294.
- ¹³⁷ Calderón de la Barca P. Obras completas. Т. 3. P. 1111.
- ¹³⁸ Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1979. С. 21—22.
- ¹³⁹ Там же. С. 25.
- ¹⁴⁰ Calderón de la Barca P. Obras completas. Т. 3. P. 1388—1389.
- ¹⁴¹ Ibid. P. 961.
- ¹⁴² Ibid. P. 508.
- ¹⁴³ Schmidt M. F. Introducción // Cubillo de Aragón A. Auto sacramental de la muerte de Frislán. Kassel, 1984. P. 7.
- ¹⁴⁴ Ibid. P. 8.
- ¹⁴⁵ Ibid. P. 16.
- ¹⁴⁶ Cubillo de Aragón A. Auto sacramental... P. 133.
- ¹⁴⁷ Ibid. P. 137.
- ¹⁴⁸ Ibid.
- ¹⁴⁹ Ibid. P. 142.
- ¹⁵⁰ Ibid. P. 155.
- ¹⁵¹ Rull E., Torres J. C. La teología política del barroco en una loa sacramental // Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Barcelona, 1989. P. 112.
- ¹⁵² Поэзия испанского Возрождения. М., 1990 (пер. М. Шнейерсона).
- ¹⁵³ Caro Baroja J. Las formas complejas de la vida religiosa. Madrid, 1978. P. 223.
- ¹⁵⁴ Trubiano M. F. Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina, 1985. P. 18—19.
- ¹⁵⁵ Лютер М. О рабстве воли // Эразм Роттердамский. Философские произведения. М., 1986. С. 308.
- ¹⁵⁶ Там же. С. 445.

- ¹⁵⁷ Там же. С. 533.
- ¹⁵⁸ *Кокрель А.* Католицизм и протестантизм, рассматриваемые в происхождении и развитии. Лейпциг, 1866. С. 51.
- ¹⁵⁹ *Trubiano M. F.* Libertad, gracia y destino. P. 14.
- ¹⁶⁰ *González G.* Drama y teología en el Siglo de Oro. Salamanca, 1987. P. 79.
- ¹⁶¹ Пoesия испанского Возрождения. С. 492 (пер. И. Чежеговой).
- ¹⁶² *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 390.
- ¹⁶³ Ibid. P. 1161.
- ¹⁶⁴ Ibid. P. 779.
- ¹⁶⁵ Ibid. P. 181.
- ¹⁶⁶ Ibid. P. 1583.
- ¹⁶⁷ Ibid. P. 77.
- ¹⁶⁸ *Кокрель А.* Католицизм и протестантизм... С. 31.
- ¹⁶⁹ Там же. С. 28.
- ¹⁷⁰ *Карсавин Л. П.* Католичество. Пг., 1918. С. 12.
- ¹⁷¹ Там же. С. 11.
- ¹⁷² Там же. С. 75.
- ¹⁷³ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 249.
- ¹⁷⁴ Там же. С. 248—249.
- ¹⁷⁵ *Aranguren J. L.* Catolicismo y protestantismo... P. 52.
- ¹⁷⁶ *Spitzer L.* El Barroco español // Romanische Literaturstudien. 1936—1956. Tübingen, 1959. P. 794.
- ¹⁷⁷ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 1298, 1301.
- ¹⁷⁸ Ibid. P. 697.
- ¹⁷⁹ *Wind E.* Los misterios paganos del Renacimiento. Barcelona, 1972. P. 30—31.
- ¹⁸⁰ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 392.
- ¹⁸¹ *Lope de Vega.* Obras. T. 2. P. 58.
- ¹⁸² Ibid. P. 30.
- ¹⁸³ Ibid. P. 166.
- ¹⁸⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 190.
- ¹⁸⁵ Ibid. P. 606.
- ¹⁸⁶ Ibid. P. 1497.
- ¹⁸⁷ Ibid. P. 864.
- ¹⁸⁸ Ibid. P. 1462.
- ¹⁸⁹ Ibid. P. 419.
- ¹⁹⁰ Ibid. P. 1844.
- ¹⁹¹ Ibid. P. 1840-1841.
- ¹⁹² *Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 126.
- ¹⁹³ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. 3. P. 1840—1841.

ГОРЕ И СЧАСТЬЕ ОТ УМА ИЛИ ГАЛАНТНЫЙ КАРНАВАЛ АГУСТИНО МОРЕТО

(Вместо послесловия)

Дон Агустин Морето-и-Кабанья, сын богатых столичных дворян, блистательный студент, изучавший в Университете Алькала де Энарес физику и теологию, знаменитый драматург и сердобольный священник, деятельно и неустанно помогавший бедным,¹ родился в 1618 году в Мадриде и умер там же в 1669 году. Кальдерон переживет его на 12 лет, но Морето появится на свет почти на двадцать лет позже Кальдерона, и его творчество принадлежит новому поколению. Уходит в прошлое кульминационный период барокко, пора великих страстей и великих истин, обретаемых после отчаяния и смятения, яростной борьбы и ошеломляющих прозрений. На смену бурям идет покой — в той мере, конечно, в какой он может наступить в театре, не теряющем живого интереса публики (а комедии Морето пользовались огромным успехом у его современников). После безмерно мощного искусства Кальдерона, герои которого грозили упасть на небо, нагромоздив друг на друга скалы, позднебарочное искусство Морето привлекает безупречным чувством меры, тщательностью отделки и таким изяществом, что, кажется, стоит сделать еще один шаг — и оно приблизится к рококо. Но художник не делает этого шага. Морето порой показывает на сцене светские салоны, но никогда не грешит свойственной рококо салонностью. Его герои совершенны, но кажутся неподдельными, они идеальны, но не приторны и не ходульны, это люди, отличающиеся тонкостью суждений и утонченностью чувств. Однако сценическому миру драматурга не присущ откровенный эстетизм, который был свойствен маньеризму, — Морето прошел школу барокко, но усвоил ее уроки так легко и непринужденно, что порой создается впечатление, что он не принимает их близко к сердцу...

В самой, быть может, оригинальной комедии Морето «Живой портрет» («El parecido en la corte», написана, видимо, в 1650, опубликована в 1676 г.) воплощены существенные темы зрелого барокко — речь идет о мнимом и истинном, кажущемся и действительном, иллюзорном и реаль-

ном, о тождестве самому себе и раздвоении личности, об обретении и утрате своего «я». Но феерически остроумное развитие этих тем как нельзя более далеко от трагической серьезности.

Дон Фернандо де Ривера сразился с неизвестным, пытавшимся ночью проникнуть в покои его сестры, доньи Анны, и, уложив противника на месте, бежал из Севильи. Не зная о его отъезде, напуганная переполохом донья Анна также уехала в столицу... В Мадриде разворачиваются поразительные события. Оказывается, что дон Фернандо де Ривера как две капли похож на отправившегося несколько лет тому назад искать счастья за морями дона Лопе де Лухана. Столичные жители с криками: «Дон Лопе!», «Друг!», «Сын мой!» норовят заключить остолбеневшего дона Фернандо в объятия. Волей случая он оказывается в доме дона Педро де Лухана и не осмеливается развеять заблуждение своего мнимого отца, влюбившись с первого взгляда в прекрасную «сестру» донью Инессу. Тем временем настоящая сестра дона Фернандо поступает под именем Люсии служанкой в дом дона Педро. В довершение ко всему в Мадрид прибывает настоящий дон Лопе де Лухан — тот самый кабальеро, которого по дороге домой из дальних странствий покорила донья Анна и который скрестил шпаги с доном Фернандо... Расспрашивая слугу, ждет ли дон Педро де Лухан возвращения единственного сына, дон Лопе слышит в ответ, что отец сына не ждет, так как уже дождался и не может ему нарадоваться. Встретив мнимого дона Лопе, настоящий дон Лопе узнает в нем мужчину, ранившего его в Севилье, и опять хватается за оружие, дон Фернандо узнает в мнимой служанке свою сестру и т. п. Идет все больше и больше ускоряющаяся свистопляска мнимостей, оборачивающаяся, однако, веселой кутерьмой, забавным кружением карнавальная карусели. Смех, правда, не заглушает звонкую и чистую лирическую ноту: донья Инес не в силах понять, почему ее так влечет к мнимому брату, и после волнующих сомнений, решает, что столь сильное чувство обмануть не может, что, значит, он ей не брат, и отдается любовному порыву...

К счастливому же завершению комедию ведет присущее всем ее действующим лицам, даже ожесточенно сражавшимся соперникам, великодушные, отвращение к обману, пусть даже невольному, благоговейное отношение к любви, что дает повод позабавиться служанке Леоноре:

Благоговение? Да что вы —
Герои рыцарских романов,
Которые по двадцать лет
Вздыхали, чтобы получить
В подарок старую перчатку?²

Да, именно на героев рыцарских романов в веселом переложении и похожи влюбленные Морето.



*Стиль рококо.
Гравюра по картине Франсуа Буше на сюжет комедии Мольера «Психея».*

Любовью к рыцарской доблести и великодушию пронизана историческая драма Морето «Как мстят благородные» («Como se vengan los pobles»), в которой незаконнорожденный сын короля Наварры дон Санчо Рамиро, защищая честь своей мачехи кастильской принцессы доньи Эльвиры, оклеветанной ее родными детьми, вызывает их на поединок на суде чести и одерживает победу, восстанавливая справедливость... Не зря и одна из комедий, повествующая о современной Морето жизни называется «Рыцарь» («El Caballero»), она, как и подавляющее большинство про-

изведений драматурга, была напечатана в 1654 году в Мадриде в «Первой части комедий дона Агустина Морето»). В ней дон Феликс де Толедо, вернувшись инкогнито в Мадрид, вынужден скрывать свое имя и даже на дуэли сражается в маске (что делает поединок чрезвычайно сценически выразительным). Отвечая на вопросы, кто он такой, он просит называть его Кабальеро. Слово «кабальеро» обозначало в XVII веке и рыцаря, и принадлежность к определенной дворянской прослойке, комедия не оставляет ни малейших сомнений, что дон Феликс — именно Рыцарь, Рыцарь с большой буквы, *достигший* высот рыцарственности (это подчеркивается в начале комедии, когда слуга Мансано говорит, что кабальеро рождаются, а дон Феликс решительно утверждает, что им становятся). Перед нами — сама рыцарственность, не столько какой-то отдельный, индивидуально-психологический случай, сколько воплощение вечного рыцарственного духа: примечательно, что спиритуалистическое в испанском театре вплоть до конца Золотого века более важно, нежели психологическое. Это диктует не автоматизм, а совершенство поведения: дон Феликс храбро защищает донью Анну и донью Луису от посягательств незнакомцев, провожает донью Луису домой в ночное время, вновь и вновь без колебаний подвергая себя смертельной опасности.

Но мужество и сила рыцаря былых времен сочетаются у дона Феликса с теми свойствами, которые позднее определяют сущность образцового джентльмена, а во Франции XVII столетия являлись свойствами *gentil homme* — галантность и чувство такта. Столь трудная у Кальдерона ассимиляция индивида в обществе оборачивается завидной воспитанностью, тем, что в рыцарских романах называлось «вежеством».

В мире Морето бестактность — это преступление. В «Живом портрете», вспоминая о грехах своей непутевой молодости, дон Фернандо чуть ли не самым непростительным из них считает неучтивость («Шляпу снять перед кем-нибудь считал великим одолженьем»³). В «Рыцаре» преступлением является уже то, что двое прохожих слишком настойчиво ухаживают за дамами. Дон Феликс сперва просит их быть почтительными («*os pido en cortesía*»⁴ — одно из ключевых для драматурга понятий), но когда те продолжают вести себя некорректно, обнажает клинок и обращает их в бегство. Он не только первым приходит на поединок, считая, что невежливо заставлять ждать себя, но и дает дону Лопе возможность поднять выбитую из рук шпагу, тем самым вдвойне обезоруживая его и превращая врага в друга. *Cortesía* у Морето — это, конечно же, и куртуазность — его героям и героиням присуща аристократическая рафинированность, но прежде всего это аристократы духа, не относящиеся высокомерно к другим, но предельно требовательные к самим себе, неукоснительно следующие высоким нравственным нормам. Решительные и утонченные, непоколебимо верные и изысканные, они, как правило, не соперничают друг с

другом, а стремятся превзойти друг друга в самоотверженности, как это происходит в драме «Антиох и Селевк», в которой отец и сын, влюбленные в одну и ту же женщину, готовы пожертвовать собой ради счастья другого...

Сюжет этой одной из самых привлекательных драм второй половины XVII века можно было почерпнуть у античных авторов — Плутарха, Валерия Максима, Аппиана, а также у Петрарки, Матео Банделло и Камонса, но Морето, досконально знавший творчество своих предшественников по испанским подмосткам, ориентировался еще на один образец — «Наказание не мщение» Лопе де Веги. Об этом свидетельствует многое — и у Лопе, и у Морето принц, встретив у границ государства будущую мачеху, влюбляется в нее; в обоих произведениях юная невеста пожилого государя чувствует такое влечение к его сыну, что, когда он несколько раз почтительно склоняется, чтобы поцеловать ей руку, обвивает руками его шею; наконец, одна из речей Селевка — это откровенная перефразация обращения Федерико к Кассандре у Лопе:

Во вражде с душой мою
Бог, я сам и вы сейчас:
Бог, раз к вам я вожделю,
Сам я — раз живу без вас,
Вы — раз вами не владею.⁵

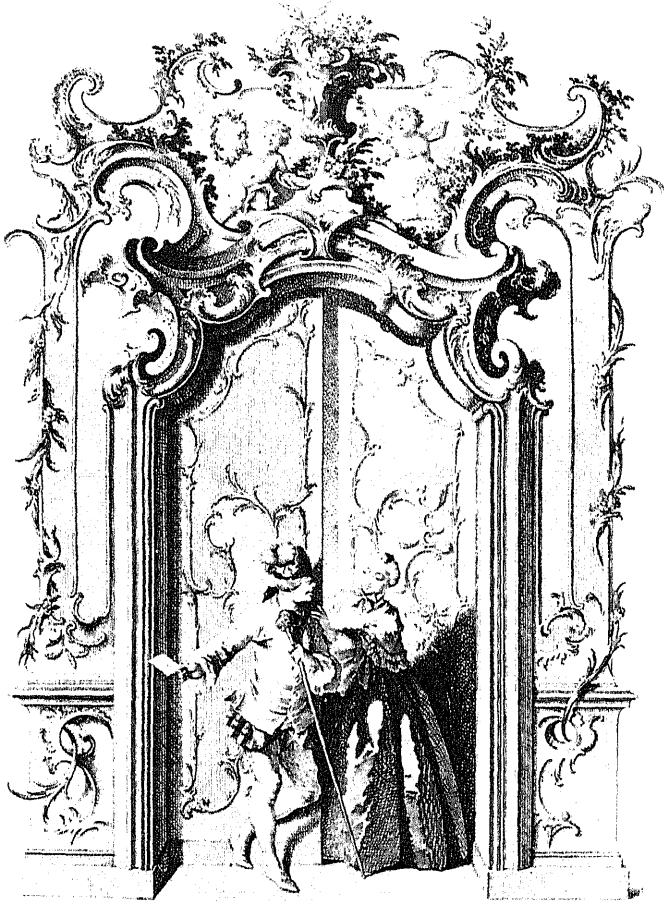
Но Морето вспоминает Лопе не для того, чтобы ему следовать, а для того, чтобы его опровергнуть. На закате своих дней все теснее сближаясь с ранним барокко Лопе с ужасом наблюдал, как пылкие порывы лишают не только рассудка, но и благородства: Федерико и Кассандра вступают в кровосмесительную связь и, чтобы избежать наказания, совершают низменные поступки, а их наказание оборачивается коварной зверской расправой Герцога над женой и сыном. У Морето мы видим обратное — чем большим волнением охвачены герои, тем полнее открываются их замечательные душевные свойства.

В «Антиохе и Селевке», пожалуй, яснее всего заметно сходство Морето с французскими классицистами, и прежде всего, с его младшим современником Расином — это тоже преимущественно «драма сознания» — драма сосредоточенных, мучительных размышлений и напряженного самоанализа; с Расином, конечно же, испанского драматурга сближает и неразделимость царственного достоинства героев (того, что в Испании XVII века называли *десога*, а во Франции *decor*) и удивительной одухотворенности, способность раскрыть то величие, которое оказывается величием духа. Но в расиновской «Федре», над которой, как и над «Антиохом и Селевком», витает призрак кровосмесительной любви, всепожирающая страсть вызывает не только сострадание, но и страх — герои классицистов нуждаются в напоминании о том, что долг священнее стра-

сти. У Морето страсти проявляются еще более темпераментно, едва ли не в буквальном смысле пламенно: Стратоника, долгое время не желающая отдавать себе отчета в том, что любит Антиоха, наконец, не только признается себе в этом, но и говорит о том, что ее сердце подобно охваченной пламенем Трое, что раскаленный воздух ее вздохов зажигает все кругом. Но не долг у испанца укрощает страсти, а чувство, не менее сильное, чем любовь Антиоха к Стратонике и Стратоники к Антиоху — любовь сына к отцу, отца к сыну, верность Стратоники слову — чувство прекрасной человечности. Всем здесь присуща высочайшая культура чувств: культура, которую ранее и «высокое» барокко утверждало, как труднодостижимый идеал и спасительную узду, властно подчиняющую дикие порывы, перестает восприниматься как внешняя норма, ограничивающая непокорное естество, — она слилась с их естеством: вошла в плоть и кровь. Это значит, что *культура стала натурой*. Барокко совершило великое дело — оно показало, сколь хороши люди, генетически связанные с культурой, взращенные ею, сделавшие ее своим достоянием и ей принадлежащие. Они органически, неистребимо благородны, мы просим прощения за то, что вынуждены неоднократно употребить это слово: благородство — главное свойство большинства героев Морето. Им не надо себя преодолевать или неволить, чтобы быть благородными — у них главенствует *воля к благородству*. Она проистекает из их существа и определяет все их проявления; они просто-напросто не могут жить по-другому — Антиох обрекает себя на смерть, дабы скрыть любовь к Стратонике и не причинить горе отцу: он уверяет, что не любит ее, когда отец готов от нее отказаться. Селевк все же узнает, что Антиох обманул его, и спасает сына, венчая его на царевне. Так благополучно разрешается конфликт благородства и страсти, тем более мучительный, что и благородство — это страстный порыв. Конфликт, который, как это свойственно испанскому театру XVII века, держит зрителей во все возрастающем напряжении и таит ошеломляющие неожиданности — неожиданным оказывается, прежде всего, безмерное великодушие действующих лиц, каждое из которых совершает свой духовный или, если хотите, «культурный» подвиг героического самоотречения, требующего ценить чужое счастье больше, нежели собственное...

Примечательно, что у Морето даже к соперницам в любви его героини, в отличие от героинь Лопе де Веги, готовых при первой возможности расправиться с противницами, относятся приветливо, если не дружелюбно. Мало того, Королева в драме «Честь прежде всего» («*Primerog es la honra*»), видя, что ее супруг охвачен любовью к Порции, готова уступить ей трон.

Драма показывает, как новаторски трактует Морето тему чести. Решив, что любовь Короля к его дочери может привести к вражде с Ко-



У дверей салона. Гравюра Иоганна Эсайаса Нилсона.

ролевой, к смуте в стране и запятнать его честь, Адмирал закалывает Порцию, но затем горько оплакивает свой поступок, сознавая, что виновен и совершил непоправимую ошибку... Хотя заглавие драмы и гласит, что честь превыше всего, драма убеждает, что благородство выше чести. Здесь едва ли не все соревнуются, как и в «Антиохе и Селевке», друг с другом в благородстве. Порция оказывается жива, Королева прячет и выхаживает тяжело раненную девушку; она надеется, что Король ответит ей взаимностью, но Король по-прежнему избегает королеву и уверяет, что

делает это не потому, что презирает ее, а потому, что презирает самого себя, не способного забыть о той, которую считает погибшей. Он искренне корит себя за то, что невнимателен к Королеве и предпочитает умереть несчастным, но не грубым! Королева сообщает, что, не желая больше терпеть страданий мужа, уходит в монастырь и отдает ему Порцию в жены. Король, потрясенный тем, что «доблестная женщина смогла побороть себя»,⁶ клянется, что и ему это под силу и что он будет Королеве верным мужем...

Отсутствие взаимной вражды между главными героями ведет к тому, что конфликт часто завязывается из-за плутней слуг: в «Рыцаре» Инеса, служанка доньи Анны, выманивая деньги у дона Диего, уверяет его, что ее хозяйка отвечает ему взаимностью, что приводит к большому недоразумению, как и хитрость Мильяна — слуги дона Хуана в комедии «Продуманный обман»... Герои же и героини Морето, как правило, не создают недоразумения, а вразумляют друг друга, они благоразумны, их ум следует благие цели, рассеивает туман, скрывающий истинное положение вещей, устраняет препятствия, мешающие счастью и любви. Часто их речи согреты живым волнением, но они не позволяют себе быть резкими. Изящный этикет, с которым они срослись, помогает явить все обаяние цивилизованности, галантности и острого ума.

Однако ум уму рознь. В комедии «Любезность против коварства» («*Industrias contra finezas*») коварство — это злой ум, любезность же — это ум добрый — единство любви и учтивости; Морето претит и легкомыслие прежней возлюбленной богемского царевича Фернандо, отвергшей его, доблестного рыцаря, и отдавшей предпочтение недостойному, и не считающаяся с сердечной склонностью рассудочность: клеветники убеждают венгерскую принцессу Дантею, что Фернандо ведет с ней двойную игру, и она, сознавая, что «нежность влечет к нему», но «разум выше, чем обман чувств»,⁷ едва не лишается самого верного поклонника.

В этом произведении на редкость много злодеев, но это сказочные злодеи, подчеркивающие притягательность доброго и любезного ума, постепенно раскрывающегося перед зрителями.⁸ Экспозицией комедии «Любезность против коварства» является развернутая речь Фернандо, и это типично для построения действия у Морето: публику знакомят не только с сюжетом, но и с сознанием героев, с их способностью суждения, со складом мысли. Еще яснее этот склад проявляется в споре придворных о том, что должно быть легче вынести сердцу: увидеть возлюбленную мертвой или во власти другого. Трансильванский принц Роберто, ухаживающий за Дантеей с надеждой получить венгерскую корону, и Паллатинский Граф, задумавший вместе с сестрой Дантеи Лисардой убить ее, чтобы захватить трон, уверяют, что кавалер предпочтет увидеть смерть дамы, нежели ее измену, Фернандо же считает, что так думать — значит больше любить

себя, а не даму: «самое большое благородство — в сострадании».⁹ Не только на словах, но и на деле он готов погибнуть, защищая Дантею... Лисарда, узурпировав власть, столь нелюбезно разговаривает со своей сестрой, что зритель вправе ждать самого худшего. Но любезные подданные Дантеи, узнав, что она заточена в темницу, вызволяют ее; старый Сенешаль, которого Граф бросил в реку, конечно же, спасается и подтверждает, что у Дантеи законные права на царство. Дантея любезно прощает сестру, дважды покушавшуюся на ее жизнь, и выходит замуж за обездоленного Фернандо...

Пусть простит нам читатель некоторую ироничность при изложении событий — на самом деле, комедия очень хороша, и не вопреки, а благодаря тезисности, определяющей ее интригующее действие.

Перед нами — совершенное построение, напоминающее в какой-то мере комедии Тирсо. Но маньеристский драматург не скрывал искусственности своих комедий, творимых вымыслом героинь; позднебарочный драматург, несмотря на близость сказке, кажется более идеальным, нежели искусственным: не только эстетическое, но и этическое определяет естество его персонажей. Если они и не идеально естественны, то чаще всего естественно идеальны.

На первый взгляд, может показаться странным, что Морето, способный творить удивительно своеобразные произведения (такие, как «Презрение за презрение», «Кабальеро» и др.), гораздо чаще, чем другие испанские писатели, создает комедии, опирающиеся на сюжеты других драматургов (из 32, бесспорно принадлежащих его перу пьес 15 имеют известные образцы, еще в шести также обнаруживается сходство с сюжетами предшественников). Разгадка, быть может, заключается в том, что Морето сознательно или бессознательно хочет показать, что под ногами у его героев не обыкновенное, грубое, земное, а более возвышенное основание, что у них «художественные гены». Но потомки театральных существ, более совершенны, чем их предки. Нельзя не согласиться с Рамоном Менендесом-и-Пелайо, что Морето был наделен «инстинктом совершенства».¹⁰ Этот инстинкт проявляется в становящемся более стройным и ясным действии (наш драматург в одной из переделок, например, сокращает количество действующих лиц, по сравнению с «Великим Князем Московским» Лопе де Веги, на девятнадцать человек!) и, конечно же, в более утонченном облике дам и кавалеров. Эти внучки и внуки героев Лопе замечательно отшлифованы позднебарочным поэтом и больше похожи на своего элегантного создателя, нежели на чересчур порывистого предка.

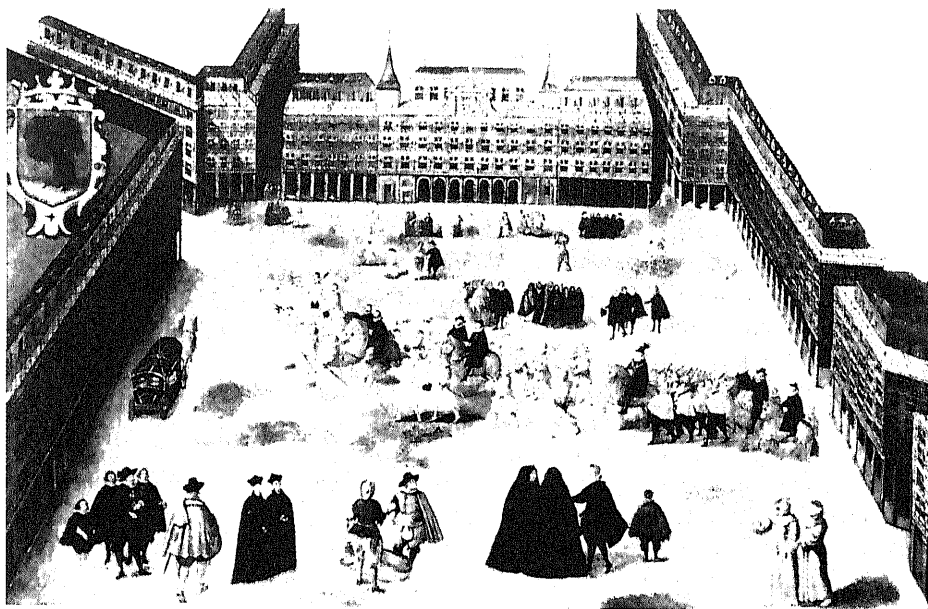
Но вот что интересно: в рафинированности писатель усматривает источник драматизма. Да, конечно, Морето любит своими героями, выросшими не в дикой, а в великолепно культивированной среде. Они отличаются едва ли не оранжерейной деликатностью; это бесспорно светские

люди не только потому, что принадлежат избранному кругу: весь большой свет — тот круг, в котором они считают себя обязанными поступать вальжно, тщательно соразмеряясь с другими. Им присущ чуткий слух, дар беречь гармонию отношений между людьми. Их чувство такта сродни артистическому и нравственному самоконтролю, чурающемуся всего дурновкусного и дурного. Такой самоконтроль неотделим от тонкой рефлексии. Но, как в народной пословице: «где тонко, там и рвется»; избыточная рефлексия порой способна в зародыше задушить любовь, постоянное обращение к своему «я» может привести к непомерному честолюбию.

Тут-то и обозначается, пожалуй, главная особенность искусства Морето — у его героев, казалось бы, нет недостатков, выясняется, однако, что те недостатки, которые у них все же есть, — это продолжение их достоинств. У этих чрезвычайно умных людей горе от ума, разумеется, не на грибоедовский, а на позднебарочный лад.

Общепризнанный шедевр Морето — комедия «Презрение за презрение» («El Desdén con el desdén») не имеет определенных прообразов, хотя истории, когда кавалер и дама, выказывая подчеркнутую холодность друг другу, друг в друга влюбляются, изображались и Лопе де Вегой («Чудеса пренебрежения», «Из огня да в полымя»). Но у Лопе куда важнее, чем соревнование честолюбий, была вспыхивающая с неумной силой любовь, и важнее хитроумной игры — органика чувств, пылкая непосредственность — то, что у Кальдерона превратится в безрассудную лихорадку страсти. У Морето же герои и героини наделены способностью властвовать собой, умело унимать свои порывы, относиться ко всему продуманно и, случайно споткнувшись, тут же обрести должную статью. В «Презрении...» каждый выстраивает свою линию поведения, как музыкант строит кантиленную мелодию, каждый играет непогрешимо и виртуозно, подчас достигая совершенства в неискренности, в том, чтобы не быть, а казаться. Так Карлос, влюбленный в Диану, прекрасно изображает равнодушие к ней. Откровенность была бы для него пагубна, ибо Диана презирает влюбленных, и публику должно поразить не то, что он случайно проговаривается Диане о своем влечении к ней, не горячность ненароком прорвавшихся чувств, которые сметали все на своем пути у Лопе де Веги, а то, как быстро он обретает хладнокровие и с безошибочным расчетом убеждает надменную красавицу, что его признание было лишь шуткой, и — в этом заключается следующий великолепно продуманный ход героя — она лишь из любезности сделала вид, что поверила его неуклюжему притворству...

Мир Морето — не просто упорядоченный, но, может статься, слишком упорядоченный мир. Предельно этикетизированное и формализованное общество, изображаемое им на подмостках, грозит оказаться безжизненно холодным. Оглядка драматурга на сюжеты и мотивы Лопе де Веги — это



*Неизвестный художник XVII в.
Перспектива центральной площади Мадрида Пласа Майор.*

оглядка на более спонтанное искусство, сознательное обращение к некогда избыточной стихийности. Ныне же стихии не просто укрощены, но порой и задавлены, и Морето видит опасность не столько в их буйной первозданности, сколько в их оскудении.

В комедии «Быть того не может» («No puede ser») друзья доньи Анны образуют Академию, собирающуюся в ее гостиной: изысканные «академики» приятно проводят время, читая виртуозные стихи — десимы, глоссы и октавы о превратностях судьбы и о любви, о том, что душевная красота выше физической... Перескакивая в увлекательных играх ума с предмета на предмет, они затевают дискуссию о женском нраве. Не может того быть, говорит донья Анна, чтобы мужчина успешно охранял женщину, если она сама себя сохранить не хочет: любую стражу и слуг можно подкупить или усыпить: Меркурий усыпил Аргоса, Акрисий щетно прятал свою дочь Данаю от Юпитера... Помолвленный с доньей Анной дон Педро позволяет себе на повышенных тонах отстаивать противоположную точку зрения — мужчина способен показать, что женщина полностью в его власти. Донье Анне хочется во что бы то ни стало одержать верх в споре, и она уговаривает дона Феликса де Толедо начать ухаживать за сестрой дона Педро, доньей Инес, чтобы посрамить самоуверенного Аргу-са семейной чести.

Игра вскоре начинает приобретать серьезный оборот. Дон Педро догадывается, что сестра с кем-то встречается, и приходит во все большую ярость. Он пытается убить дона Феликса и зарезать сестру, готов, согласно его собственным словам, сжечь ее своим дыханием и развеять пепел по ветру — и делается все смешнее.

Остальные герои Морето в комедии «Быть того не может» грешат скорее холодностью, а не излишней вспыльчивостью. Они привыкли все так тщательно и долго обмозговывать, что жар чувств грозит погаснуть в реторте самоанализа, — к счастью, любовь все же, в конце концов, разгорается и соединяет всех: донья Инес выходит замуж за дона Феликса, донья Анна, поубавив спеси у дона Педро, отдает ему свою руку; приключения, которые она наблюдала, пробудили в ней страсть.

У героев Морето — ума палата, но только тогда, когда у них затронуто сердце, они из интеллектуалов превращаются в людей не только галантных, но и обворожительно интеллигентных.

Тем более резко негативно изображаются их антиподы, например, в «Лицентиате Видриере» («El licenciado Vidriera», vidriera — по-испански стеклянный). В этой комедии Лисардо не просто отрицательный персонаж, а, как и в «Любезности против коварства», сущий сказочный злодей. Как в сказках, он приписывает себе богатырские победы Карлоса, сокрушающего противников Герцога Урбинского. Как в сказках, все верят обманщику, за которого отдают любимую героем Лауру, герой всеми забыт и отвержен. Карлос прикидывается сумасшедшим, и это позволяет ему высказать всем в глаза горькие истины: мнимый безумец уверяет, что он сделан из стекла, что его ранят, разбивают ему сердце жестокие, как камень, люди... Но, в отличие от новеллы Сервантеса, у которого Морето позаимствовал название комедии, помешательство Карлоса — лишь игра ума, и произведение о безумце оборачивается триумфом разума, торжествующего дважды — в начале комедии, когда мы узнаем, что Карлос, замечательно образованный юрист, доказал право Герцога на Урбинский трон, и в финале, когда он, сбросив маску юродивого разоблачает козни Лисардо. Герой уничтожает врагов умным, праведным словом — горячей и убедительной речью достаточно, чтобы зло было повержено в прах...

Ярче всего критический ум самого драматурга проявляется в «Красавчике доне Диего» («El lindo don Diego», опубликована в 1662 г.), навеянном «Самовлюбленным Нарциссом» («El Narciso en su opinión», опубликована в 1625 г.) Гильена де Кастро. Близость сюжету валенсианского драматурга не помешала, однако, столичному писателю создать произведение, подчеркивающее не только бурлескные, но и идеальные мотивы. В отличие от «Самовлюбленного Нарцисса», «Красавчик дон Диего» начинается со знакомства не с гротескным персонажем, а с образцовыми возлюбленными дон Хуаном и доньей Инес, которых хотят разлучить, выдав

ее за «красавчика» дона Диего. Что же касается образа «красавчика», то его постоянно оттесняет не только его соперник, дон Хуан, но и его кузен, жених сестры доньи Инес Леоноры, дон Мендо. Нелепость, смехотворность модника, франта, мужчины-кокетки, красующегося перед зеркалами, выступает особенно выразительно на фоне людей, отличающихся идеальным вкусом и чувством разумной меры.

Сдвиг акцентов по сравнению с произведением Гильена де Кастро, не случаен: Морето дороже всего не сатирическая насмешка, замечаящая изъяны и пороки, а способность открыть нечто чудесное и прекрасное. Такой способностью обладают и герои уже знакомой нам комедии «Рыцарь» дон Феликс де Толедо и донья Анна Энрикес. Обстоятельства складываются так, что они не в силах чисто логически доказать, что были верны друг другу; но их речи дышат таким благородством, что они понимают, что не могли предать друг друга. Любопытно, что если у Лопе де Веги, например, в «Собаке на сене», кавалер и дама, подозревая друг друга в измене, в отместку или для того, чтобы заставить ревновать партнера, заигрывают с кем-то другим, то донья Анна в «Рыцаре» говорит дону Феликсу, что если он переменялся, то это не повод, чтобы ей перемениться, — преступление одного не может стать оправданием преступления другого. Морето прославляет постоянство чувств и постоянство разума: если его герои испытывают горе от ума, то и счастья они лишь благодаря уму достигают. Драматург внушает презрение к все презирающему уму и любовь к уму любящему и хитроумному (*ingenioso* — еще одно ключевое слово в его творчестве).

Подчеркивая исключительную притягательность ума, Морето показывает, что благие мысли и слова не только благородны, но и благозвучны. В комедии с прямо-таки философским названием «Что может представление» («*Lo que puede la arrehensión*») юный Герцог Миланский влюбляется в дочь своего опекуна Федерико Сфорцы Фенису, не видя ее и не зная, кто она такая, слыша ее пение в саду. Фениса не хочет открыться ему, и в развернутом монологе объясняет причины этого: зрение видит физическую оболочку, увлекается внешним обликом, вызывающим чувственный отклик, «грубую склонность, движимую плотским желанием»,¹¹ слова же, как и мелодия, проникая через слух, рождают внутреннее созвучие, душевный контакт, жажду взаимопонимания. По-настоящему мы любим не того, кого видим, а того, кого представляем любимым, того, кто лучше всего согласуется с нашим представлением о прекрасном...

И в самом деле, слушая пение Фенисы, Герцог думает, что это поет ангел, и благоговеет перед незримым неземным существом. Вскоре, однако, самый сложный механизм виртуозно рассчитанной интриги сталкивает всех с рядом неожиданностей. Герцогиня Пармская, прибывшая инкогнито в Милан, желает под чужим именем познакомиться с Герцогом, с кото-

рым она заочно сосватана и который почему-то не спешит со свадьбой. Ее выдают за Фенису, а Фенису — за служанку. Герцог начинает ухаживать за Герцогиней, считая, что ей принадлежит волшебный голос, и окончательно запутывается, когда, беседуя с Герцогиней, слышит столь дорогое ему пение в соседних покоях. Он мечется между той, кого видит, и той, кого слышит, и все же склоняется к истинной Фенисе — ее образ, живущий в его представлении, дороже ему, чем великолепная Герцогиня, стоящая перед глазами...

Самые сильные чары ума, однако, проявляются у Морето тогда, когда строгая куртуазность оборачивается вольной карнавальностью, умным дурачеством, престапующим рамки скучной логики. Правда для Морето не в смертельной серьезности, а в радостной игре: в драме «Как мстят благородные» крестьяне во время Пасхальных игр и танцев избирают своего товарища Рамиро королем и надевают на него венок из цветов и трав — оказывается, что он и вправду сын короля...

Вернемся к комедии «Презрение за презрение». Она изображает гордыню умов, жестоко относящихся к любви. В Карлосе и Диане доминирует интеллектуальное высокомерие, но, заметив презрение друг к другу, они начинают обращать друг на друга внимание. Это и логично: ум волнует лишь та задача, с которой он не может справиться, и не взаимная симпатия, а взаимная антипатия интересуют Диану и Карлоса — чисто головной до поры до времени интерес!

Дочь графа Барселонского не зря носит имя Диана. Диана — богиня-девственница, блюстительница невинности, беспощадно относится к влюбленным. Придворные дамы молодой графини напоминают либо о нимфах, спутницах немилосердной богини (Лаура — от лавра, в который превратилась преследуемая Аполлоном Дафна), либо о ее древнем культе (Синтия — от названия горы, на которой поклонялись богине-охотнице)... Наконец, прелестная сцена во втором действии комедии, в которой Диана с девушками, одетые в легкие домашние платья, едва скрывающие их прелести, поют в ночном саду, а Карлос проходит мимо, не смея взглянуть на них, отсылает к истории Актеона, который за то, что загляделся на купающуюся с нимфами богиню, был превращен в оленя и растерзан псами...¹²

Античные реминисценции указывают, что олимпийская надменность наследницы графства достойна осуждения. Карлос говорит ей, что тот, кто не любит, не должен позволить, чтобы его любили:

Но ведь это преступленье
Если б, зная, что любить
Я не стану — я б позволил,
Не любя, себя любить, —
Быть таким неблагодарным!¹³

Тема благодарности (*el agradecer*), благорасположенности (*atención*) в комедии расширяется: благодарность и благорасположенность оказываются неразделимыми с благовоспитанностью — все эти слова приводятся в четвертой сцене первого акта, во время спора Дианы с Синтией о том, как следует вести себя с поклонниками — холодно или с признательностью, высокомерно или милосердно. Морето явно становится на сторону Синтии — во многих произведениях («Сила закона», «Доблестный судья» и др.) он утверждал, что справедливость невозможна без милосердия, что судья непременно должен прислушиваться к голосу сострадания; любопытно, что как подметила Рут Кеннеди, короли в сочинениях Морето — скорее не воины, а мудрые законодатели, верные друзья и образцы куртуазности¹⁴ — типичное для писателя сочетание!

И в комедии «Презрение за презрение» дискуссия о том, как относиться к кавалерам, показывает, что для Морето благовоспитанность — это прекрасная форма благородства и куртуазность — это идеальное проявление человечности. В позднебарочном искусстве стихия чувств не выглядит столь неукротимой и буйной, как у Кальдерона, но не перестает быть дурманящей.

«Презрение за презрение» может показаться одной из самых «ученых» комедий испанского Золотого века: тезисы о характере любви дебатировались по всем правилам схоластики, стороны прибегают к юридическим терминам, к рассуждениям, достойным софистов, к умопомрачительным силлогизмам — Диана, например, свое нежелание выйти замуж обосновывает при помощи философских выкладок. Ее мировоззрение также опровергается на концептуальном уровне: Морето, в согласии с неоплатоническими идеями, убеждает зрителей, что любовь — важнейший закон существования космоса. Однако какими бы изощренными не были доводы и контрдоводы спорящих, главный интерес не в них, а в истории зарождающейся страсти. Диана, задетая тем, что Карлос говорит о полном равнодушии к любви, решает показать, что и над ним властны ее чары. Слуга Карлоса Полилья уверяет ее, что приворожить такого кабальеро следует, проявляя к нему внимание и любезность. Все происходит, как в русской народной пословице: «коготок увяз — всей птичке пропасть». Обратив внимание на Карлоса, Диана все больше и больше увлекается им. Ошеломленная неожиданно нахлынувшим чувством, юная горячка вынуждена признаться самой себе, что она, охотница, стала жертвой Амура. Чтобы верней пленить ее, Карлос ухаживает за Синтией, и Диана сознает, что испытывает невыносимые муки:

Презренья графа
Мне всю душу разрывает.
Этот лед меня зажег...

.....

Я себе пронзила сердце!
Нет, противиться не в силах
Я смятенью чувств моих!
Вся душа моя пылает...
И к чему стараться скрыть
Пожирающее пламя?
.....
Сигития, я умираю!
Ах, меня мос безумье
Привело к ужасной бездне.¹⁵

Решающая перемена происходит с ней во время карнавала: на подмостках устраиваются разнообразные остроумные игры, танцы, маскарады. Дух карнавала начинает брать верх над всеми — дух свободы, отрицающий надуманные табу, догмы и ограничения. Ярчайшее воплощение этого духа — слуга графа Карлоса, грасьосо Полилья (polilla — по-испански моль; подходящее имя для шута, разъедающего все интеллектуальные построения Дианы). Сыпя порою шокирующе откровенными эротическими шутками, изображая «доктора по любовным делам», он постоянно напоминает о плотских утехах; называя себя Caniqui (тонкая ткань, используемая для нижних рубашек), грасьосо говорит, что создан, чтобы прильнуть к нежной груди красавицы Дианы... За дерзкими и озорными репликами шута скрывается мудрость карнавала, пробуждающего силы плодородия, праздничная «естественная философия», противостоящая рассудочно-книжной противоестественной философии Дианы: обрекая себя на бесплодие единственная наследница графа Барселонского попирает закон природы и долг перед обществом. К счастью, шут самым активным образом вмешивается в действие, дирижирует встречами героев или, как сейчас бы сказали, «режиссирует» их отношения, подзуживает Диану во что бы то ни стало обольстить непокорного графа. Карлоса же он, напротив, принуждает твердо исполнять роль недоступного мужчины и делает это порою столь властно, что буквально втолкнув хозяина в сад, где находится Диана, держит кинжал у его лица, чтобы изображающий безразличие к красавице граф не смел повернуться в ее сторону...

В конечном итоге весь сюжет «Презрения за презрение» оказывается карнавальным перевертышем: за «маской» неприязни кроется страсть, и Диана, пресытившаяся благоговейным преклонением, проникается любовью, встретив презрение к ней...

Так образуется союз ума, карнавального смеха и любви. Морето отстаивает строгие нравственные принципы (мы уже подчеркивали, сколь морально безупречны его герои и сколь отталкивающей в его искусстве кажется простая нелюбезность, неделикатность по отношению к кому бы то ни было); но он утверждает мораль, неотторжимую от смеха и любовь, неразлучную с игрой. Об этом говорится в комедии «Презрение за пре-

зрение» и, пожалуй, еще откровеннее в схожей в чем-то с ней комедии «Сила дружбы» («El poder de la amistad»). Александру помогают покорить сердце критской принцессы Маргариты два верных друга: могущественный полководец Тебандро и мудрец Лукиан, особенно последний, наделенный веселым умом, так что комедию можно назвать и «Силой ума», и «Силой игры»... По совету Лукиана Александр начинает ухаживать за кузиной Маргариты Матильдой и уверяет, что его преклонение перед принцессой было не более, чем куртуазной вежливостью. Он с трудом входит в свою роль, и смышленому слуге Моклину все время приходится понукать своего господина, подсказывать ему, как вести себя, подавать ему реплики, энергично требуя: «Слушай, что я тебе суфлирую». ¹⁶

Этот «театр в театре» производит желаемое действие. Пока Александр изливал чувства к Маргарите в пламенных и горьких, удручающе серьезных жалобах, он казался ей скучным — спектакль, который он устроил с другом и слугой, и который Маргарита приняла за чистую монету, захватила ее. Когда Александр был рабом любви, принцесса относилась к нему с презрением, увидев, что он не в ее власти, Маргарита стала замечать его необыкновенные достоинства.

Такова веселая наука Морето — она убеждает, что ради любви следует жертвовать всем — только не радостью жизни и не своим достоинством: и любовь не обрешь, и себя потеряешь...

Комедии Морето — самые интеллектуальные и самые карнавальные комедии Золотого века. Соседство интеллектуальности и карнавальности оказывается благотворным: ум становится более живым и свободным; карнавал более элегантным, не теряя своей сочности и яркости. Ни у кого из испанских драматургов слуги-грасьосо не играют такой роли как у Морето (например, в комедии «Презрение за презрение», «Сила дружбы», «Быть того не может»; в комедии «Живой портрет» слуга Такон убеждает дону Педро де Лухана, что дон Фернандо де Ривера его сын, начисто утративший память и не способный узнавать родных, ревность же дону Фернандо к мнимой сестре грасьосо объясняет тем, что его хозяин впадает в буйство при новолунии), нигде, как у Морето, слуги так не остроумны. Подчас их шутки влияют на ход событий: в комедии «Любезность против коварства» в упомянутой уже нами дискуссии о том, что легче снести истинному кабальеро: то, что его дама умерла, или то, что она в объятиях другого, спорящие уже готовы схватиться за оружие, но слуга дону Фернандо Тестус помогает разрядить напряжение, предложив Соломоново решение: кавалер, видя свою даму с другим, должен дать ей хороший пинок под зад — и ее не убьет и душу свою облегчит...

Так позднебарочное искусство Морето соприкасается с раннебарочным «Дон Кихотом». Как и в великом романе ведущей парой оказывается рыцарь и шут. Рыцарь у Морето, правда, вовсе не безумен, более того, спо-

собен позаимствовать у шута добрую толику здравого смысла. Тесное соприкосновение со слугами, воплощающими то, что Бахтин называл материально-телесным, «низовым» началом, помогает героям, охваченным возвышенными порывами, найти твердые точки опоры. Чтобы не хлебать горе от ума, чтобы разум не зарывался в безвоздушных, губительных сферах, Морето возвращает его к естественным источникам, к неукротимому духу игры, правящему карнавалом, сочетая площадное шутовство с куртуазно отточенными формами.

Это содержательные формы; не случайно Фениса в комедии «Что может разумение» говорит, что две самые необходимые для женщины вещи — это стиль и честь: герои и героини Морето — люди «стильные» и благородные. Стиль + благородство — это нечванное, ненарочитое достоинство. Честь перестает быть у Морето суровым грозным законом, превращаясь в единство нравственности и хорошего тона. Художник считает, что вести себя честно — это быть в высшей мере воспитанным: таково наше моральное обязательство перед людьми.

Короче говоря, слово у Морето не расходится с делом, манеры — с сущью человека.

Вспомним, что писатель любил переделывать чужие произведения — он уподоблялся ювелиру, доводящему сырой «полуфабрикат» до художественного совершенства, и хотел, чтобы актеры относились к его тексту, как драгоценному материалу, чувствовали ценность тщательно отшлифованного слова. Слова не вычурного, а ясного: Морето — один из самых прозрачных писателей барокко; чуждое излишним красотам, его слово не столько живописует, сколько действует и убеждает, оно не столько эмоционально суггестивно, сколько логически доказательно (например, в начале комедии «Продуманный обман» дон Хуан де Лара в большой речи толково, аргументированно и откровенно — ему и впрямь таить нечего — объясняет донье Леонор, что она напрасно приревновала его и что в Прадо он, как подобает настоящему кабальеро, заступился за совершенно незнакомую даму). Важнейшее качество поэтического языка для Морето заключается в том, что оно должно быть умным, но не заумным, как это иногда бывало у его предшественников; он приверженец открывающей существо дела мысли и сдержанности. Но не забудем, что сдержанным слогом изъясняются у него влюбленные; сценический мир Морето — мир людей, наделенных недюжинным умом, но отнюдь не лишенных сердца, и кажется, что и ум здесь бросают то в жар, то в холод. Это театр, устремленный не только к безукоризненному изяществу, но и к безупречной искренности, призванный передать необманную достоверность душевных движений и возвышенных помыслов.

Мы уже отмечали, что склонность действующих лиц к самоанализу; вычерченность и четкость стиля в какой-то мере сближает драматурга с

классицизмом (не зря «Принцесса Элиды» Мольера — переделка комедии «Презрение за презрение»), и все же французский классицистский театр, как правило, менее сочен, чем искусство испанца. Сценический мир Морето — утонченный, колоритный и забавный мир, в котором прекрасные лица соседствуют с потешными и изысканными масками, мир, в котором предаются играм не только веселым, но и свидетельствующим о культуре ее участников (вспомним требующую прекрасного знания эмблематики и символики цветов игру в комедии «Презрение за презрение»: Синтия дает принцу Беарнскому бант зеленого цвета — цвета надежды; Фениса графу де Фоксу — бант желтого цвета — цвета зависти, а шут Мотриль в комедии «Я за вас, а вы за другого» не просто соединяет влюбленных, но образует пары сложного и элегантного придворного танца и, как виртуозный церемониймейстер, руководит ими) — это мир редкого благородства и очарования, неодолимого и поныне.

Искусством Морето театр испанского барокко прощается с нами, отве- шивая дружеский и галантный поклон...

¹ Можно сказать, что Морето писал, как жил, и жил, как писал; в комедии «Сама совесть обвиняет» Карлос, глядя на роскошные ковры, которыми увешаны стены дворца вспоминает нищих, встреченных у входа, и замечает:

Мне кажется несправедливым,
Что люди ходят пагими,
Когда стены в пух и прах разодеты.

См.: *Kennedy R. L. The dramatic art of Moreto. Philadelphia, 1932. P. 6.*

² Испанский театр. М., 1969. С. 779 (пер. М. Кузьмичева).

³ Там же. С. 693.

⁴ *Moreto A. Comedias escogidas. (Biblioteca de Autores Españoles. T. 39. Madrid, 1856, P. 290).*

⁵ *Lope de Vega. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1962. Т. 1. С. 514.*

⁶ *Moreto. A. Comedias escogidas. P. 247.*

⁷ *Ibid. P. 281.*

⁸ На сказочность сюжетов ряда комедий Морето (в том числе и «Любезности про-

тив коварства»), в которых из всех соискателей руки принцессы выбирают самого бедного и в которых правители, переодетые и неузнанные испытывают на верность своих подданных, указала Рут Кеннеди (*Kennedy R. L. The dramatic art of Moreto. P. 72–73*).

⁹ *Moreto A. Comedias escogidas. P. 272.*

¹⁰ *Kennedy R. L. The dramatic art of Moreto. P. 75.*

¹¹ *Moreto A. Comedias escogidas. P. 168.*

¹² *Rico F. Introducción // Moreto A. El desdén con el desdén. Madrid, 1971. P. 22–23.*

¹³ *Moreto A. За презренье презренье. М.; Л. 1996. С. 58–59.*

¹⁴ *Kennedy R. L. The dramatic art of Moreto. P. 96.*

¹⁵ *Moreto A. За презренье презренье. М.; Л., 1946. С. 135, 141 (пер. Т. Л. Щеткиной-Куперник).*

¹⁶ *Moreto A. Comedias escogidas. P. 30.*

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Стиль жизни и стили в искусстве	5
Художественные формы жизни	5
Искусство и действительность. Будни и праздники в Великом Театре Мира	20
История терминов и ключи тайн маньеризма	37
«Дон Кихот» и переход к барокко	51
Театральное и натуральное	63
В дебрях аналогий, символов и эмблем, или Лабиринт Бога	76
Слово и тело	91
Тирсо де Малина	107
Интермедия. Между Ренессансом и зрелым барокко:	
Руис де Аларкон и другие	155
Драмы Кальдерона	172
«Поклонение Кресту»	197
«Стойкий принц»	200
«Жизнь есть сон»	207
«Драмы чести»	214
«Врач своей чести»	218
«Живописец своего бесчестия»	228
«Драмы о святых»	233
«Маг-чудодей»	246
Комедии Кальдерона	258
Спектакль в публичном театре маньеризма и барокко	283
Кальдерон и испанский куртуазный театр Золотого века	303
Ауто сакраменталь	379
Горе и счастье от ума, или Галантный карнавал Агустина Морето (Вместо послесловия)	449

Видмантас Юргевич С И Л Ю Н А С

**СТИЛЬ ЖИЗНИ
И СТИЛИ ИСКУССТВА**

(Испанский театр маньеризма и барокко)

*Утверждено к печати
Государственным институтом искусствознания
Министерства культуры РФ*

Редактор издательства *С. А. Батюто*
Художник *Ю. П. Амбросов*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректор *К. Д. Буланина*
Компьютерная верстка *Р. К. Жумабаев*

Издательство «Дмитрий Буланин»

ЛР № 061824 от 11.03.98

Сдано в набор 06.09.99. Подписано в печать 28.12.99.
Формат 70 × 90¹/₁₆. Гарнитура Петербург. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Печ. л. 29¹/₂ + цв. вкл. (3¹/₂ печ. л.)
Уч.-изд. л. 30,5. Тираж 1000. Заказ № 4731.

Отпечатано с оригинал-макета в АООТ «Типография
„Правда“». 191119, С.-Петербург, Социалистическая ул., 14.

Заказы присылать по адресу

Дмитрий Буланин
199034, С.-Петербург
наб. Макарова, 4
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук
Телефон: (812) 235-15-86
Телефакс: (812) 346-16-33
E-mail: bulanina@nevsky.net



*Христос и Богоматерь.
Изваяния в праздничной процессии в Кордове.
Скульптор Хуан де Меса. XVII в.*



Родриго де Вильяндрандо
Шифант Филипп и карлик «Сопильо», 1621 г.



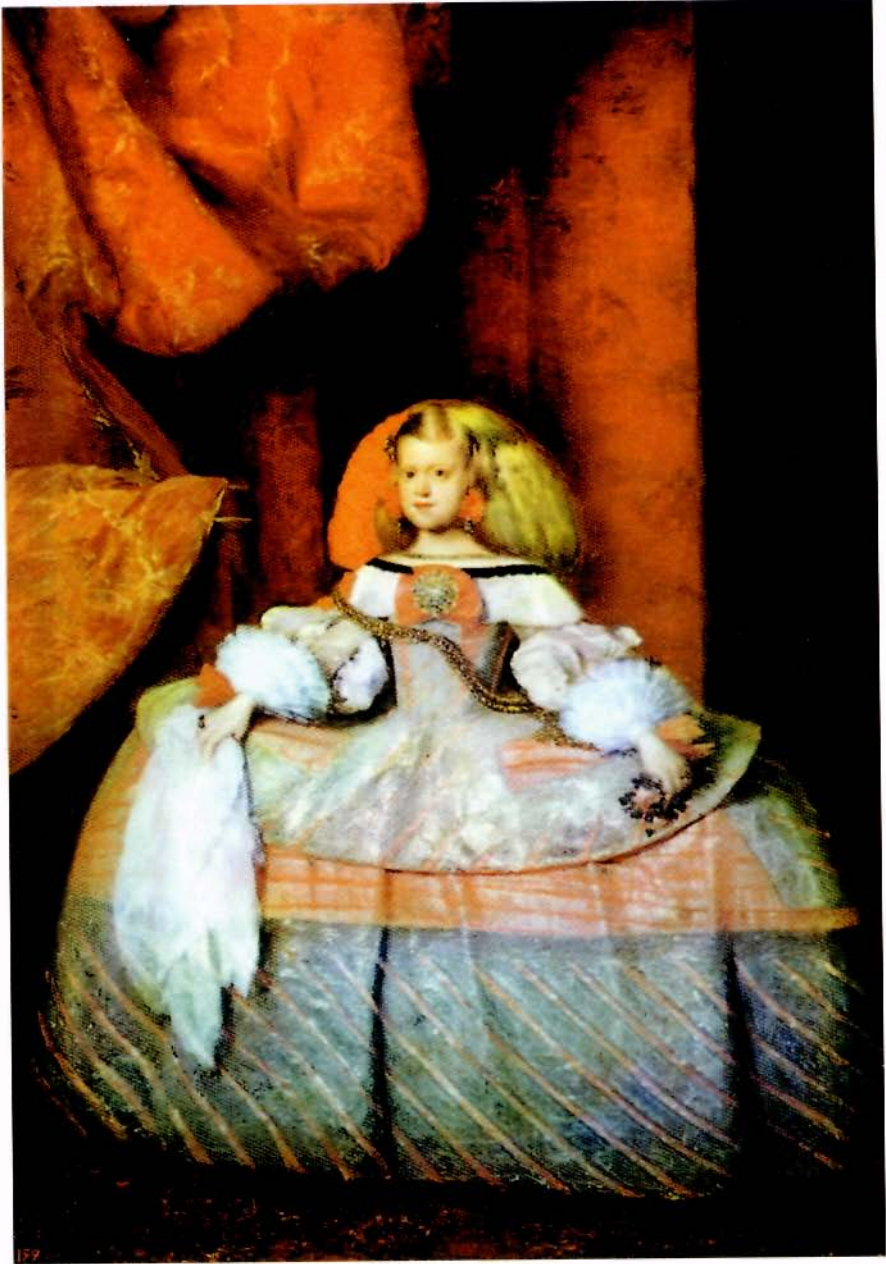
Питер Пауль Рубенс. Придворная дама инфанты Исабеллы. 1625 – 1630 гг.



Диего Веласкес. Филипп IV на охоте.



Диего Веласкес. Инфант дон Карлос.



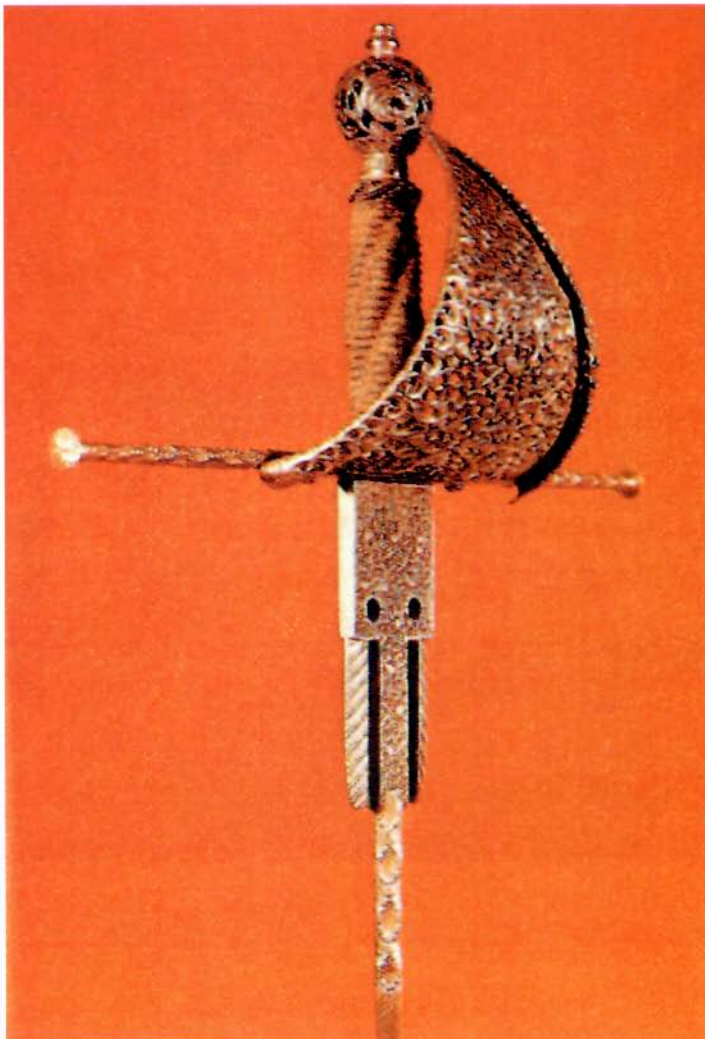
Диего Веласкес. Инфанта Маргарита.



*Франсиско Сурбаран. Святая Касильда.
(Одежда XVII в.).*



Неизвестный художник XVII в. Дуэль на мадридской площади.



Рукоятка шпаги. Испания XVII в.



*Титторетто.
Происхождение млечного пути. 1570 г.*



*Андреа Мантенья.
Аллегория с Венерой и Купидоном.
Ок. 1540 – 1550 гг.*



*Якопо Понтормо. Иосиф в Египте.
Ок. 1515—1517 гг.*



Эль Греко. Непорочное зачатие.



Пармиджанино. Автопортрет.



*Школа Фонтенбло.
Дама за туалетом. Середина XVI в.*



Эль Греко.
Сон Филиппа II. Ок. 1580.



*Бартоломео Странцер.
Вакх и Венера.*



*Джузепе Арчимбольдо.
Зима.*



*Джузепе Арчимбольдо.
Юрист.*



*Джузепе Арчимбольдо.
Земля.*



*Джузеппе Арчимбольдо.
Огонь.*



*Лоренцо Бернини.
Экстаз Святой Терезы.*



Джорджоне. Юдифь.



*Паоло Веронезе.
Превращение Павла. Ок. 1570 г.*

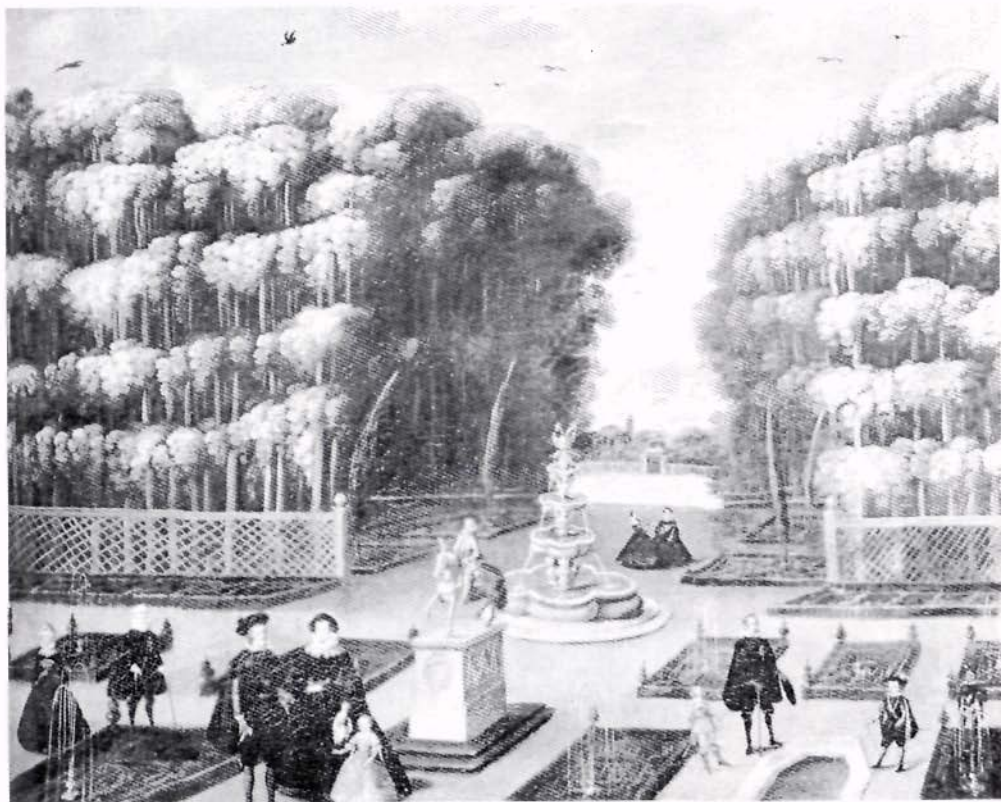


Артемизия Джентилески.
Юдифь, обезглавливающая Олоферна. Ок. 1620 г.



Хуан де ла Корте.

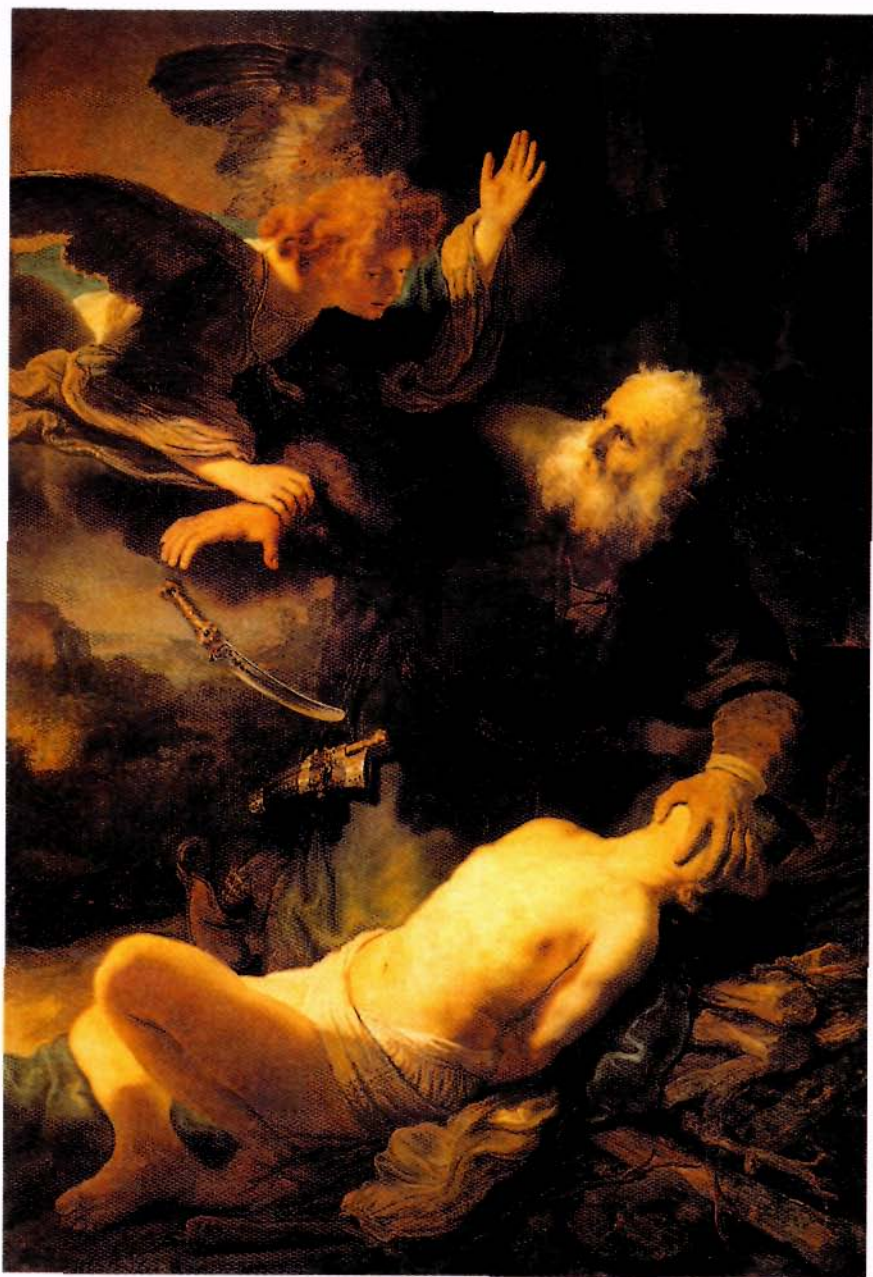
*Сражение на тростниковых копьях в Мадриде на Пласа Майор
на турнире в честь прибытия принца Уэльского (1623 г.).*



*Неизвестный художник XVII в.
Филипп IV и его близкие в саду Каса де Кампо.*



Франс Люк.
Портрет Марии Австрийской.



*Рембрандт
Жертвоприношение Исаака.*



*Франсиско Сурбаран.
Юность Девы Марии. Ок. 1660 г.*



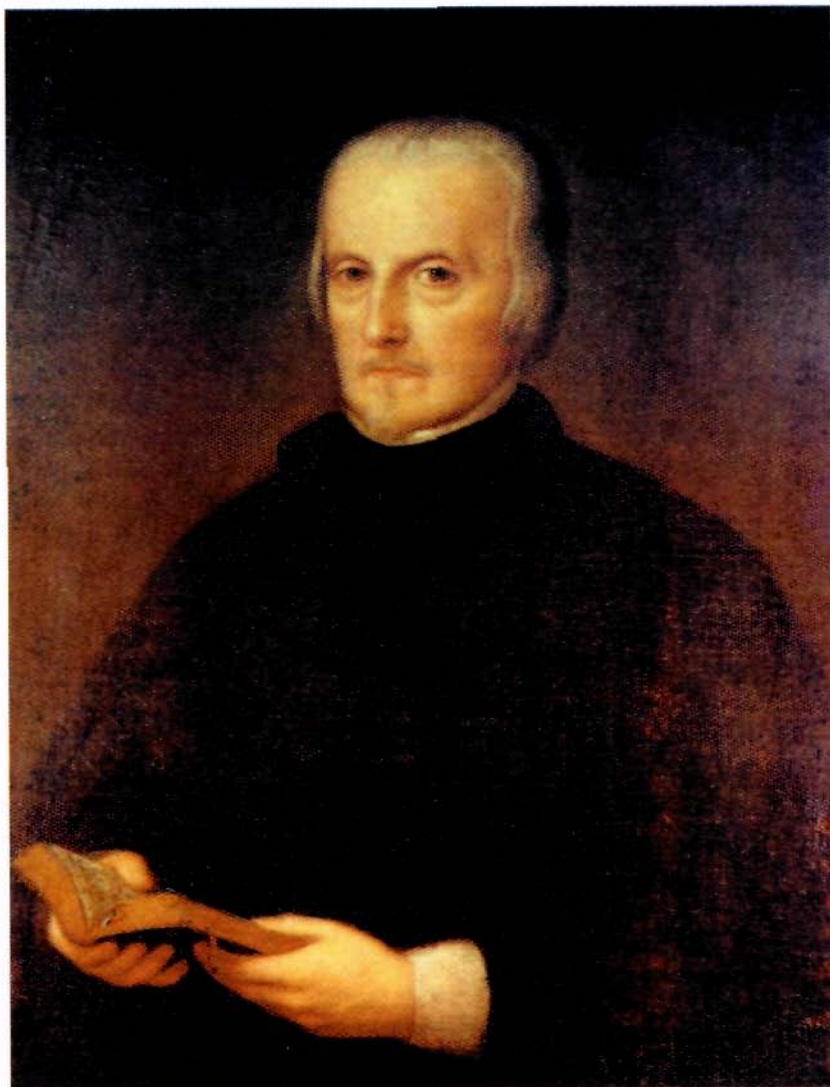
*Франсиско Сурбаран.
Дон Фернандо Хирон, губернатор Кадиса, руководит защитой города от англичан.*



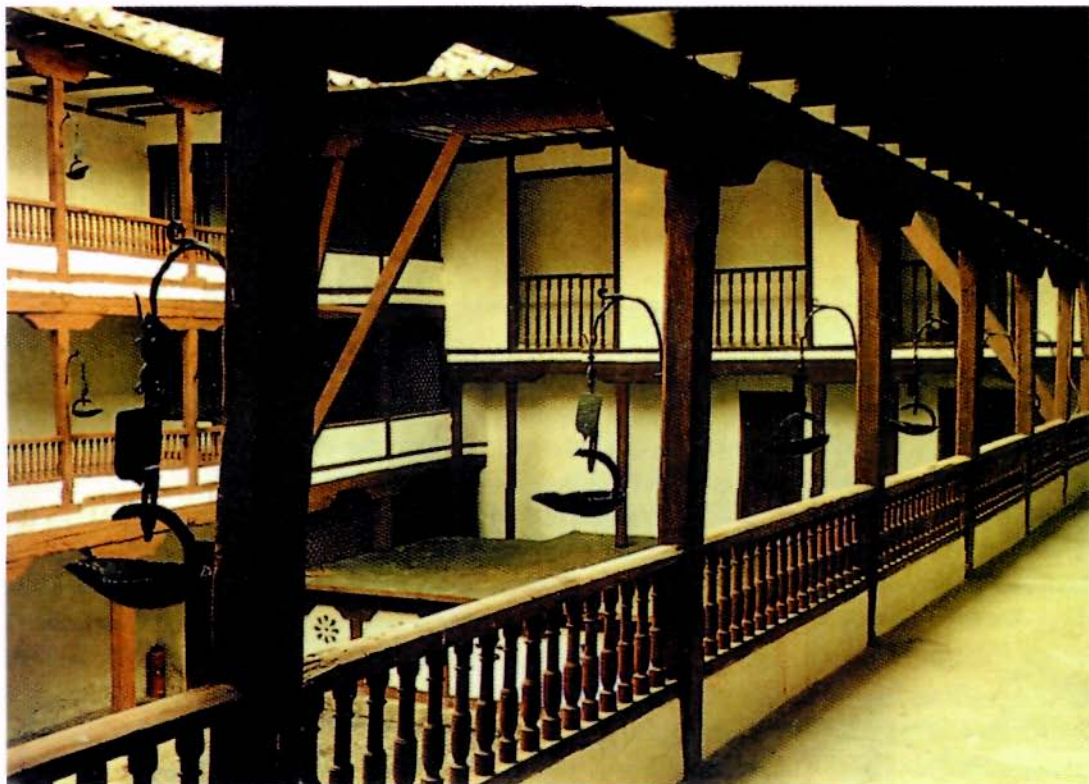
*Франсиско Сурбаран.
Святой Луиз Бельтран.*



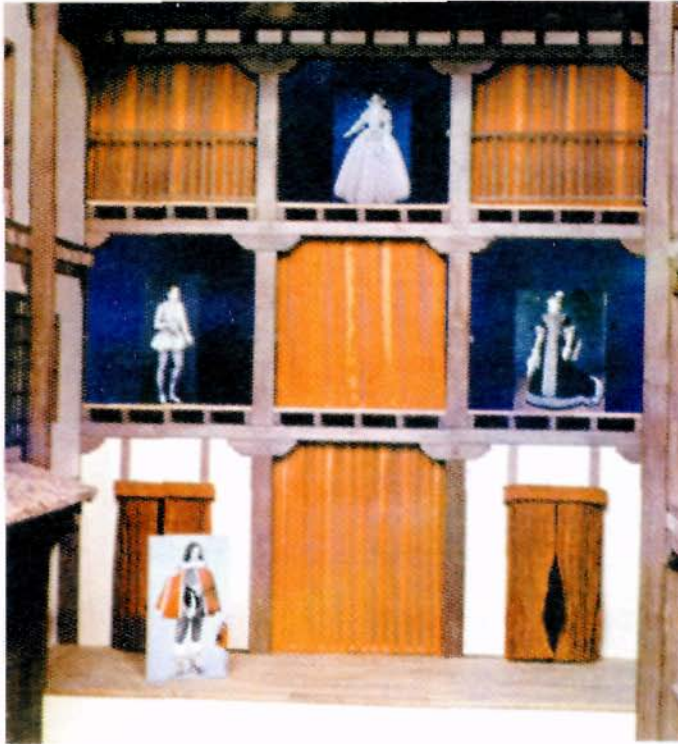
*Хуан де Пареха.
Призвание Святого Матфея (В центре картины — изображение сбора налогов в
XVII в.).*



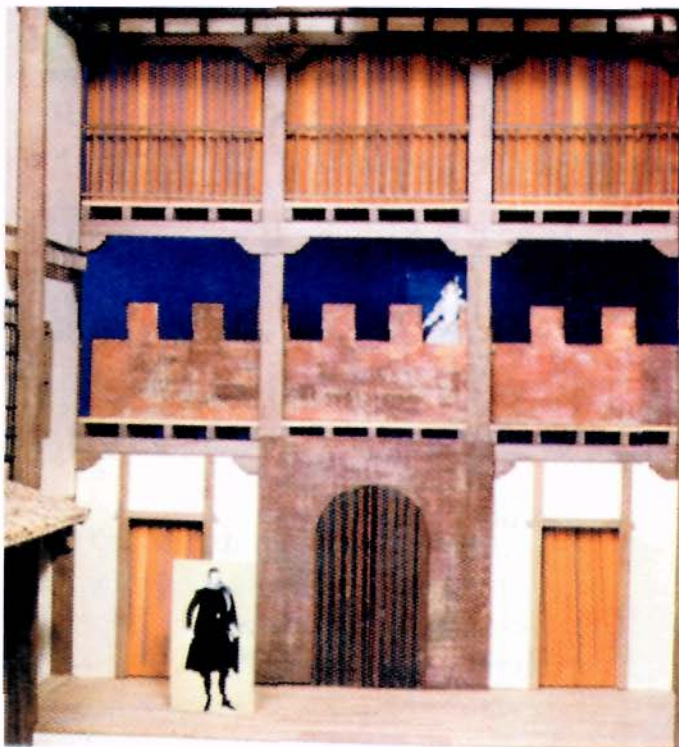
*Неизвестный художник.
Портрет Кальдерона.*



Корраль в Альмагро.

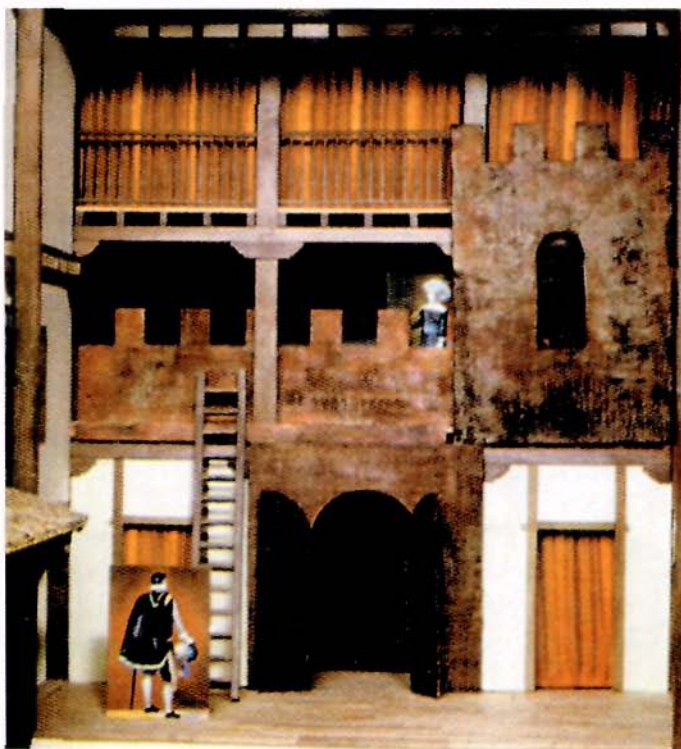


*Основная и задняя сцена корраля во время спектакля.
Реконструкция Давида Кастильехо.*

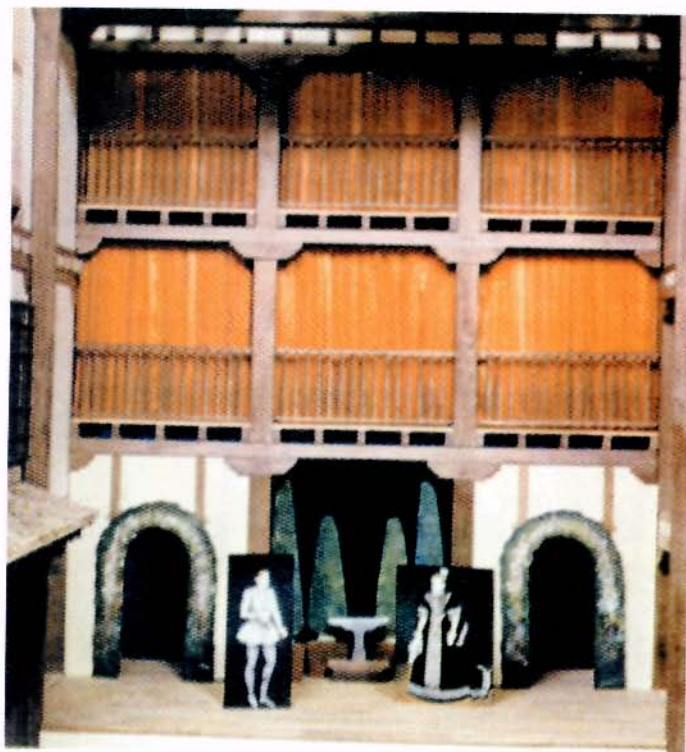


*Задняя сцена корраля, изображающая крепостную стену
с зубцами.*

Реконструкция Давида Кастильехо.



Задняя сцена корраля изображающая крепость.



Задняя сцена корраля изображающая сад.



Костюм кабальеро. Середина XVII в.



Костюм знатной дамы.



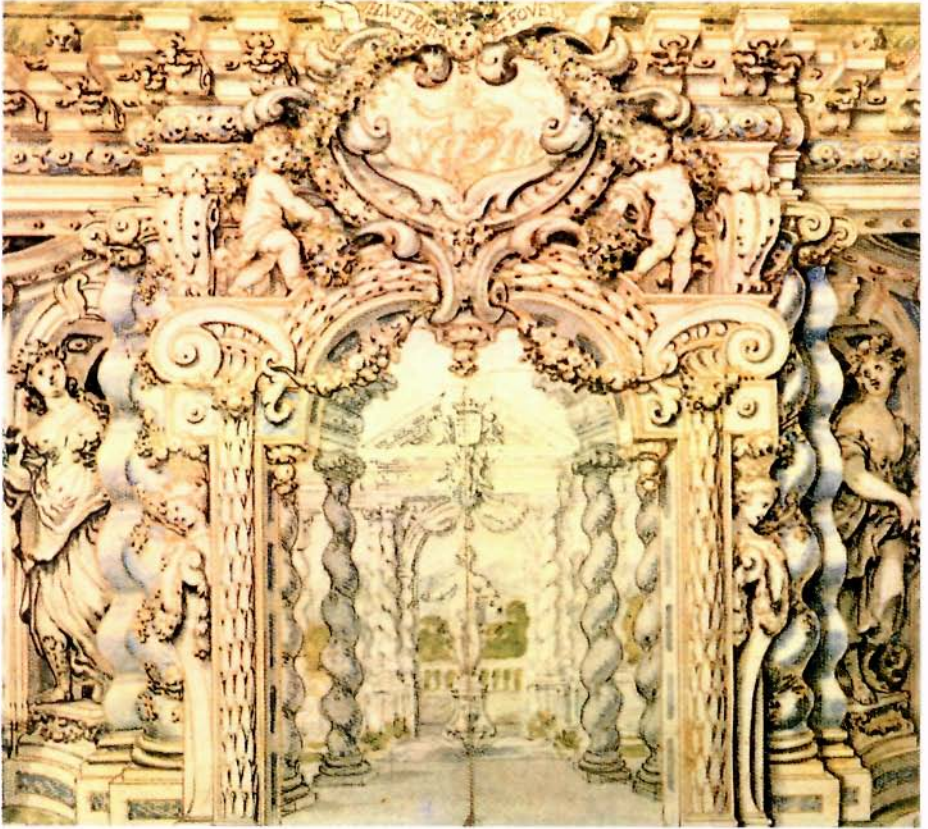
*Родриго де Вильяндрандо.
Исабела Французская, жена Филиппа IV.*



Костюм служанки.



Изображение сада на придворной сцене. XVII в.



*Франсиско Риччи.
Эскиз декораций.*



*Ноахия Втсвел.
Персей и Андромеда. 1611 г.*



*Клаудио Коэльо.
Святое Причастие.*



Таррака.

Esta ha de ser una Dama y el galán. Lo qual se puede ver en la parte
de la Dama. Mas como se ve en el dibujo de la parte de la Dama
de la figura ha de ser un al Rey y el Rey que se ve en la parte de la
Cama ha de ser un Rey y los otros dos que se ven en la parte de
de la Cama ha de ser un Rey y los otros dos que se ven en la parte de
de la Cama ha de ser un Rey y los otros dos que se ven en la parte de



Гарраска.



Дароносица, участвующая в процессии во время праздника Тела Господня.



*Чаша Священного Причастия — неизменный атрибут представлений
ауто сакраменталь.*



*Луис Рольдан.
Дева Надежды из храма Владычицы Нашей Надежды в Севилье — статуя,
которую носили на процессиях.*



Григоріо Фернандес.
Скульптурная композиция «Снятие с Креста», которую носили на процессиях.



Франсиско Сурбаран.
Дева Милосердная. Ок. 1645 – 1655 гг.



Франсуа Буше.
Туалет.



*Собастьян де Эррера.
Портрет Карла II.*