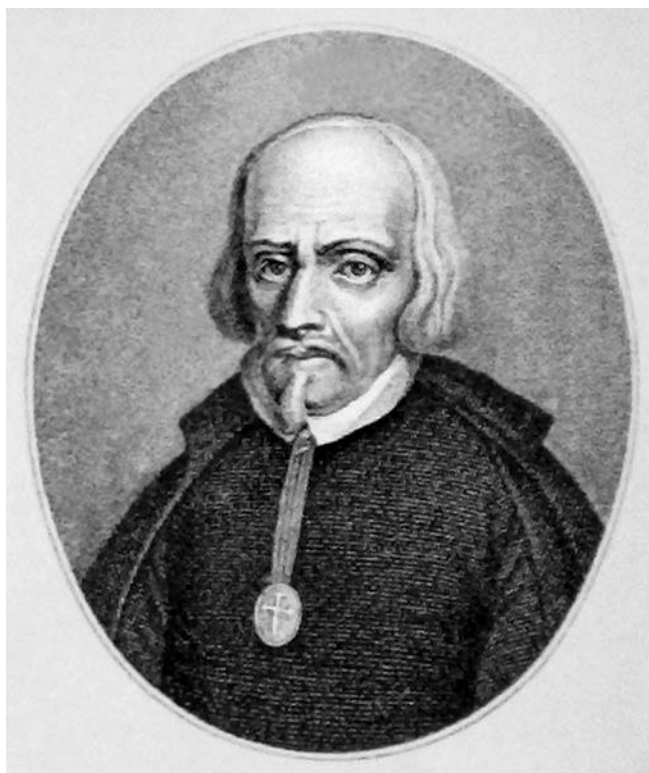


Анастасия АРЕФЬЕВА

## ПОЭТИКА И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ИСПАНСКОЙ БАРОЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ. «ПОКЛОНЕНИЕ КРЕСТУ» ПЕДРО КАЛЬДЕРОНА

*О драматургии Золотого века Испании, к счастью, известно много. Но как пьеса становилась спектаклем на подмостках испанских корралей – публичных городских театров XVI–XVII века? Каким образом темы и идеи, заложенные автором в тексте, обретали сценическую плоть и кровь? И как эффектное, интригующее театральное действие, которое держало внимание зрителей на протяжении почти целого дня (именно столько могло длиться представление) наполнялось сложным философским содержанием и религиозным смыслом? Попробуем себе это представить на примере ранней пьесы Педро Кальдерона «Поклонение кресту».*

Известно, что еще в средневековой европейской литературе прочно утвердилась концепция человеческого тела, в основе которой лежало представление о человеке как об «уменьшенной модели», проекции макрокосмоса. В эпоху Ренессанса человек уже не просто копия, а центр и цель вселенной, «мера всех вещей», а его тело – зеркало всех природных процессов и движений. В эпоху барокко тело человека ощущается как тело... болеющее. Оно подвержено страданиям и мучениям, как физическим, так и, прежде всего, – духовным. Гармоничное тело в Ренессансе превращается в эпоху барокко в тело стареющее и грешное. Гротескны проявления всего, что свойственно человеческому телу – в преувеличенном, гипертрофированном и потому опасном виде. Все чувства, ощущения обнажены и обострены. Более того, это тело, в сущности, отделено от души, сердца, ума. Образ распадающегося тела – это и символ распадающегося



Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо (1600-1681)

*Pro memoria*

общества. В драме «Поклонение кресту» Педро Кальдерона это очевидно, как нигде: есть отец, сын, дочь, но семьи нет.

В пьесе отразилось все, что так свойственно молодости. Кальдерон наделяет своих героев неукротимым темпераментом. Пьеса то и дело балансирует между моралью и чувственностью, религиозностью и сексуальным влечением. Законное чувство любви главных героев, брата Эусебио к сестре Юлии, по стечению роковых обстоятельств превращается в греховное влечение: только родившись, они сразу были разлучены, а встретившись случайно через много лет, полюбили друг друга, не подозревая о родственных связях. Потому страсти в «Поклонении кресту» оказываются неразрывны со своей первоосновой – страданием. Все несчастья обрушиваются на героев сразу и уже не отступают ни на секунду вплоть до финала. Децибелам эмоций, кажется, некуда больше расти уже в первой части пьесы. Герои переполнены нестерпимой ненавистью и такой же нестерпимой любовью: «Горят в одно и то же время негодование и любовь»<sup>1</sup>, – вполне привычное для них состояние души. При этом любовь для главных героев «Поклонения кресту», Эусебио и Юлии, – не сладкое, радостное чувство, а деспот, влекущий их друг к другу со страшной, непреодолимой силой. «Вся из чрезмерностей любовь», – говорит Эусебио. Впрочем, в барокко ничего не бывает в меру. Чтобы защитить себя, любовь должна уметь ненавидеть – это один из сотен кальдероновских парадоксов. Герои, перманентно находящиеся на грани психического и религиозного безумия, в любой момент готовы умереть.

Однако вихрь сильнейших переживаний и мучений отнюдь не отменяет в «Поклонении кресту» важного разговора о вопросах жизнеустройства: о чести, которую приходится защищать, лишаясь семейного счастья (отец семейства Курсио, чтобы уничтожить подозрения в измене жены, решается на ее убийство, но ни в чем повинная супруга чудом избегает смерти), о борьбе с самим собой за чистоту души. Эти темы затем будут разрабатываться Кальдероном и в мрачной драме чести «Врач своей чести», и в главной пьесе испанского барокко «Жизнь есть сон».

«Поклонение кресту» интересно и как яркий пример сценической выразительности барочного текста, обладающего огромным театральным потенциалом. Ведь Кальдерон, драматург XVII века, создавая свои пьесы, заботится, как это ни парадоксально, прежде всего, о психологии зрительского восприятия.

Так, например, в самом начале пьесы через реплики второстепенных персонажей Кальдерон готовит публику к встрече с главными героями и не только описывает, как они одеты, как быстро идут (эта информация важна, скорее, для актеров, зрители и так все это увидят через пару мгновений). Главное – Кальдерон в этих описаниях «программирует» настроение, сиюминутное состояние героев. Крестьянин Хиль, завидев вдалеке приближающиеся мужские фигуры, то есть еще не вышедших из-за кулис актеров, сообщает о них публике. Через несколько секунд они появятся на сцене, но настроить зрителя на нужный лад этим актерам будет уже гораздо проще после такого заочного знакомства. Описывая то, что зрителям еще не

<sup>1</sup> Кальдерон Педро. Поклонение кресту // Педро Кальдерон. Драммы: В скольких томах. М. 1989. Т. 1. С. 424.

## Европа и Россия

видно, Кальдерон усиливает динамику происходящего.

### **Хиль.**

*Они спешат, бегут, пришли*<sup>2</sup>.

В словах Хиля – и достраивание внесценического действия, и расширение границ сценических подмостков.

Вообще пространственные категории чрезвычайно значимы в испанском театре XVII века. В «Поклонении кресту» семантика пространства совпадает с барочным представлением об устройстве мироздания. Верх – небесное пространство, низ – территория зла. «Поклонение кресту» сосредоточено как раз на противостоянии и взаимовлиянии этих двух полюсов. Земной мир гнетет, пугает героев пьесы («И каждый камень изумляет,/ И каждый ствол наводит страх,/ И каждая гроза грозит мне,/ И каждый склон стоит как бремя»<sup>3</sup>, – говорит Курсио). Мир земной часто кажется героям чужим и опасным. Им чудится, что над ними – мрачные горы, «жгучих молний ветер». Лишь небо может даровать человеку благодать, лишь божественное начало способно наполнить смыслом жизнь человека. И потому в этой кальдероновской драме священо только то, что возвышается над землей, – холм в лесу, где стоит крест. Героев тянет к нему, как магнитом. Это место рождения и смерти главного героя Эусебио, место признаний и суда, очищения и чудесного спасения. Восхождение на этот холм как дорога к богу.

В надежде обрести неземное счастье поднимается Эусебио и в монастырь к Юлии, келья которой находится в одной из верхних секций корраля.

Эусебио взбирается вверх по лестнице. Покинув затем монастырь, на землю он сойдет уже преступником.

Будто предчувствуя эти страшные перемены, Эусебио медлит перед стенами монастыря. Ему чудится огненное пламя, которое грозит ему со всех сторон, будто заставляя одуматься. Его глаза уже «от пламени ослепли», но он идет сквозь этот огонь, пусть даже «целый ад встает преградой». Монастырь его встречает мертвой тишиной и темнотой. Подойдя к келье возлюбленной, он отдергивает занавеску. Юлия, пытаясь разглядеть, кто в ее комнате, ничего не может понять. Ей мерещится Эусебио, которого, как она знает, здесь быть не может:

*Но что я вижу?*

*Ты тень желанья моего?*

*Тень мысли?*<sup>4</sup>

При слабом свете свечи, который горит в келье, безнадежно путается реальное с воображаемым. Тени настоящие сливаются с тенями мнимыми. Кальдерон то и дело жонглирует воображением зрителей – тем, что они видят на самом деле, и тем, что они должны, но не могут увидеть.

### **Юлия.**

*Ты голос ли воображенья?*

*Ты заблуждений образец?*

*Рождение холодной ночи?*

*Мой сон? Мой призрак, наконец?*<sup>5</sup>

Барочная психофизика, свойственная героям Кальдерона, – это познание мира через ощущения. Юлия трепещет от любого шороха, в страхе ей может послышаться, что угодно. Наконец она узнает Эусебио, тот весь горит от желанья, срывает с Юлии одежды.

<sup>2</sup> Кальдерон Педро. Драмы. Указ. соч. С. 397.

<sup>3</sup> Там же. С. 447.

<sup>4</sup> Там же. С. 453.

<sup>5</sup> Там же. С. 454.

Но, увидев на ее груди крест, точно такой, как на его теле (не понимая пока, что это значит, что Юлия – его сестра), он в страхе и священном ужасе бежит из кельи. Юлия спешит за ним, спускаясь по лестнице, которую оставили друзья Эусебио. Спустя несколько минут она захочет, но не сможет вернуться в монастырь, – лестницу уже унесли, да и мысли Юлии далеки от дум монахини. Путь обратно в монастырь, к богу оказывается для нее закрыт как в прямом, так и в переносном смысле.

**Юлия.**

*Мне небом презгражден возврат  
Раскаявшись, хочу подняться  
И не могу. Нет милосердия!*<sup>6</sup>

Прочнейшая связь мира внешнего, грубого, материального и мира чувств и душевных волнений – ключ к барочной театральности. Физическое ощущение вполне сравнимо с его образным эквивалентом. Так, колючки от терновника колют сильнее, чем «ежели какой глупец своей вас ревностью ужалит». Но если крестьянин Хиль, спрятавшись в кустах, изнемогает от жгучих веток, то Эусебио истерзан душевно. Или, например, образ дороги, столь важный для пьесы «Поклонение кресту», осмысливается Кальдероном сразу в двух измерениях: дорога как тропа в лесу, та, что под ногами; и дорога как выбор жизненного пути. И все это соединено драматургом одной сценической репликой:

**Эусебио.**

*Не знаю я, куда идти.  
Как долги дни, того, кто грустен;  
И смерть не встретишь на пути,  
Когда тяжка дорога жизни?*<sup>7</sup>

При всей любви к философским рассуждениям, при всей своей трансцендентности барочная драматургия удивительно вещественна, материальна и потому сценична. Особый театральный ароматей, безусловно, придает и гротескное отстранение, умение Кальдерона посмотреть на самые серьезные вещи со стороны и с известной долей комизма. В «Поклонении кресту» гротеску отведено особое место. Кальдероновская ирония (которую два века с небольшим так любят немецкие романтики и не только они) здесь особенно красочна и выпукла. Многие узловые коллизии пьесы отражены и продублированы драматургом в зеркале площадного театра. Кальдерон не боится свести на «нет» весь драматизм, накал страстей. Народно-бурлескные мотивы вмиг опрокидывают весь трагедийный пафос и муки Эусебио. Например, крестьянин Хиль в середине пьесы так запуган слухами о злодействах Эусебио, что обвешивает себя десятками разнокалиберных крестов в надежде, что хоть один из них защитит его от преступника, для которого крест священен. Крест как главный христианский символ становится предметом фарсовой сценки. Ирония с сарказмом звучат и в словах Менги, жены Хилья, о том, как разбойник Эусебио «милостив» к своим жертвам:

*Кто в руки попадет к нему,  
<...>  
Пиши «прощай», конец ему.  
Убьет, и крест над ним  
поставит,  
И грех свой, дескать, искупил.  
Подумаешь, какая милость  
Тому, кого он сам убил!*<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Педро Кальдерон. Драм. ук. изд. С. 464.

<sup>7</sup> Там же. С. 466.

<sup>8</sup> Кальдерон Педро. Указ. соч. С. 438.



Материальный предмет легко трансформируется и приобретает у Кальдерона образное, метафизическое значение.

Тот же Хиль, привязанный к дереву, сравнивает себя со Святым Себастьяном. А Менга, не давая мужу фору в остроумии, заметит, что она, тоже привязанная, – Святая Себастьяна.

Очевидно, что язык героев бесконечно важен в «Поклонении кресту». Именно в нем скрыта большая часть «визуальных эффектов» пьесы. Кальдерон знал: уши – это глаза воображения. Вся условность декораций, использующихся на сцене корраля, с лихвой компенсировалась безусловностью зрительского восприятия. Но язык пьес Кальдерона не только призван помочь увидеть то, о чем лишь сказано. Крайне важно и то, что в барочной драматургии чувства и страсти, потеряв

доверие к разуму, еще не утратили веры в слово как таковое, в слово как в возможность выразить то, что невозможно держать в себе. Будучи экспрессивно насыщенный, слово призвано разгадать и раскрыть внутренний мир героев.

У Кальдерона моменты наивысшего драматического напряжения и актерской «потенции» приходятся на монологи. Именно через них герои узнают себя и приходят к истине. Не в диалоге с другими персонажами, а скорее, во внутреннем диалоге с публикой они познают самих себя.

#### **Юлия.**

*Так пусть же  
В отчаянье я совершу,  
Как женщина, дела такие,  
Что небеса им изумятся,  
Века, и мир, и грех смутятся,  
И устроятся самый ад<sup>9</sup>.*

Корраль Дель Принсипе

<sup>9</sup> Там же. С. 464.

## Pro memoria

В отместку небесам, которые не позволили ей вернуться в монастырь, она вступает с ними в схватку. Она больше не добродетельна. «Назло» небу она становится преступницей и убийцей. Ключевая для барочной героини фраза Бальмонтом-переводчиком еще и усилена тройным отрицанием:

*Нет больше в сердце уваженья  
Ни к миру, ни к стыду, ни к Богу<sup>10</sup>.*

После ночного расставания с Эусебио Юлия теряет смысл жизни. Она облачается в разбойничьи одежды. В мужском наряде она и ведет себя по-мужски. Страстность, с какой она мстит миру за свои несчастья, не знает границ. Она убивает даже того, кто хотел ее приютить. С той же силой, что верила в христовы заповеди, она от них отрекается – с восторгом и самоупоеанием. В глубинах отчаяния Эусебио тоже рождается безрассудство жестокости, мести. После потери Юлии он готов сделать свои преступления, подобно страданиям, бесконечными. Не находя оправдания своим порывам страсти к Юлии, Эусебио все же находит им объяснение:

*Влиянье высшей скрытой силы,  
А не любовь владеет мной<sup>11</sup>.*

Кровные узы в «Поклонении кресту», долго не будучи обнаруженными (вплоть до финала возлюбленные не знают, кем приходятся друг другу), оберегают героев от страшных, непоправимых ошибок. Так, Эусебио в последний момент бежит из объятий Юлии, по непонятной для себя причине кладет клинок перед ногами Курсио. Курсио перед сражением с Эусебио,

не зная, что тот – его сын, тоже чувствует что-то необычайное:

*Лечу туда. То кровь меня зовет  
В сомнениях пугливо холодея<sup>12</sup>.*

Герои Кальдерона почти всегда ощущают влияние высших сил на свою судьбу. Они чувствуют это и не скрывают, что порой не являются хозяевами своих поступков. Но какие силы действуют на героев? Спасительны они или губительны?

В религиозно-философских драмах соотношение сил небесных, рока и возможности свободы выбора человека особенно важно и существенно. Если герои становятся заложниками своих страстей, рок ведет их за собой, словно слепых, они всецело оказываются в его власти. Избежать же фатума, по Кальдерону, человеку позволяет то, что неподвластно внешним силам, – воля. И разговор о ней драматург начинает еще в первой трети пьесы. Лишь воля, по Кальдерону, безраздельно принадлежит человеку. Жизнь дарована родителями (людьми), они же вправе ее и забрать. Воля же (свободный выбор человека) – это дар небес, права выбора у человека не может отнять никто. При наличии огромного количества условностей, которые окружают человека эпохи барокко, выбор жизненного пути непременно остается за ним, по крайней мере, должен оставаться.

При этом понимание воли у Кальдерона есть предтеча кантовского императива: воля – вовсе не синоним вседозволенности и безнаказанности. Воля – это, прежде всего, осознанный нравственный выбор, за который человек всю жизнь потом несет

<sup>10</sup> Там же. С. 462.

<sup>11</sup> Там же. С. 455.

<sup>12</sup> Кальдерон Педро. Указ. соч. С. 485.



ответственность перед богом и, что не менее важно, перед самим собой. Более того, свобода выбора и воля, дарованные человеку свыше, отнюдь не означают неперемного пути к счастью. Тема личной ответственности и смысла человеческого существования у Кальдерона неизбежно переходит в разговор о причинах человеческих страданий: «Трагический герой Кальдерона, находящийся в плену своих ограниченных возможностей, не борется с судьбой в привычном смысле этого слова. Он – жертва чего-то непостижимого и трагического, жертва грустной иронии самой жизни, жизни, в которой каждый человек должен творить и развивать свою личность в мире, где как раз

человек как личность существовать не может»<sup>13</sup>.

У Курсио воля оказывается в плену уязвленной чести. Подозревая жену в измене, он говорит:

*Не говорю, что это правда,  
Но благородному по крови  
Не нужно ясно убеждаться,  
Достаточно вообразить*<sup>14</sup>.

То есть достаточно лишь намек на измену, чтобы уже наказать. Честь заболевает страшной болезнью – подозрительностью, недоверием к близким людям.

Известно, что в испанском языке с незапамятных времен бытовало два слова, означающих «честь», – «honra» и «honor». «Honra» – то, что

Корраль Альмагро

<sup>13</sup> Parker A.A. *Hacia una defenicion de la tragedia calderoniana. Место издания. Год. P. 387. (Здесь и далее – перевод автора.)*

<sup>14</sup> Кальдерон Педро. Указ. соч. С. 419.

есть в тебе самом, твои личные качества; «honor» – почет, уважение, признание человека за какие-то его личные качества. В какой-то момент происходит сближение, слияние двух понятий – чести и репутации. (Скажем, в «Учителе танцев» Лопе де Вега даже элегантно жонглирует этими двумя значениями: «В ком чести нет, тот оказать ее не может».) Ведь «honor» уже зависит не от своего владельца, а лишь от мнения окружающих. В этом смысле пьеса Кальдерона «Врач своей чести» – это борьба и неразрывная связь «honor» и «honra». Кальдероновский «Стойкий принц» – торжество последней: главный герой жертвует всем, в том числе и своей жизнью, во имя спасения других. Курсио же в «Поклонении кресту» до конца остается в плену собственной репутации. Курсио заботит не «honra», а «honor». Уязвленная честь Курсио, отца семейства, превратившаяся в самолюбие и боязнь эту честь потерять, приводит к страшным последствиям – попытке убийства жены и детей. Едва заметные перемены в «кодексе чести», по Кальдерону, становятся причинами ужасных социальных катаклизмов. Но тут же возникает и еще одна важная тема, без которой невозможно понять, что есть чести для кальдероновского героя.

**Курсио.**

*Закон немилосердный чести!  
Какой закон имеет право  
Винить несчастного?*<sup>15</sup>

Мучитель Юлии мучается сам. В его словах – осознание абсурдности своих действий и страдание от необходимости защищать честь таким образом.

Кальдерон выстраивает многополярный мир, где у каждого – и своя страшная история, и своя правда. Счастье и честь ставятся на **разные чаши** весы. Между ними нужно сделать выбор. Курсио выбирает второе. Он не просто врач, он заложник своей чести. Хотят этого герои или нет, но боязнь позора для них оказывается сильнее стремления к счастью. И это взрывает, разьедает человека изнутри, он начинает жить в разладе сам с собой.

**Курсио.**

*И сердце было мне чужое,  
Душа как деспот мне была*<sup>16</sup>.

По Кальдерону, первопричиной страданий Курсио не является давление общественных норм, навязывание общих правил поведения извне. Одна из центральных тем в «Поклонении кресту» – внутренняя несвобода человека, которая не позволяет ему отличить правду от вымысла, воображаемое от действительного, вину от подозрения вины. Скованные предрассудками, искаженные понятия чести и долга Курсио зеркальным отражением множатся в его детях.

При этом божественные силы в «Поклонении кресту» не просто разрешают человеку быть слабым и грешным. Они с радостью прощают его, как родитель прощает свое дитя, натворившее столько бед. Отношение Творца к человеку в «Поклонении кресту» – это отношение отца и провинившегося, но любящего и любимого сына. Человек слаб, но (или как раз поэтому) заслуживает прощения. В сущности, «Поклонение кресту» – это драма сострадания и понимания.

<sup>15</sup> Педро Кальдерон. Драммы. ук.из. С. 419

<sup>16</sup> Там же. С. 419



## Европа и Россия

Ведь в христианской трагедии настоящий финал не в смерти, а в спасении души.

Это, однако, не значит, что героям Кальдерона не знакомо отчаяние. Они проходят все мыслимые и немыслимые муки, сомнения, все грани безысходности и ненависти. Они могут превратиться в демонов, презирать себя и все вокруг, но душа их, зная, что спасения она не достойна, все же продолжает верить в него. Ведь неслучайно для Эусебио самым мучительным в жизни оказывается страх не успеть исповедаться перед смертью, и потому он встает даже из мира мертвых, чтобы священник Альберто отпустил ему грехи. Неслучайно и Юлия, спасаясь от поднявшего на нее руку отца, обнимает крест на могиле Эусебио и исчезает, словно испаряется в воздухе.

«Технически» это загадочное исчезновение героини осуществлялось на сценических подмостках с помощью специальных планшетов (*tramoyas*), которые поднимали актеров над сценой, что означало и просто исчезновение героя, и его вознесение к небесам, что в случае «Поклонения кресту» – почти одно и то же. Божественные силы спасают Юлию от смерти, забирая ее на небо. Сценическая конкретность, наглядность «механизма» чудесного спасения души и тела – венец спектакля «Поклонение кресту».

В начале XX века драматургия Кальдерона сыграла отнюдь не последнюю роль в становлении и развитии новой театральной профессии – режиссуры. Пристально изучают и увлеченно ставят Кальдерона

Вс. Мейерхольд («Поклонение кресту», «Врач своей чести», «Стойкий принц»), Н. Евреинов («Чистилище святого Патрика»). Камерный театр А. Таирова показывает «Жизнь есть сон». Повышенная, порой бьющая через край эмоциональность, исследование разума, отступающего перед напором чувств, насыщенность и драматизм событий и шире – мир кальдероновских пьес, раскрывающий себя в слове и действии, стали залогом неподдельного интереса режиссеров разных эпох к испанской классической драме. В текстах пьес Кальдерона во многом уже заложена вся партитура будущего спектакля, именно в них следует искать большую часть подсказок для будущих исполнителей ролей, конструирование мизансцен с помощью реплик героев, основы восприятия театрального действия публикой.

Думается, сегодня, в эпоху пьес-читок, сосредоточенных на острых социальных проблемах и, по сути, не нуждающихся в театральных подмостках, а следовательно, не предусматривающих ни пространственного решения, ни образности словесного ряда, особую актуальность приобретает сценически действенная и одновременно символическая, открытая множеству интерпретаций драматургия ушедших театральных эпох.