

Видмантас Силюнас

Театральность праздника и праздничная зрелищность театра

**Европейский театр Нового времени
зародился на праздниках и долгое время
хранил кровную связь с ними.**

Спектакль испанского Золотого века (конец XVI – начало XVIII столетия), пишет Хуан Олеса, – «это царство масок, скрытых имен, тайна любви, переодеваний...»¹ Слово «маска» не только постоянно передается из уст в уста. Например, оно звучит 179 раз в 63 комедиях Лопе де Веги, самые разнообразные маски блистают на сцене в «Учителе танцев», «Валенсианской вдове», «Валенсианских безумцах», «Совершенном принце», «Империи Отона», «Арагонских турнирах», «Мадридских ярмарках», «Юности Роланда» и других его пьесах...

В комедии Кальдерона «Счастье и несчастье от имени» (*Dicha y desdicha del nombre*) Серафина и ее служанка, надев карнавальные наряды, оказываются в гуще праздничной толпы среди шутовски разряженных масок, «которых должно быть как можно больше» (*de máscara, vestidos de locos, los que puedan*²). «Как можно больше» – ремарка говорит о том, что драматург стремился к созданию сценической картины всеохватывающего гулянья.

Выразителем карнавального духа в спектаклях был и шут – грасьосо. Галан – герой-любовник – боролся за права сердца, грасьосо отстаивал права плоти; кабальеро витал в небесах, слуга крепко стоял обеими ногами на земле, и казалось, что его питают ее соки. Лучшим соком сам он признавал вино – оно вдохновляло его, как и обильная закуска. В эротически-пиршественном раздолье неугомонного весельчака была ключом энергия неоскудевающего бытия. Грасьосо оттенял звоном шутовских колокольчиков печальные и драматические ноты или заглушал их. Полномочный посол площади, он оказывался посредником между сценой и залом. Отправляясь в театр, испанцы говорили, что идут на праздник, придворные постановки и спектакли ауто сакраменталь не только давались лишь на праздниках, но и назывались *fiestas*. И это было справедливо. Театр становился подобным празднику, праздник – подобным театру.

На празднике Тела Господня улицы и площади превращались в подобие исполинских декораций, дома украшались дорогими тканями и коврами, на балконах стояли цветы и картины. Нередко полотна с изображениями прекрасных дворцов закрывали здания, превращаясь в своего рода живописные маски. Преображались усеянные цветами и пахучими травами мостовые, возводились временные триумфальные арки, импровизированные алтари и помосты, на которых красовались композиции из скульптур. Так, согласно описанию праздника Корпуса Кристи в июне 1594 г. в Севилье, сделанному писателем и художником

рейсом Мессией де ла Сердой³, только на улице Серпе стояло 28 помостов с «живыми картинами», включающими полотна и скульптуры. С одной стороны стояли герои Ветхого Завета, а с другой – Нового: напротив Авраама, Сарры и посетивших их трех ангелов находились Благовещение и Сивилла Кумская; Иосиф с братьями помещались против Христа, умножившего хлеба и рыб; Иона, выходящий из пасти кита, оказывался против Воскресения Христова и т. д. Высокие (около 2,20 м) помосты примыкали к домам, чтобы не мешать процессии, в которой везли и несли изваяния в драгоценных костюмах. Композиции были полны такого драматизма и столь выразительны, что, казалось, передают и энергию жеста, и душевные движения⁴. Так, в сцене, изображающей изгнание Агари, успешно преодолевалась статика: «Печальная Агарь проливала слезы, видя, что ее гонят прочь из дома госпожи, к которой такую любовь и уважение испытывала <...>. На нее как бы издали смотрит старая Сарра в еврейском головном уборе, <...> в воздухе парит ангел, который, казалось, хотел утешить отвергнутую...»⁵

Мы имеем полное право сказать, что священные действия, как и придворные спектакли, – не что иное, как максимально театрализованные праздники, и можно проследить, как они созревают в праздничном лоне.

Вспомним несколько «предродовых» форм. Будущий король – шестилетний принц Филипп – в 1533 г. исполняет важную роль на празднике в Сарагосе. Его мать, императрица Изабелла Португальская, с замиранием сердца следит за тем, как представляющий Святую Энграсию сын под пение нескольких хоров спускается с вершины высоченной триумфальной арки, чтобы вручить ей корону, а затем медленно поднимается ввысь⁶. Руководитель первой знаменитой испанской труппы профессиональных актеров Лопе де Руэда выступал на пышной встрече наследника трона Филиппа в 1554 г. в Корунье и при свете причудливых фейерверков разыграл представление. Когда же 24 октября 1570 г. Филипп II посетит Бургос, то среди прочего его во дворце коннетабля Кастилии поразит статуя Нептуна высотой 18 м с трезубцем в одной руке и огромнейшей зеленой свечой – в другой. У ног этого гиганта лежал исполинский кит, рядом была сооружена гора, на которой вместе со святым Тельмо находились сирены, тритон и морские чудища, а в пещере 12 певцов распевали звонкие куплеты. По вечерам город освещался тысячами факелов, вспыхивали фейерверки, загорался воплощающий дьявола «превеликий дракон с зеленой чешуей» и

раскинутыми крыльями, разъезжали повозки со скульптурами, гремел артиллерийский салют, исполнялись танцы... На следующий день, как гласила простодушно-восторженная хроника, труппа Кристобаля Нааро представила спектакль – смесь пантомимы, танца и шутовства. Следующим вечером на главную площадь выезжали двенадцать галер и галеон, устраивался морской бой и сражение; рыцари во главе с Амандисом побеждали римлян.

Глаза не только наслаждались, но и стремились проникнуть в зачистую «бессловесный текст» зрелища. Например, в 1564 г. в мадридском алькасаре королева Изабелла Валуа и принцесса донья Хуана создавали в покоях дворца шарады, исполнявшиеся ими самими и дамами свиты. Согласно описанию свидетеля, выдумка принцессы «была лучше всех. В огромном зале стены были покрыты плющом, да так умело, что казалось, будто он здесь произрастал, в глубине был помост, <...> на нем стояла хижина, сплетенная из цветущего розмарина, роз и прочих цветов, <...> и фонтан, изрыгающий с шумом воду. В хижине находилась Принцесса с дамами в виде нимф... Была тут и богиня Диана – донья Магдалена де Бобадилья без маски, в роскошнейшем наряде, в каком живописуют богинь, в короне огромной цены из жемчужин величиной в орех, <...> с драгоценнейшим же колчаном и луком. Принцесса держала в руках смычковую виуэлу, у остальных нимф были смычковые и щипковые виуэлы и арфы <...>.

Фонтан окружало четверо сатиров, стоящих на серебряных ступенях, на которых помещалось тридцать шесть белых свечей, озаряющих хижину. Спереди висела тонкая шелковая ткань с восемью алыми лентами. <...> Начала звучать музыка, и всех услаждало то, что ей аккомпанировали струя фонтана и пение канареек, сидящих в клетках в хижине и на покрытых плющом стенах, так что все это походило на рай»⁷.

Подобные шарады учили пристально вглядываться в «немое содержание» образов.

Театрализация праздников продолжалась в Золотом веке.

Так, 11 апреля 1605 г., на третий день после рождения принца (будущего короля Филиппа IV), в Вальядолиде, ставшем на некоторое время столицей страны, на Пласа Майор сорок трубачей и барабанщиков объявили начало праздника; 120 человек несли огромный помост, на котором находились ряженые в масках – Аполлон, Семь Свободных Искусств, музыканты и проч. 16 июня того же года *máscara y sarao* – т. е. бал-маскарад – был устроен во дворце, в зале, увешанном гобеленами,



Макет декорации театрального представления в парке Буэн Ретиро. 1630

изображающими завоевания Туниса Карлом V. В центре зала стояла сцена с тронем и позолоченными мифологическими, аллегорическими и историческими изваяниями. Искусно сделанная механическая фигура Славы трубила, провозглашая начало торжеств, хор славил младенца-наследника, пони вывозили триумфальную колесницу с инфантой на троне и т. п.

Подобный праздник был не пустым времяпрепровождением, он наполнился смыслом. Испокон веков, как установили этнологи (Бронислав Малиновский, Карл Керени, Мирча Элиаде и др.), праздники обладали сакральным статусом и жизнестроительной силой.

Жизнестроительная сила была столь велика, что в интересующее нас время праздник мог повлиять на судьбу всей страны. Один из таких праздников начался в феврале 1559 г. в честь бракосочетания недавно унаследовавшего трон Филиппа III с Маргаритой Австрийской. Его устраивал Франсиско Гомес де Сандоваль, маркиз Денийский. 11 февраля в порту Дении две эскадры затеяли потешный морской бой с пушечной пальбой, затем последовал пир в честь монарха и его сестры⁸. Маркиз постарался, чтобы вопреки воле покойного Филиппа II свадебная церемония состоялась не в Барселоне, а поближе к Дении – в Валенсии. Именно он приветствовал новую королеву, находясь во главе шестидесяти рыцарей в роскошных с позолотой нарядах и восьмидесяти слуг в ярких ливреях. 18 апреля, когда Маргарита направилась на

бракосочетание в валенсианский кафедральный собор, за ней следовали испанские и австрийские дамы верхом, в серебряных седлах, двести кабальеро в украшениях, стоящих несметных денег, шестнадцать грандов, пажы и лакеи. Свадьбу отмечали все – знать и простолюдины. Как свидетельствует хронист Луис Кабрера де Кордова, по ночам было светло, как днем, – на стенах, крышах, в окнах рдели светильники и факелы, на площадях и улицах горели костры, стреляли пушки, в воздухе вспыхивали ракеты, дома были убраны коврами, следовали друг за другом турниры, балы, бои быков, маскарады, сражения на тростниковых копьях...⁹ Проведя подобным образом два месяца в Валенсии, а затем в Барселоне, Филипп III возвращается в вотчину маркиза Денийского, который с 24 июля по 24 августа обрушивает на короля новый шквал увеселений на море и на суше, за которыми следуют триумфальные въезды и торжества в Сарагосе и Мадриде...

Прошли всего две недели после окончания этих длившихся восемь месяцев торжеств, как 11 ноября 1599 г. маркиз Денийский получил титул герцога Лермы и встал во главе правительства. Страна оказалась в его руках, чего он последовательно и неуклонно добивался – цель была достигнута во многом благодаря великолепию праздников.

В течение ряда лет герцог Лерма удерживал власть, покоря гипнотической силой праздников и участников, и зрителей. К примеру, 18 июля 1604 г. в принадлежащем герцогу парке в Вальядолиде для Филиппа III и королевы Маргариты были разыграны «маска» и турнир. Поединкам предшествовало дефиле пажей, семиглавой, извергающей из каждой пасти огонь гидры, Геркулеса с палицей в руке и карлика верхом на коне с пикой, к которой был подвешен вызов на дуэль. Далее следовали мажордомы, люди в масках, барабанщики и трубачи, триумфальная колесница, на которой восседала богиня Белона и т. д. Продолжала парад свита главного камердинера Филиппа III графа де Майальде – карлик, 24 лакея, камердинеры короля, фрейлины королевы, двигался замок Волшебницы, ехали драконы, 100 дуэний на мулах, шут, одетый как Доктор в комедии дель арте, амур на колеснице... Лишь после этого 24 пары рыцарей сходились в сражении на тростниковых копьях. Все завершалось новым маскарадом и танцами, в которых красовались дамы и кавалеры, ряженные римлянами, нимфами и проч.¹⁰

Участие в подобных празднествах, которые могли длиться несколько месяцев, заставляло знатных людей рисковать всем. Были раненые на боях с быками аристократы (например, в 1623 г. в тавромахии,

устроенной на Пласа Майор в Мадриде в честь прибытия принца Уэльского, маркиз де Велада, получив удар рогом, отправился перевязывать рану лишь после приказа короля), другие шли на огромные расходы (на некоторых торжествах в парке Буэн Ретиرو в 40-е г.г. XVII в. каждого вельможу должны были сопровождать пятьдесят слуг и т. п.). Но игра стоила свеч. Сходным с герцогом Лермой образом делали карьеру и другие гранды – скажем, блиставший в роли тореро участник многих празднеств маркиз де Осера не остался незамеченным королем и получил золотой ключ камердинера, дававший ему свободный доступ к монаршей особе¹¹.

Спектакли и праздники соревновались в зрелищности. К зрелищности тяготела и общественная жизнь. Мы только что могли убедиться в том, что король, чтобы стать полноценным правителем, должен был дать лицезреть себя королевству – заниматься социальной репрезентацией. Художественные образы в свою очередь были обращены к глазу, актуализируя глубинную традицию.

Не случайно в русском языке слово «образ» изначально связано со словом «зрение». В древнегреческом языке «идея» – *eidos* и «образ» – *eidelon* имеют общий корень *idein* – «видеть»¹². То же самое мы находим и в испанском языке. Слово *imágen*, употребление которого было зафиксировано еще в первой половине XIII в., восходит к латинскому *imago, imagines* – «представление, портрет» (исп. *representación, retrato*). В первом испанском толковом словаре Себастьяна де Коваррубиаса (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611), любимом художниками XVII столетия, сказано про *Imágen*: «обычно мы, верные католики, называем образами фигуры, которые представляют Господа Нашего Христа, его благовест, святую Деву Марию, апостолов, святых и таинства нашей Веры <...>. Что же касается образов, запечатлевающих лики людей, смотри слово “Портрет”»¹³. Речь, стало быть, идет о зримости, наглядности.

Характер зримости образов связан со сменой стилей. Ренессанс обращен к бесконечному разнообразию открывающегося глазу мира; маньеризм упоен игрой его формами и красками. Показательно, что невероятно колоритной и зрелищной становится маньеристская поэзия. Так, в первой строфе «Истории Полифема и Галатеи» (1613) Луис Гонгора виртуозно рисует изощренную красоту хроматической гаммы зари, включая розовую, пурпурную и ярко-красную краски. Живописной выразительности, как это будет и в придворном театре, подстать и

звуковая экспрессия. Описывая летающих ночью отталкивающих птиц, Гонгора в двух строчках четыре раза использует букву «r», что можно обозначить графически:

*...Infame tuRba de noctuRnes aves
Gimiendo Ristes y volando gRaves. (vv. 39–41)*

Мы словно слышим карканье посланниц мрака. Грозной, рыкающей «р» противопоставляется сладостная «л» и т. п.¹⁴ Но главной остается наполненная важным смыслом зрелищность, зачастую спорящая у маньеристов с ренессансным культом благой природы: нередко образы тем ужаснее, чем они естественнее. Циклоп здесь – само естество, но его черные волосы – «волны темных вод Леты», его борода – бурный опасный водопад, его кожа – пестрая шкура хищника, весь он – «гора из членов», его пещера – зев земли (vv. 43–68) и т. п.

Природа хороша только тогда, когда она стилизована и эстетизирована: сияющие глаза Галатеи, прекраснейшей из пятидесяти nereид, подобны звездам на ее лилейно-пурпурном челе; Купидон устилает на земле брачное ложе ей и Ацису, посылая дождь из фиалок и лилий; Ацис терпит муки Тантала, влекомый хрустальным, как чистый источник, сиянием тела возлюбленной. Нагляден и финал поэмы: швыряя камни в коз, Полифем разрывает навес из плюща, которым бог любви прикрывал предающуюся ласкам пару, и кидает огромную скалу в Ациса. Кровь раздавленного юноши превращается в ручей, втекающий в море, где он, преобразившись, соединится с чудесной нимфой... Овидий, от которого отталкивался Гонгора, не напрасно бьет рекорды популярности среди творцов барокко: искусство XVII в. поражает богатством метаморфоз. В театре, к примеру, действующие лица меняют наряды, имена, обличья, героини выдают себя за кавалеров, аристократки за простолюдинок и т. п. Это также навеяно праздничностью. Праздник – переселение в другой, необыденный мир, а культура XVII в. стремится к созданию небывалых миров.

Один из примеров универсального охвата мира во все времена – творчество Атанасиуса Кирхера, прочно связанного с Испанией. В иллюстрациях к его многочисленным книгам предстают земля и небо, и недра планеты с протекающими в них водами, и внутренности вулкана, и Ноев ковчег и все его секции, в каждой из которых спасались разного вида твари, картина горы Арарат и тропинки, по которым спускались вниз приплывшие на ковчеге, и Китай, и Египет, изображения

на обелисках, символические образы на изваяниях и гравюрах древних восточных богов и богинь, ноты песен, исполняемых ангелами, всевозможные растения и животные, Вавилонская башня изнутри и снаружи, город Вавилон со всеми зданиями, улицами, предместьями, окружающими просторами с флорой и фауной – все на белом свете, все, что кроется в крошечной тьме. Не случайно одна из книг Кирхера называется «Экстатический путеводитель, или образы универсального знания» (1656): в творческом упоении Кирхер хочет показать весь универсум, и его страстное увлечение магией неразрывно связано с верой в неограниченные возможности человека. В трактате «Великое искусство Света и Тени» (*Ars magna Lucis et Umbræ*, 1646) он, согласно его собственным словам, описывает «Чудеса Света и Теней». «Наблюдение неисчерпаемых богатств, скрытых даже в самых незначительных вещах», ведет, по его собственному признанию, к «сверхъестественным явлениям», к Магии, но не к «ложной, полной предрассудков, нечистой, плоду дьявольского учения», а естественной, вскрывающей сокровенную сущность природы¹⁵.

Подобная магия направлена не только на то, чтобы проникнуть в заветные тайны сущего, но и на то, чтобы создавать нечто небывалое. Так, Кирхер утверждает, что Боэций мог создать говорящие статуи, а «медицинская магия достигнуть неслыханных способов излечения болезней» и т. п. Среди же способностей Магии Света и Тени – «преобразования одних объектов в другие при помощи различного типа зеркал»¹⁶.

Таково и «зеркало искусства» в барокко, представляющее все что угодно, делающее видимым невидимое и вместе с тем многое волшебным изменяющее. Одно из чудес игры Света и Тени, творимых Кирхером, – изобретенный им аппарат, проецирующий изображения на экране, предвестник кинематографа. Пример, еще раз красноречиво говорящий о стремлении все сделать зримым.

Потребность сделать даже незримое зримым во многом продиктовала и появление множества имеющих широкое хождение сборников эмблем. Так, «Моральные эмблемы» (*Emblemas morales*, 1589) Хуана де Ороско поясняли, что запутавшийся в колючем кустарнике агнец – образ оклеветанной невинности, Голубь с масличной ветвью в клюве – воплощение милосердия. Книги с эмблемами, состоящими из изображения, девиза над ним и подписи внизу, сыпались как из рога изобилия: за «Духовными и моральными импрезами» (*Empresas espirituales y morales*, 1613) Хуана Франсиско де Вильявы, «Божественными аффектами со

священными эмблемами» (*Affectos divinos con Emblemas sagradas*, 1633) Педро де Саласа следовало великое множество более поздних сочинений этого рода.

Во всех эмблемах центральное место занимает гравюра – пластический эквивалент идеи, и на нее прежде всего устремлен взгляд.

Но книги были доступны далеко не всем. Праздники же в Испании и ее заморских владениях превращали насыщенные смыслом зрелищные образы во всеобщее достояние. Им, подчеркнем еще раз, было присуще удивительное зримое разнообразие и многообразие. К уже сказанному следует добавить, что в процессиях участвовали знать и простолюдины, военные и священники, студенты, мастеровые, крестьяне, монашеские ордены и церковные братства; были представлены библейские персонажи, ангелы и черты, святые и монстры. Устраивались потешные сражения, танцы и целые «минибалеты», в которых выступали ряженные зверьми танцоры, дрессированные звери и так далее... Зрелищные элементы праздников все больше накапливались, о чем свидетельствует, например, «Аллегорический Нептун» (*Neptuno alegórico*, 1680) Хуаны Инес де ла Крус. Рассмотрим это любопытнейшее сочинение: в нем слово стремится непременно стать видимым, превратиться в визуальный образ. Прекрасная поэтесса, сперва придворная дама мексиканской вице-королевы, затем образованнейшая монахиня создает своего рода программу, определяющую облик триумфальной арки, которая будет возведена перед входом в кафедральный собор в городе Мехико, чтобы через нее 30 ноября 1680 г. вошел новый вице-король Манрике де Лара, граф де Паредес. Сестра Хуана подробно указывает, какую живопись надлежит создать на восьми больших полотнах (*lienzos*) на верхней части арки и на шести меньших подобных же фрагментах (*jeroglíficos*) на нижней ее части, решая, какого цвета должно быть то или иное изображение. Каждая из этих секций представляет собой эмблему со стихотворной подписью. Хуана Инес де ла Крус сочиняет все эти тексты, как и текст из 257 строк, который будет публично прочитан в день праздника, давая ключи к художественному языку арки. Она хорошо понимала, как все это будет вписываться в общий контекст торжества: прибытие вице-короля в собор всегда сопровождалось звоном колоколов, проездом триумфальных колесниц, процессией, пением хоров, музыкой, было оваяно запахом ладана, – т. е. устраивалось настоящее «пиршество чувств»¹⁷. Как сейчас бы сказали, мультимедийный проект Хуаны де ла Крус – это основа представления,

соединяющего архитектуру, музыку, литературу, живопись, театр, декламацию и реальное политическое действо.

Поражает и размах праздничного торжества, и сопряженность всех его элементов, и в первую очередь переключки космоса и социума. Согласно замыслу Инес де ла Крус, центральное место должно занимать полотно с изображением Нептуна и его супруги Амфитриты (имеющих явное сходство с вице-королем и вице-королевой), правящих колесницей, которую влекут по волнам два зеленогривых морских коня в золоченой упряжке. Их сопровождают тритон, дующий в раковину, nereиды, украсившие волосы ракушками и жемчугами, герой Палемон верхом на дельфине... В четырех углах полотна помещены ветры – как пишет сестра Хуана, «северный Аквилон, или Борей, со свирепым лицом, растрепанными волосами на голове и в бороде, в ледяной короне, со сложенными крыльями и двумя ужасающими змеиными хвостами вместо ног»; южный Нот, или Австр, в короне из облаков; восточный «Эвр, черный эфиоп, в короне из лучей солнца, которое из-за чрезмерной близости скорее жгло, чем освещало его лицо...»; западный Зефир, «пригожий юноша в короне из цветов, сеющий весну и благовония...»¹⁸. Над трезубцем Нептуна красуется девиз на латыни *Minere triplex* («Тройной в своих делах»), а стихотворная надпись на испанском поясняла, что имеются в виду тройные обязанности короля – гражданские, военные и судебские.

Итак, представим себе роскошное изобилие образов этой огромной арки, декорированной согласно указаниям Хуаны Инес де ла Крус, арки высотой более 25 метров и шириной почти 14 метров, разукрашенной позолоченными, бронзовыми и зелеными, будто сделанными из яшмы, колоннами разных ордеров, нервюрами, капителями, архитравами, карнизами, масками, статуями, барельефами и щитами. Арки, картины которой являют кроме упомянутых выше изображений окруженную морем Кибелу в колеснице, влекомой львами; поросший лесом остров Делос, Латону, готовую родить Аполлона-солнце и Диану-луну; битву греков с троянцами, ярость Ахилла, нападающего на Энея, Венеру, летящую на облаке на помощь сыну; преследуемых Гераклом кентавров, величественную Троию, рядом с которой стоит «великолепный мексиканский храм»¹⁹ – кафедральный собор Мехико и т. д. и т. п. Прибавим к этому сопровождающий план арки текст, в котором мгновенно возникает целый сонм художественных переключек и ассоциаций. Аллегии, метафоры, эмблемы растут как на дрожжах, становясь неисчислимыми,

словно их рождает магическая творческая продуктивность. Это образы египетские и древнунубийские, греческие и латинские, средневековые и ренессансные, маньеристские и барочные – они ветвятся, не зная границ и удержу. Возникает исполинский лес или сад символов. В этом-то и дело: Культура утверждает себя как духовная материя, не менее исполинская, щедрая и предметная, чем физическая природа.

Так, «Аллегорический Нептун», появившийся в завершающий этап барокко, перекликается с «Историей Полифема и Галатеи», созданной на пороге этого стиля. И в строчках Гонгоры бросается в глаза невероятная насыщенность метафорами и символами, стремление создавать свои особые миры, в которых одно перетекает в другое, составляя единый организм. Плотная вязь и непрерывные сочленения тропов ткнут тело искусства. Оно в свою очередь творит все новые произведения, помогает их художественному становлению, питая воспоминания об обладающей неисчерпаемыми смыслами родословной, которая заново воскресает в свежих побегах.

Подчеркнем, что разные виды искусства словно соревнуются между собой, доказывая свою способность все сделать зримым.

* * *

Символике, которой мы уделяем внимание, способствовали определенные традиции христианской культуры. Она изначально тяготела к своеобразному удвоению мира: предполагала мир горний и дольний, небесный и земной – Христос обладал двойной, божественной и человеческой, природой. Все истолковывалось в духе основополагающей радикальной двойственности. Данте настаивал на том, что любой образ в «Божественной комедии» имеет не только прямой, но и аллегорический смысл. Термин «аллегория» восходит к греческому корню, означая «сказать нечто большее»: христианское мировидение во всем усматривало сокровенный смысл²⁰. Рассуждения Платона о сути, таящейся за видимостью, по-своему преломились у отцов Церкви. Средние века рассматривали Вселенную как Книгу Бытия, заполненную символично-аллегорическими начертаниями. Иоанн Дамаскин писал, что «видимые вещи суть образы вещей невидимых и непостижимых, на которые они отбрасывают слабый свет. <...> Вещи Бог с начала творения мира сделал видимыми посредством образов»²¹. Аллегорико-символическое истолкование Ветхого Завета не только позволяло включить иудейские книги в корпус Священных текстов христианства, но и служило

ключом к истолкованию всего прочего. Но это было и художественное мировидение: теология сходилась с эстетикой. В IV в. нашей эры Псевдо-Дионисий прямо писал, что «теология <...>, конечно же, использует поэтический символизм»²². Еще раньше Августин в трактате «О христианской доктрине», закладывая основы интерпретации «Песни песен» как истории любви Бога и Души или Церкви, «восхваляемой в виде женщины»²³, указывал на радость постижения образного строя языка.

И все же Средневековье, даже в наиболее тяготеющих к изобразительности католических станах, прежде всего полагало, что образы посюстороннего мира – это отсылки к потустороннему миру, к первообразам. Облики окружающего мира обрели самостоятельную ценность в эпоху Возрождения. они сохраняли связь с идеальным, но оно воплощалось в небывало чувственно конкретных и индивидуализированных формах. Увлечение зримым многообразием и разнообразием присуще и маньеризму, и барокко. Маньеризм предавался игре в формотворчество; барокко, подмечая иллюзорное, стремилось постичь истинное, показать, как сквозь кажущееся проступает подлинное.

Обнаруживался духовный смысл чувственных образов. II эклога Вергилия, в которой говорится о грядущем рождении чудесного младенца, воспринималась как пророчество о пришествии Христа. Благодаря трудам Марсилио Фичино и других мыслителей флорентийской Платоновской академии политеистические религии были провозглашены «префигурациями» христианского учения, свидетельствующими о разноликости форм преклонения истинному Богу. Это позволило творцам ренессанса и барокко присваивать религиозно-мифологические образы любых стран и континентов. Творцы и впрямь пользовались вседозволенностью, и Хуана Инес де ла Крус могла спокойно утверждать в драме «Божественный Нарцисс», что Нарцисс – это Спаситель, что ацтекские кровавые жертвоприношения на алтарях – достойное предвестие кровавой Христовой жертвы!

Свойственная христианству и особенно католичеству склонность сближать богословие и художественное творчество наиболее мощно проявится в Испании – единственной стране, в которой, как мы видели, формируется уникальный род сценического искусства – священных действ.

Нет такого важного для той поры понятия, включая самые отвлеченные философски-богословские категории, которые не превратились бы в кальдероновских ауто в красочных персонажей и не вышли бы на

подмостки для обозрения толпы. Так появлялись во плоти Дерзость – *El Atrevimiento*; раздор – *La Dicordia*; Вера – *La Fe*; Слух – *El Oido* («Осажденная Церковь» – *La Iglesia Sitiada*); Надежда – *La Esperanza*; Милосердие – *La Caridad*; Вкус – *El Gusto*; Обоняние – *El Olfato* («Новый дворец Буэн Ретиро» – *El Nuevo palacio del Retiro*); Вина – *La Culpa*; Благодать – *La Gracia*; Природа – *La Naturaleza* («Военные ордена» – *Los órdenes militares*); Бракосочетание – *El Matrimonio*; Естественный Закон – *La Ley Natural*; Ум – *El Pensamiento*; Атеизм – *El Ateismo*; Покаяние – *La Penitencia*; Последнее Причастие – *La Extremaunción* («К Богу согласно государственной необходимости» – *Díos por razón de estado*); Чистота – *La Pureza*; Богатство – *La Riqueza*; Справедливость – *La Justicia*; Страдание – *El Dolor*; Цель – *El Propósito*; Закон Благодати – *La Ley de Gracia*; Любовь к Ближнему – *El Amor del Próximo* (лоа-вступление к «Живописцу своего бесчестия» – *El pintor de su deshonor*); Уверенность – *La Seguridad*; Покорность – *La Obediencia*; Прощение – *El Perdón*; Презрение – *El Desprecio*; Невинность – *La Castidad* («Святой год в Риме» – *El año santo de Roma*). Барочный художник был способен наглядно воплотить любые чувства и мысли, представить их на подмостках. В последнем из выше упомянутых ауто – «Святой год в Риме» – Любовь говорит, что она превращает мысль в аллегорию (*haciendo <...> alegórico un concepto*²⁴), что концепция делается зримой. Но Кальдерон не только открывает и представляет перед зрителями потаенные в глубинах сердца и ума идеи и чувства, но и живописует окружающий мыслящего и чувствующего человека мир. «Памятки» Кальдерона (*Memoriales*) – записки, направляемые загодя мастерам, готовящим постановки ауто, свидетельствуют, что он настаивал на том, чтобы спектакли были феерическими зрелищами. Этому способствовали две, а во второй половине XVII в. – четыре телеги с огромными сценографическими конструкциями, в нужный момент примыкавшие к стоящим на площади подмосткам. В записке, гласящей о том, что потребуется в 1662 г. для ауто «Мистический и реальный Вавилон», Кальдерон отмечает: «На первой телеге должны быть беседка <...>, окруженная кипарисами <...>. Посередине телеги должно находиться дерево <...>, чья крона покрыта настоящей или искусственной листвой. На кроне полным-полно разных птиц, а у подножия дерева пасутся различные животные <...>». «На второй повозке должна находиться скала <...>, у подножия которой видны овцы и козы, либо сделанные из папье-маше, либо вырезанные...»²⁵ На третьей телеге будет стоять башня, на четвертой – дворец и т. п. Для постановки ауто

«Сад Фалерины» (*El jardín de Falerina*, 1675) среди прочего требуются декорации, изображающие пейзажи, – луга и леса, и, как пишет Кальдерон, «семиглавая гидра, на верху которой сидит женщина, которая, исполняя песню, пересекает сцену...»²⁶ В других ауто с неба спускались усыпанные звездами облака, они раскрывались, и сидящая на гирлянде из цветов посланница небес спускалась на подмостки. Прибавим к этому наряднейшие костюмы и бутафорию вроде той, которую Кальдерон предназначает для ауто «Медный змей» (*La serpiente de metal*, 1676). «Лукошко с цветами для Весны»; сноп с колосьями для Зимы; корзины с фруктами для осени; <...>, позолоченный крест для ангела; <...> факел. Корзина с травами, ветки с плодами <...>; весы для Закона; стол с письменными принадлежностями, чернильницей, перьями, колокольчиком и креслом»²⁷.

В этом священном действе спутники Моисея танцевали, радуясь освобождению из египетского плена, скатывался со склона горы раненый воин, ангелы парили в небесах и рассыпали манну, на горе возвышался золотой телец, проваливающийся сквозь землю после того, как Моисей ударял его жезлом, кровь покрывала лица и руки грешников, являлся Младенец на кресте и т. п. – словом, глаза зрителей получали обильную пищу, радуясь неперемennomу праздничному торжеству Причастия.

Ауто замечательно развивали традиции средневековых моралите и мистерий; на придворной сцене воплощение ярчайшей праздничной зрелищности привело к рождению нового типа театра.

¹ Oleza J. La propuesta del primer Lope de Vega; en: Teatro y prácticas escénicas, II, La comedia, ed. Canet Valles. J. L. London: Tamesis. P. 254.

² *Calderón de la Barca P. Obras completas*. T. II. Madrid: Aguilar, 1956. P. 1806^b.

³ *Messía de la Cerda R. Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochía y vezinos de Sant Salvador hizieron*. <...> Año 1594; Ed. V. Lleo Canal. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura, 1985.

⁴ *Alvarez Sellers A. Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*; Valencia: Universidad de Valencia. Pp. 149–276.

⁵ *Ibid.* P. 210.

- ⁶ *De La Granja A.* Felipe II y el teatro cortesano en la Península Ibérica; en: Teatro Cortesano en la España de los Austrias, «Cuadernos de teatro clásico»/ Madrid, 1998. V. 10. P. 34.
- ⁷ *Ferrer Valls T.* La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe II. London: Támesis, 1991. P. 98.
- ⁸ *Villiams P.* Un Nuevo estilo de grandeza. El duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598–1621), en: Dramaturgia festiva y cultura nobilitaria en el Siglo de Oro, ed. B. J. García García, M. L. Lobato. Madrid: Ibroamericana, 2007. P. 169–199.
- ⁹ *Ibid.* P. 173.
- ¹⁰ Apéndice documental; en: *Martínez Hernandez S.* Fragmentos del ocio nobilitario. Festejar en la cultura cortesana: en: Dramaturgia festiva y cultura nobilitaria en el Siglo de Oro, ed. cit. P. 76–87.
- ¹¹ *Ibid.* P. 62.
- ¹² *Pinotti A.* Estética de la pintura. Madrid: La bolsa de Medusa, 2011. P. 11.
- ¹³ *Covarrubias Horozco S.* De Tesoro de la lengua castellana o española. Vervuert: Iberoamericana, 2006. P. 1091.
- ¹⁴ *Ponce Cárdenas J.* Introducción; en: Góngora L. de; Fábula de Polifemo y Galatea; ed. cit. P. 128–130.
- ¹⁵ *Kircher A.* Ars magna Lucis et Umbrae, Santiago de Compostela, ed. Universidad de Santiago, 2000. P. 338^a.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 338^b.
- ¹⁷ *Arenal E.* Introducción, en: Inés de la Cruz, J. Neptuno alegórico, ed. V. Martín. Madrid: Cátedra, 2009. P. 18.
- ¹⁸ *Inés de la Cruz J.* Neptuno alegórico, ed. V. Martín. Madrid: Cátedra, 2009. P. 123.
- ¹⁹ *Ibid.* P. 163.
- ²⁰ *Kluge S.* Baroque. Allegory. Comedia. The Transfiguration of Tragedy in Seventeenth Century Spain. Kassel: Reichenberger, 2010. P. 41 y pas.
- ²¹ *Ibid.* P. 46.
- ²² *Ibid.* P. 50.
- ²³ *Ibid.* P. 51.
- ²⁴ *Calderón de la Barca P.* Obras completas. T. III. P. 496^a.
- ²⁵ Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca; ed. L. Escudero y R. Zafra. Universidad de Navarra: Kassel, 2003. P. 69.
- ²⁶ *Ibid.* P. 157.
- ²⁷ *Ibid.* P. 165–166.