

Видмантас Силюнас

# **Театральный манифест Лопе де Веги**

**История театра созревает лишь в XX в., и до сих пор не только заполняются существующие в ней многочисленные лакуны, но и определяются ее важнейшие свойства.**

Наконец-то сценическое искусство перестают сводить к драматургии и начинают заниматься, казалось бы, неуловимыми образами, возникающими на подмостках, разбирать игру актеров, особенности игрового пространства, его конфигурацию, оформление и т. п. Приступают к изучению огромной роли режиссуры, споря о том, с каких пор она начинается. С Гёте ли, расчерчивавшего мизансцены в Веймарском театре? С мейнингенцев, выступивших в 1874 г. в Берлине, а затем покоровивших небывалой слаженностью спектаклей многие города Европы, или гораздо раньше, с античных драматургов, готовивших постановки своих трагедий и предусматривавших, как они будут выглядеть на оркестре? Ответ на эти вопросы зависит от того, что мы понимаем под словом «режиссер» (фр. *régisseur*, от лат. *rego* – «управляю»).

В России термин узаконил в 1863 г. Толковый словарь В.И. Даля, в котором сказано, что режиссер – это «управляющий актерами, игрою, представлениями, назначающий, что давать или ставить, раздающий роли». Сейчас в энциклопедиях и словарях говорится, что профессия режиссера в современном понимании утвердилась в драматическом театре в конце XIX в., но все чаще отмечается, что в той или иной форме режиссура существовала уже в античные времена. В частности, об этом рассказывает изданный в 1996 г. Кембриджский путеводитель по театру, утверждающий, что в эллинистическую эпоху режиссура стала превращаться в особую профессию, что в Риме эта роль перешла к *dominus gregis* – первому актеру в труппе, в Средние века к *maître de jeu* – «строителю игр» и т. д.<sup>1</sup> Английская Википедия не только называет древнегреческих драматургов, начиная с Эсхила, «ранними режиссерами», но и полагает, что в Средние века роль режиссера исполняли в Англии люди, называемые *pageant masters* – создатели повозок, на которых исполнялись театральные сценки, что первое известное изображение режиссера – миниатюра Жана Фуке, запечатлевшая постановку «Мученичества Святой Аполлонии» (1460): на ней человек, стоящий с открытой книгой в одной руке и с палочкой – в другой, «дирижирует» спектаклем. Подчеркивают, что дирижирование как современный вид музыкального исполнительства сложилось в первой половине XIX века, однако еще на египетских и ассирийских барельефах встречается человек с жезлом в руке, руководящий группой музыкантов.

Мнение о том, что режиссура изначально была составной частью театра, становится все популярнее. И если вышедшую в 1982 г. в Англии книгу Энн Пастернак Слейтер назвала «Шекспир режиссер»



Эухенио Кахес.  
Портрет Лопе де Веги. Ок. 1615

(*Shakespeare the Director*), то с не меньшим правом мы можем называть режиссерами Лопе де Веги или Кальдерона.

Ведь если режиссера следует считать не кем иным, как **сочинителем спектакля**, то нельзя не признать, что испанские авторы Золотого века, создавая текст для театра, перед своим умственным взором лицезрели его постановку и ее целенаправленно предопределяли. Правда, в ряде отношений подобные авторы были несхожи с современными нам режиссерами. Можно сказать, что режиссура проходит несколько обладающих особенными характеристиками этапов, и дело не в том, что она в прошлом была «незрелой», а в том, что она была попросту другой. Не ведая еще слова «режиссура», испанские писатели Золотого века сознательно полагали себя именно **творцами представлений**, и их художественные замыслы являлись видениями постановок, их тщательно разработанными планами.

И все же их можно называть и режиссерами дорежиссерской эры: сейчас режиссура – это, прежде всего, оригинальная, небывалая трактовка «исходного материала», произведения же драматургов XVII столетия содержали явные или косвенные указания на то, какой вид и смысл они обретут на сцене, а не то, как их надо видоизменять и переосмысливать. Но так или иначе они ставили во главу угла **театральный** смысл и облик, и их сочинения были не только литературными, обладающими поэтическим достоинствами произведениями, но и намеренно театральными текстами.

Убеждение драматурга в том, что он является **создателем спектакля**, обнаруживается в «Новом руководстве к сочинению комедий» Лопе де Веги – ярком **театральном манифесте**.

\* \* \*

В 1609 г. Лопе де Вега, сорокалетний драматург и поэт в зените славы, публикует в Мадриде короткую поэму, в которой, чем дальше, тем больше, станут обнаруживать огромную глубину, новые грани смысла и увлекательные тайны.

Загадочным по сей день является само заглавие *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, или сокращенно *Arte nuevo de hacer comedias*, в русском переводе О. Румера – «Новое руководство к сочинению комедий». «*Nuevo*» – это «новое», «*arte*» же в ту пору означало и «искусство», и «ремесло»; а что подразумевается под «*hacer comedias*», и вовсе является спорным. В начале XVII в. словом *comedia* называли как драматическое сочинение, так и спектакль (и сейчас англичане, направляясь в театр, говорят *to go to drama*). Во времена Лопе де Веги термин *autor de comedias*, как правило, – не «автор комедий», а «руководитель труппы».

Так как же понимать слово *comedia* в трактате Лопе и его трактат в целом? Начнем с того, что писатель имеет в виду не только определенный жанр драматургии, но и определенное сценическое действие. Еще Аристотель настаивал на том, что драма – это подражание не словом, а действием, однако эта сторона его поэтики долго оставалась незамеченной по той простой причине, что в течение многих веков не было театра. Только тогда, когда вновь заявила о себе сценическая игра, стали задумываться о том, что у нее есть свои законы. Это было особенно ощутимо для тех, кого поразила комедия дель арте, актеры которой непрестанно импровизировали: вместо того, чтобы произносить слова, сочиненные писателями, комедианты творили, не подчиняясь диктату литературы. Своеобразие комедии масок проявилось так броско, что в самом начале своей блистательной жизни она пробуждала сознание суверенности, самовластия театра. Всего год спустя после того, как было документально зафиксировано выступление комедии дель арте, в 1556 г., кантианский руководитель одной из трупп Леоне де Сомми (1525–1590) написал «Четыре диалога о сценическом представлении», которые, правда, полностью были опубликованы только в 1968 г. и были неизвестны Лопе де Веге. Но нельзя недооценивать факт создания трактата. В отличие от других текстов XVI в., анализирующих исключительно

особенности драматургии, в нем говорится о природе актерской игры, о таких требованиях к ней, которые можно назвать режиссерскими... Веридико, один из трех собеседников в «Диалогах...», указывает, что актеру надлежит «... подражать не только лицу, которое он изображает, но и его душевному состоянию... <...> Тому, кто играет какую-либо роль, скажем роль скупца, недостаточно держать все время руку в кармане или ощупывать его, проверяя, не потерял ли он ключ от сундука; он должен уметь, если понадобится, подражать ярости, которая охватит скупого, если он узнает, например, что сын украл его зерно...»<sup>2</sup> Сомми держит перед умственным взором спектакль в целом и реакцию публики: она живо откликнется на представление, если увидит, что «служанка, выйдя из дома, похотливо движет станом». Движения актера он называет «красноречием тела», утверждая, что значение слов в театре не больше, чем значение жестов.

Были, конечно, и куда более ранние рассуждения о природе актерской игры. В диалоге «Ион» (до 389 г. до н. э.) Платон (429–397 до н. э.) устами Сократа объявлял, что сказители-рапсоды и актеры хороши только тогда, когда пронизаны «божественной силой». Подобно тому, как магнит не только притягивает железные кольца, но и наделяет их способностью в свою очередь влиять на другие кольца, актер, охваченный божественной энергией, заражает ею публику. Творцы спектаклей преуспевают не благодаря технике, а благодаря тому, что «вдохновлены богами» и творят в состоянии экстаза<sup>3</sup>. Однако Аристотель (384–322 до н. э.) с пренебрежением отзывается в «Поэтике» о жестах актеров, сравнивая их с обезьянами, а в «Риторике» настаивает на том, что «спектакль основывается на голосе»<sup>4</sup>, сводя актерское искусство к красноречию. С тех пор, говоря об умении убеждать толпу, разные авторы долгое время будут иметь в виду прежде всего ораторское мастерство. Об ораторском, неотличимом от актерского, мастерстве говорят не только Цицерон (106–43 до н. э.) или Квинтилиан (35–95), но и младший современник Лопе де Веги, Алонсо Лопес Пинсиано (ок. 1547 – ок. 1603) в «Древней Поэтической Философии» (*Philosophia Antigua Poética*). Обронив походя несколько слов об одежде исполнителей и музыке в спектаклях, он уделяет главное внимание искусству убеждения, кодифицируя жесты и выражения лица комедианта. Если, например, актер изображает разгневанного человека, он должен двигать рукой «беспорядочно, протягивая вперед указательный палец, как будто грозя; если поучает или повествует, то этот палец надобно соединить с большим. <...> Тот, кто

охвачен крайним гневом, кусает губу; тот, кто весел, слегка приоткрывает губы»<sup>5</sup> и т. п.

Лопес Пинсиано опирался на предыдущие трактаты о поэтике и риторике, Лопе де Вега с гордостью заявляет, что, махнув на них рукой, создал 483 комедии (v. 496)<sup>6</sup>, которые успешно идут на сцене. «Новое руководство» не оставляет сомнений, что он исходил преимущественно из собственного театрального опыта – уникально богатого опыта! Опыт подсказывал, что сцена – не трибуна, с которой согласно правилам риторики произносятся речи, а царство самобытного искусства. Лопе подчеркивает, что опирается не на предшествующую ему драматургию (напротив, он с вызывающей резкостью заявляет, что пренебрегает ее законами), а на собственно сценическую практику. В «Послании к Диего Феликсу Кихаде-и-Рикельме» он прямо скажет, что «принял эстафету игры Ганасы и Трастуло»<sup>7</sup>.

Ганаса и Трастуло – маски комедии дель арте; первая из них была чрезвычайно популярной в Испании, где с 1584 по 1594 непрерывно гастролировал со своей труппой ее создатель Альберто Назелли. Искусство итальянских актеров оказало огромное влияние на Лопе, выступавшего, в частности, в 1599 г. в маске Панталоне на торжествах в Дении. Благодаря урокам комедии масок, признается Лопе в «Эпистоле к Диего Феликсу Кихаде», его произведения, написанные для таких актеров, как Алонсо Рикельме и Бальтасар Пинедо, принесли им всяческий, в том числе коммерческий, успех.

Будем держать это в уме, открывая «Новое руководство...». Его значение не только в том, что Лопе де Вега выступает против укоренившегося среди ученых мужей резкого разграничения жанров, и пишет, «смешивая трагическое с комическим, / Теренция с Сенекой...» (vv. 174–175), но и в рассуждениях о том, как полагается ставить тексты... Невольно переключаясь с де Сомми, любившим «бессловесные представления», включая лацци – пантомимические по преимуществу номера в комедии дель арте, Лопе де Вега хвалит *apariencias* в испанском театре Золотого века, которые в толковом словаре, опубликованном в 1611 г. Себастьяном де Коваррубиасом, определяются как немые сцены. Лопе без обиняков заявляет, что если сперва подумывал, не пристало ли ему сочинять, следуя теоретикам литературы, то увидев, что публика обожает спектакли *de apariencias llenos* (v. 36), т. е. «полные немых сцен», решил, что комедии должны быть не чем иным, как канвой для сценических узоров.

Именно театральное зрелище разбирает впервые в мировой истории столь подробно, основательно и разносторонне – практически все-сторонне! – Лопе де Вега в «Новом руководстве».

В центр спектакля он ставит актера, рассматривая собственную драматургию как материал для выигрышных ролей: слово обретет окончательный смысл, только будучи произнесенным: слова короля пусть отличаются большей торжественностью, слова старика – большей поучительностью...

«Новое руководство» столь глубоко погружает нас в мир театра, что порой мы начинаем ощущать себя в толпе, смотрящей спектакль. Лопе де Вега постоянно напоминает, что и он, и актеры обязаны ориентироваться на толпу, и бросает дерзкие тирады в лицо гордящимся своей элитарностью академикам. «Новое руководство» начинается со слов:

*Вы поручили мне, о цвет Испании,  
Подробно изложить все, что пригодно,  
Чтоб пьесу написать на вкус народный<sup>8</sup>.*

В переводе О. Румера сказано «вкус народный», в оригинале же говорится о том, как сочинять комедии на потребу черни (*al estilo del vulgo*, v. 10). Нарочито грубоватая терминология подобрана для того, чтобы поиздеваться над «многомудрыми академиком», «никогда комедий не писавшими, / Но знающими, как надо их писать»<sup>9</sup>. Лопе провозглашает, что ориентируется не на знатоков, а на широкую публику, безразлично относящуюся к канонам («правила народ / у нас не чтит – скорей наоборот»). Ее вкусы (*gusto*) куда важнее канонов (*justo*), его заботит не верность правилам, а аплодисменты. Они – золотой дождь, благодаря которому только и существуют труппы. Аплодисменты – совсем не литературный и не академический критерий, но он становится для Лопе де Веги одним из главных.

Драматургу-режиссеру – или проторежиссеру – важно не мнение одинокого высокообразованного читателя, а шумный отклик посетителей театра.

Мнимый адресат трактата – начетчики, а истинный адресат – зрители. Для них он творит, их постоянно имеет в виду. «Новое руководство» – не что иное, как развернутая программа театрального представления, которое хорошо, поскольку захватывает тех, кто на него смотрит. «Новое руководство», в отличие от литературных теорий, моделирует

не идеальную драму, а идеальный спектакль. Потому-то Лопе де Вега впервые так последовательно и подробно рассматривает роль публики, ее состав, характер и реакции. На это, а не на литературные образцы должны ориентироваться драматурги:

*Пускай интрига с самого начала  
Завяжется и разовьется в пьесе,  
От акта к акту двигаясь к  
развязке.  
Развязку же не нужно  
допускать  
До наступления последней сцены.  
Ведь публика, конец предвидя пьесы,  
Бежит к дверям и обращает спину  
К тому, чего так долго ожидала...<sup>10</sup>*

Но управление аудиторией – только одна из целей. В «Новом руководстве» спектакль осмысливается и выстраивается в его многогранной целостности, вбирая в себя и манеру игры актеров, и сценографию, и другие компоненты.

Можно сказать, что режиссер берет верх над драматургом, подчиняя текст пьесы игре, ее успеху. Лопе настаивает на том, что размер стиха должен служить чувствам, переживаемым актером:

*Для жалоб децимы весьма пригодны,  
Надежду лучше выразит сонет,  
Повествованье требует романсов<sup>11</sup>.*

Разный размер стиха диктует различный, неустанно пульсирующий ритм представления, и трактат предостерегает против длинных пауз:

*Пустой пусть редко остается сцена;  
У зрителя лишь чувство нетерпенья  
Такие перерывы вызывают...<sup>12</sup>  
Все сцены заключать иль изреченьем  
Каким-нибудь, иль остротой полезно,  
Чтоб сцену покидающий актер  
Не оставлял в нас чувства недовольства<sup>13</sup>.*



Иначе говоря, Лопе-режиссер требует у Лопе-драматурга писать так, чтобы отыгрывавший эпизод исполнитель ушел под рукоплескания... Стоит ли после этого удивляться, что труппы брали комедии Лопе де Веги нарасхват?

Итак, уход актера с подмостков должен быть эффектным. А сама игра? В драме «В притворстве – правда» драматург отстаивает правду сценических чувств, и святой покровитель актеров, римский гистрион Хинес (Генезий), говорит:

*Подобно тому, как поэт не сможет  
Описать с чувством и нежностью  
Любовь, если ее не испытывает,  
И не раскроет ее,  
Если сама любовь не диктует ему слова,  
Так и актер, если не ведает  
Любовных страстей, не сможет  
Их представить...<sup>14</sup>*

Мысль о желанном эмоциональном единении и отождествлении актера и роли высказывалась Лопе де Вегой неоднократно. В посвящении к драме о Франциске Ассизском «Небесный простак» (*El rústico del cielo*) он рассказывает, что знаменитый актер Сальвадор Очоа так «перевоплотился, <...> что всем казался настоящим, а не притворным [святым] во всем: не только в речах, но и в повадках и даже в облике; и я сам видел, как однажды, когда после спектакля он отправлялся домой в шелковом, шитом золотом наряде, какой-то нищий возле театра обратился к нему со словами: “Брат Франциск, дай мне рубашку!” – показывая голую грудь <...>, и пораженный Сальвадор повел его в лавку и купил ему две рубашки»<sup>15</sup>.

Лопе неоднократно хвалил любимых им актеров Дамиана Ариаса и Марию Рипельме за подлинность переживаний на сцене, за то, что они краснели и бледнели от наплыва чувств. Но только в «Новом руководстве» он связывает чувства актера и его «преображение» (*transformación*) с отзвуком, пробуждаемым у публики:

*Любовники пусть чувствами своими  
У слушателей трогают сердца.  
Актер, произносящий монолог,*

*Преображаться должен и внушать  
Сочувствие всем зрителям в театре*<sup>16</sup>.

Так сказано в переводе; в оригинале мы обнаруживаем нечто более любопытное:

*...Describe los amantes los afectos que  
muevan con extremo a quien escucha;  
los soliloquios pinte de manera que se  
transforme todo el recitante y con  
mudarse a sí, mude al oyente (vv. 272–276).*

*Пусть [актер] изображает страсти влюбленных,  
Так, чтобы предельно взволновать тех, кто его видит,  
А монологи пусть строит так,  
Чтобы преобразаться, их произнося,  
И, преобразаясь, преобразать зрителя.*

То есть, Лопе де Вега рассматривал нераздельно то, что происходит с исполнителями, и то, что творится с публикой. Его драматические произведения также программировали игру актеров и мизансцены на подмостках. Объясняя, к примеру, в ряде ремарок в комедии «Мнимый слуга» (*El locayo fingido*), как надо показать пожар, Лопе пишет: «Выходят с разных сторон сторожа с двумя кувшинами и, столкнувшись, разбивают их вдребезги»<sup>17</sup> и т. д. Согласно его указаниям старики в комедии «Крестьянка из Тормеса» (*La Serrana de Tormes*) «тайно шепчутся», а в драме «Тайный брак» (*El desposorio encubierto*) друзья говорят «на ухо» один другому<sup>18</sup>. Нередко он требует, чтобы актер явил «смятение» или «смятенную душу» (*está turbado, el alma turbada*)<sup>19</sup>. В других ремарках мы читаем: «В верхней части театра появляется турецкая галера с парусами, на ее борту мавры <...>. Раздаются выстрелы, открывается еще один занавес, и становится видна галера Сан Хуана со штандартами, на которых изображены белые кресты» (драма «Хамете из Толедо» – *El Hamete de Toledo*); «Король с королевой обнимаются, и наверху появляются аллегории Испании и Франции, которые также обнимаются...» (драма «Карл V во Франции» – *Carlos Ven Francia*)<sup>20</sup> и т. п.

Кажется, что это строчки из режиссерской экспликации, намечающей образ постановки. Такой образ так или иначе Лопе выстраивал

в любом своем произведении для сцены<sup>21</sup>. О таком образе идет речь и в «Новом руководстве», когда он разбирает разные компоненты спектакля. Это и сценография – Лопе де Вега вспоминает таких авторов, как Витрувий, писавших о декорациях – «о занавесках, деревьях, хижинах, домах и как будто сделанных из мрамора дворцах» (vv. 354–551), говорит о музыке стиха (v. 56), о костюме, о том, что на разнообразие одежд в театре обращал внимание еще греческий софист II века Юлий Полукс (v. 336). Драматург пишет и о том, что

*У нас*

*Обычай варварский укоренился:*

*Штаны на римском гражданине видеть,*

*У турка христианский воротник...<sup>22</sup>*

И о том, что «мужской костюм на женщине успех всегда имеет».

В конечном счете трактат говорит нам о том, как при непрерывном общении со зрителем обретает единство игра актеров, сценография, костюмы, ритмы и паузы. Потому-то, помня, что в XVII в. слово *comedia* означало не только комедию, но и театральную постановку, мы вправе считать, что название *Arte Nuevo de hacer comedias* следует перевести как «Новое руководство к сочинению спектаклей» или «Новое искусство сочинения спектаклей». Посвященное целостному видению спектакля, оно представляет собой манифест нового языка сценического искусства.

<sup>1</sup> Stanton S., Banham M. Cambridge paperback guide to Theatre. Cambridge: University Press, 1996. P. 98.

<sup>2</sup> Cit.: Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. V. I. Coordinador Jorge Saura. Madrid: Ed. Fundamentos, 2006. P. 75.

<sup>3</sup> Ibid. P. 15.

<sup>4</sup> Cit.: Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. V. I. Coordinador Jorge Saura. Madrid: Ed. Fundamentos, 2006. P. 75.

<sup>5</sup> Ibid. P. 89.

<sup>6</sup> Нумерация стихов «Нового руководства...» дается по изданию: *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. E. Rodríguez. Madrid: Castalia, 2011.

- <sup>7</sup> Cit.: *Rodríguez E.* Introducción // *Lope de Vega.* Arte nuevo de hacer comedias. Ed. Evangelina Rodríguez. Madrid: Ed. Castalia, 2011. P. 86–87.
- <sup>8</sup> Новое руководство к сочинению комедий / пер. О. Румера // *Lope de Vega.* Собр. соч. в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1962. С. 49.
- <sup>9</sup> Там же. С. 49.
- <sup>10</sup> Там же. С. 54–55.
- <sup>11</sup> Там же. С. 56.
- <sup>12</sup> Там же. С. 55.
- <sup>13</sup> Там же. С. 56.
- <sup>14</sup> *Lope de Vega.* Lo fingido verdadero. Ed. M. Teresa Cartáneo. Roma: Bulzoni, 1992. Vv. 1271–1278.
- <sup>15</sup> *Rodríguez E.* Introducción. Ed. Cit. P. 184.
- <sup>16</sup> Новое руководство к сочинению комедий. С. 55.
- <sup>17</sup> *Lope de Vega.* Obras. Madrid, 1930. Т. 7. P. 71.
- <sup>18</sup> *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid, 2000. P. 309–310.
- <sup>19</sup> *Lope de Vega.* Obras, Madrid, 1928. Т. 9. P. 624.
- <sup>20</sup> *Arellano J.* Historia del teatro español del siglo XVII. Madrid: Cátedra, 1995. P. 80–81.
- <sup>21</sup> *Сильюнас В.* Театр Золотого века. М.: РГГУ, 2012. С. 32–100.
- <sup>22</sup> Новое руководство к сочинению комедий. С. 57–58.