

PRO MI

EMORIA

Видмантас Силюнас

Утоление жажды, или Секреты успешного драматурга

Речь пойдет о жажде современной пьесы, о поисках нового репертуара. В каком-то отношении ситуация в нашем театре воскрешает в памяти магазин советских времен: в нем много обуви отечественного производства, в которой есть только один недостаток – ее невозможно или категорически не хочется носить.

Ныне создается немало драматических произведений, устраиваются их читки, тексты печатаются, их обсуждают, о них пишут, однако мало кто хочет ставить. Режиссер часто оказывается перед выбором: браться за безнадежно угрюмые тексты с диагнозом неизлечимых болезней или угощать зрителя слащавой патокой.

Можно ли, однако, избегая подобной дилеммы, увлечь публику?

Оказывается, можно! Об этом свидетельствует нетрадиционный, как сейчас бы сказали, авангардистский театр, который пользовался успехом не только среди ограниченного круга любителей смелых экспериментов, но и у самых широких масс. Мы имеем в виду новаторское, отличающееся высочайшим художественным уровнем творчество Лопе де Веги.

Лопе де Вега создал, что он нарушает общепринятые законы драматургии, и в «Новом искусстве сочинения комедий», защищая небывалое сценическое искусство, откровенно издевался над теми, кто послушно следует традиции. Обращаясь к писателям и критикам, «никогда комедий не писавшим, но знающим как надо их писать», этому «как надо» он вызывающе противопоставлял «как хочется» – хочется ему и публике. Лопе де Вега заботит не приговор тех, кто считает себя мудрыми судьями спектаклей, а аплодисменты зала: «Ведь наша цель – доставить наслажденье» (*se ha de dar gusto*. v. 209)¹. Но для того, чтобы понравиться публике, пьеса должна сперва понравиться актерам.

Если куда менее одаренные писатели полагали, что следует подчинить себе исполнителей, то Лопе де Вега во всеуслышание объявляет, что служит театру. Он мирится с тем, что для актеров тексты – «подсобный материал» для игры. Труппа покупала драму и, оказавшись ее полной хозяйкой, делала с ней все, что хотела. Так, например, актеры, сыгравшие «Вознагражденную скромность» (*La humildad coronada*), не спросив Кальдерона, убрали одно из действующих лиц (Оливковое дерево), соединили воедино двух других (1-го и 2-го Ангела), перенесли действие из Толедо в Вальядолид...² Подобным образом поступали труппы и с Лопе де Вегой – в «Звезде Севильи» шут-грассосо (так называли в драмах слуг) приписал десятки строк...

Авторам было ясно, что если их сочинения не будут сценичными, то окажутся никому не нужными. Когда же руководитель труппы (*autor de comedias*) приобретал текст, то получал право менять в нем все. Следовательно, поэт, желающий, чтобы его слова прозвучали на сцене, должен был изо всех сил стремиться писать так, чтобы фразы легли исполнителям на язык, чтобы каждая из них двигала действие.



Декорации испанского придворного театра.
Сценография Баччио дель Бьянко. 1653

Нечто подобное происходило в это время и в Англии. Гамлет внушает актерам: «играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано»³, как будто имея в виду упомянутый случай со «Звездой Севильи». Шекспировский герой явно оказывается рупором мыслей автора, когда печалится из-за того, что превосходную пьесу могут не поставить, если широкая публика решит, что «стихам недостает пряности, а язык не обнаруживает приподнятости»⁴. Принц знает, что бродячие комедианты, чтобы потрафить толпе, рвут страсти в клочья, горланят и завывают. Прекрасно разбираясь в искусстве сцены, Гамлет тщательно обсуждает с исполнителями, как сделать так, чтобы их манеры соответствовали требованиям высокого искусства, но не были навязаны извне, а проистекали из существа игры. Проницательна догадка Инны Соловьевой, заключающей статью о постановке «Гамлета» на сцене МХАТ Второго словами: «Шекспироведы сличили *quarto* 1604 года, который наиболее близок к авторскому тексту “Гамлета” (напечатан при жизни драматурга), с *folio* 1623-ого. В каноническом посмертном издании, подготовленном друзьями покойного, текст короче на 300 строк. Не потому ли, что Шекспир признавал окончательным вариант театра?»⁵.

И впрямь, и Шекспир и Лопе де Вега сознавали свой великий дар и вместе с тем понимали, что их незаурядные сочинения – только материал, который принимает заверченный вид на подмостках.

Проще всего сказать, что драматурги, которые жили благодаря не публикациям своих произведений, а гонорарам, получаемым от руководителей трупп, были вынуждены угождать публике. Да еще такой, о которой Лопе де Вега говорит в шутовском и принципиально для него важном уже упомянутом нами сочинении о новом искусстве – *Arte Nuevo de hacer comedias*. Это первый в мире трактат, целиком посвященный не теории драмы, а теории и практике театра, и его с полным правом мы могли бы назвать «Новым искусством постановки спектаклей»! Так вот, в ироническом обращении к буквоедам Лопе де Вега вызывающе заявляет, что его комедии предназначены не для высоколобой элиты, не для ученых мужей (*docto*), а для *vulgo*. Слово это в XVII в. имело ряд смыслов. *Vulgo* – это и «простец», простолюдин, но так могли называть и вульгарного человека. Для Лопе де Веги *vulgo* – массовый зритель, обеспечивающий доход театру.

Так что же – драматург без стеснения признается, что потакает дурному вкусу? К счастью, ни в одном из четырехсот девяноста сохранившихся (из полутора тысяч его драматических сочинений) не найти дурновкусия, зато обнаруживается обратное: изумительный поэт не опускается до низкопробного уровня, а приподнимает зрителя к вершинам искусства. Он заставляет вроде бы примитивную аудиторию с восторгом внимать речам действующих лиц, излагающих философские постулаты ренессансных неоплатоников, приводит цитаты из сочинений Горация и Овидия, Данте, Петрарки и других не «простецких» авторов, приучает наслаждаться сложными метафорами и далекой от бытовой речи изысканной лирикой.

Да, драматурги знали, что отдадут свои сочинения под неограниченную власть театра, что их слова будут восприниматься не в литературном, а в сценическом контексте.

Как правило, даже люди, знакомые с творчеством Лопе де Веги, понятия не имеют об этом контексте. В России охотно читают превосходные, а то и просто восхитительные, не имеющие по своему уровню аналогов в прочих странах переводы авторов Золотого века, вышедшие из-под пера Бориса Пастернака, Татьяны Щепкиной-Куперник, Михаила Лозинского, Михаила Донского и др., и не ведают, что в спектаклях конца XVI – начала XVIII столетий любая из трехактных драм составляла лишь три восьмых сценического зрелища.

Представление открывалось короткой музыкальной увертюрой-песней, после которой выходил на подмостки самый обаятельный,

«контактный» актер или актриса, чтобы сыграть лоа. Лоа по-испански – «хвала»; актеры с актрисами хвалили зрителей, за то, что они внимательно и доброжелательно слушают спектакли, а также города, в которых оказались на гастролях (в одной из лоа звучали 55 хвалебных эпитетов – обозначений Валенсии). Раздавались также похвалы самым разным вещам – каждому из дней недели, очередному дню текущего месяца (напоминали о великих событиях, в этот день происходивших), не забывали актеры и самих себя, сообщая аудитории, как они ради нее стараются – встают на заре, пару часов репетируют, к полудню идут в публичные театры-корралы, чтобы в 2 часа дня начать выступление, а вечером подрабатывают, разыгрывая комедии в частных домах; как корпят над книгами, чтобы узнать, что столица России – Московия, столица Польши – Краков, столица Азии – Самарканд; что переезжая из места в место, пересекая горы, кишачие разбойниками, рискуют головой.

Подобные обращения к публике сперва, как правило, сочиняли сами комедианты. Выступить с лоа было совершенно необходимо. В публичных театрах-корралях в партере-патио, во многом определяющем успех спектакля, находились одни мужчины. Подавляющее большинство из них стояло, и чтобы занять нумерованные места поближе к подмосткам, они приходили за два часа до начала представления. Собравшиеся обменивались последними известиями, шутками и прибаутками, пили прохладительные напитки, закусывая фруктами или чем попало – продавцы с боем пробирались между покупателями, которые, в свою очередь толкались, дрались за место, а главное – использовали часы ожидания для ухаживания за женщинами. Огромная лоджамфитеатр на втором этаже была отведена для всех представительниц прекрасного пола, кроме сидящих в боковых ложах аристократок.

Корраль (по-испански попросту двор – так называли дворы, окруженные с четырех сторон стыкующимися под прямым углом зданиями, образующими пространство, в которое проходили лишь через один из подъездов) был единственным местом, в котором можно было не только полюбоваться наследницами грешной Евы, но и безнаказанно поухаживать за ними. Такой случай не упускали – из мужского партера и женского амфитеатра летели навстречу друг другу острые словечки, куплеты песен, записки и фрукты! Действовал старинный обычай: если вы бросаете особе противоположного пола апельсин, и получаете его в ответ, то появляется сладостная надежда познакомиться поближе, если же вам в ответ кинули лимон, то у вас нет шансов... Для того, чтобы



Декорации испанского придворного театра. Сценография Баччио дель Бьянко. Пролог «Андромеды и Персея» Кальдерона. 1653

мужчин, стоящих лицом к амфитеатру, развернуть к себе, и служили песни и изобретательные лоа: в одной из них, например, актриса играла юную даму, ждущую у зарешеченного окна возлюбленного, затем, нарисовав себе усики и скинув длинную юбку, обнажая, как это водилось в мужской моде, ноги ниже колена (желанная приманка для партера!), она изображала сердечного друга, и, наконец, напялив парик и приклеив седую бороду, показывала старика-отца, застигнувшего дочь, нарушившую домостроевские порядки. Короче, надо было доказать мужскому партеру, что у театра есть свои чары, и стоит повернуться на 180 градусов.

Лопе де Вега знал такую публику как облупленную. В одной из лоа он рассказывает, как неузнанный затесался среди зрителей на представлении своей комедии, как мужчины в партере переговаривались между собой, во весь голос комментируя игру актеров и реплики драматурга.

Зрители свистели, били в бубенцы, издавали адский шум дощечками Святого Лазаря – так назывались трещотки, выдаваемые прокаженным, чтобы они за версту распугивали прохожих. Но самое интересное заключается в том, что актерам не мешал подобный шум, более того, они иногда сами провоцировали его. К примеру, они могли затесаться среди зрителей и зрительниц, и выдавая себя за них, начинали кричать: «Спойте хакару!». Хакары (от «хаке», шейх – главарь преступного мира) в первой трети XVII в. были новомодными песнями городского дна,

славящими приключения мошенников, грабителей и проституток. Их исполнение в театрах было строго-настрога запрещено, и чтобы иметь возможность оправдаться тем, что их принудили к этому, актеры подначивали толпу требовать, чтобы спели хакару.

Зрителей подзадоривало многое, происходящее на подмостках, и Лопе де Вега лучше других драматургов знал, как оказаться под стать тому, что он в «Новом искусстве...» называл *cólera española* – испанской яростью, необузданным темпераментом.

В современном театре градус эмоций вольно-невольно снижается в антрактах, но в Испании Золотого века их не было в помине, как не было никаких фойе, в которых можно прогуливаться в перерывах. Между актами комедий или драм на сцене раздавались залихватские песни, исполнялись разбитные танцы и публику тешил народ, мало похожий на благородных лирических героев. Разыгрывались интермедии – *entremeses* – сочные и зычные фарсы и карнавально-огненные мини-балеты с озорными куплетами и перебранками. Венчала спектакль (даже если в финале драмы происходило убийство) мохиганга – небольшое лихое музыкальное представление, участники которого исполняли озорные куплеты, выходя порой в масках и вызывая бурный отклик зала.

Иначе говоря, Лопе де Вега знал, что на подмостках он будет находиться рядом с бесцеремонными соседями, при этом – соседями порой выдающимися. Интермедии писали Кеведо, Луис Велес де Гевара и Сервантес. Вражду между Лопе де Вегой и Сервантесом, утихшую только на старости лет, когда Лопе одалживал у автора «Дон Кихота» очки для чтения, можно понять, имея в виду конфронтацию ряда их произведений для театра. В первую очередь, это касается интермедий Сервантеса. В его «Вдовом мошеннике по прозванию Трампагос» только что потерявший жену вдовец утешается в обществе уголовников и проституток. В «Ревнивом старике» 15-летняя Лоренса, выданная за 70-летнего старика, который так и не предавался с ней любовным ласкам, начинает догадываться, чего ей недостает. Соседка – сводня и ворожея (у нее всегда наготове пластыри против болезни матки, разговоры против зубной боли и т. п.) приводит к девственной супруге любовника. Публика слышит слова юной красотки, которая заперлась с ним в спальне и дерзко дразнит муженька. Дряхлый супруг думает, что женушка дурачится, но зритель понимает, что она говорит правду, сообщая о сладости ласк и поцелуев, об удовольствии от того, что «душа расстается с телом».

У Лопе де Веги звучат совсем другие слова:

*Есть в этом мире сила,
Пред которой все ничто:
Царства, скипетры, короны
И величье королей.
Говорят нам все поэмы,
Утверждают мудрецы,
Подтверждают все примеры:
Эта сила есть любовь!⁶*

Строчки взяты из комедии «Девушка с кувшином», в которой дон Хуан так говорит о Марии:

*Я девушку увидел у бассейна;
Она стояла, девственно горда,
Держа кувшин в руке своей лилейной:
В него лилась прозрачная вода.
Она красой сияла несказанной,
Величьем в ней дышали все черты.
В сандалиях с подошвой деревянной,
В переднике – царица красоты!
Взялась стирать – и от ее касаний
Казались снегом вымытые ткани.
Ей в руки душу отдал я свою.
И, подойдя, сказал благоговейно:
К чему тебе склоняться у бассейна?
Дай твой кувшин слезами я налью.*

Ухаживая за Марией, он так заключает свое обращение к ней:

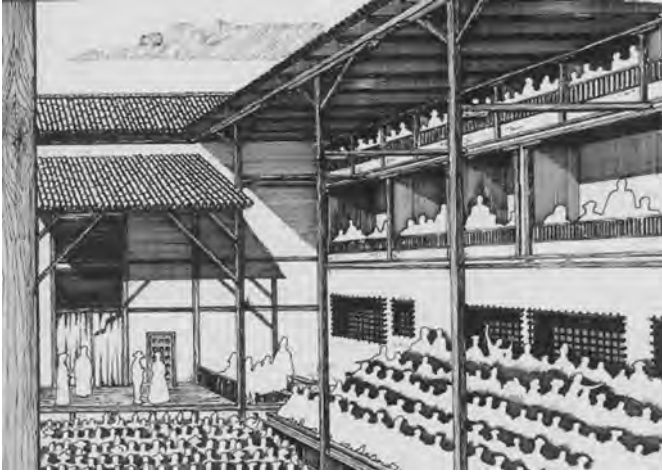
*И в тебе люблю я душу,
А не только красоту;
Ведь не вся любовь телесна.⁷*

Последние строчки в русском переводе – точное следование оригиналу: *que también quiero el alma / no todo el amor es cuerpo* (vv. 1423–24). Обратим на них пристальное внимание, хотя сейчас они могут показаться прописной истиной. Между тем, это крылатая формула новаторства Лопе де Веги. Дело в том, что до него в комедиях, вплоть до некоторых произведений *commedia dell'arte*, вся любовь была телесной или, буквально, «вся любовь была телом». В комедиях Аристофана существовала

только плотская любовь, как и в римских комедиях Плавта и Теренция, в которых героини, как правило – публичные девы, не произносящие ни единого слова. Проявления ума или душевных качеств не представляет в них интереса, хороши же они тем, что замечательно занимаются любовью. Зов плоти влечет друг к другу героев ренессансных фарсов, итальянской ученой комедии и ряда спектаклей комедии масок: слуги, как красноречиво свидетельствуют гравюры той поры, ухаживают за служанками, запуская одну руку за пазуху, а другую под юбку. На потеху публике устраивались сцены пожара для того, чтобы полуголые героини прыгали из окон...

Лопе де Вега показал на подмостках другую любовь, которая, согласно заключительной строчке «Божественной комедии», – «движет солнце и светила». Данте следовал за трубадурами, в XII–XIII вв. изменившими представления об эротической поэзии. Любовь, согласно трубадурам, – это не жажда соития тел, а созвучие душ («Закон любви нарушил тот, / Кто донну для себя избрал / И овладеть ей возжелал», – пишет Дауде де Прадас), она не подчиняется телесной прихоти, а является святыней, которую надлежит чтить. Допустимо только желание поклоняться возлюбленной или Донне (т.е. Владычице, наделенной именем, отсылающим к Мадонне)! «Готов ли я, любви восхотев, – пишет Арнаут Даниэль, – Жечь свечи и масло олив. / Тысячи месс отстоять...». Избранница сердца отождествляется с Девой Марией, становится предметом религиозного культа. Она, подчеркивает Вентандорн Пейроль, источает свет – духовную эманацию.

Преданное служение идеалу не только далеко от плотских наслаждений, но и становится мучительным. Трубадуры расскажут про сладостную и горькую муку, затем эта тема станет ведущей в сонетах и канцонах Петрарки, который вместе с итальянской школой *dolce stil nuovo* (сладостного нового стиля) готовил переворот в умах, отраженный позднее у философов Возрождения. На интерпретацию «Пира» Платона, в котором духовная любовь ставится выше плотской, явно повлияли трубадуры и их последователи⁸. Эта любовь полагает «единство сердец и умов, а не тел, и является жаждой близости, облагораживающей любящего»⁹. Правда, ренессансные неоплатоники нередко чтут и красоту земных форм, более того, обожествляют ее. Гарсиласо (1502–1536), чьи стихи станут для Лопе де Веги образцом куртуазной лирики, поэт-рыцарь, героически погибший при штурме вражеской крепости, воспекает «ясные очи», «томные вежди», «белые руки»,



Расположение публики в мадридском *Corral del Príncipe*.
Реконструкция Карлоса Дорремоча

«высокую грудь», «стройный стан» дамы сердца, «...ласковые локоны любимой, / Бесценный талисман прошедших дней»¹⁰, и уверяет:

*Пока лишь розы в вешнем их наряде
Тягаться могут с цветом ваших щек*¹¹.

Сущность подобной поэзии усматривают в облагораживании страстей, в возвышении того, кого любишь, над собой и в вечно-неутолимой жажде¹². Впрочем, последнее утверждение может быть не всегда верным, ибо, как говорится в одном анонимном испанском стихотворении: «Тот больше всего любит, Госпожа, / кто меньше всего желает...»¹³.

Ренессансный неоплатонизм утвердит единство прекрасного и благого. Для Леона Эбрео «материя <...> сама по себе безобразна и является матерью всего безобразного»; только благодаря «соучастию духовного мира она становится прекрасной»¹⁴. Кастильоне заостряет эту мысль. Для него «не существует красоты без добра»¹⁵, и потому «некрасивые люди бывают обычно дурными, и красивые добрыми; так что можно сказать, что красота – это облик добра»¹⁶. Марсилио Фичино вслед за Платоном противопоставляет одухотворенной Венере изменную плотскую, и утверждает, что «природа красоты не может быть телесной. Если бы она заключалась в теле, то не соединялась с душевными

добродетелями, которые бестелесны. <...> Любовь не удовлетворяется никаким телесным обликом или осязанием». Следовательно, и духовную жажду надо утолять «сладчайшим соком красоты, а не тем, что можно почерпнуть в реке материи и в ручейках очертаний и красок»¹⁷.

Но Лопе де Вега вовсе не собирается пренебрегать очертаниями и красками. Он их живописует с покоряющей выразительностью.

Самым сильным его театральным впечатлением была комедия дель арте; на праздновании бракосочетания Филиппа III и Маргариты Австрийской в 1599 г. в Дении, а затем в Валенсии, он будет изображать Ботаргу – одну из итальянских масок. У итальянцев были не нуждающиеся в переводчиках говорящие тела, изъясняющиеся пластикой и движением. Комические персонажи – Капитан, Доктор и другие, правда, подчас произносили запоминающиеся сентенции, но речи Влюбленных, чаще всего, состояли из охов и ахов. Благодаря Лопе де Вега в их устах зазвучат изумительные строчки.

Наступали моменты, когда зрителю предстояло проникать в потаенное, прорываться в своего рода зазеркалье. Стараться, к примеру, понять, что творится в сознании Санчо Ортиса в «Звезде Севильи», когда он получает приказ Короля убить лучшего друга. Или поражаться тому, как пламенное чувство прорывается наружу, словно лава из непроглядных глубин, – таково в «Фуэнте Овехуне» обращение Лауренсии к односельчанам:

*Неужели вы мужчины?
Неужели вы отцы?
Неужели вы мужья?
Видите мои вы муки,
И у вас от состраданья
Не разорвались сердца?
Овцы вы, а не мужчины.
Знать Фуэнте Овехуной,
Иль Источником Овечьим,
Названо село недаром.
Взять оружие надо мне!
Вы бесчувственные камни...¹⁸*

Но и в этом монологе, в котором каждое слово бьет в цель, бичует, язвит, пронзает насквозь, пылкая девушка, сравнивающая себя с бесстрашной амазонкой, не преминет сказать:

*Лучше, чем слова, об этом
Волосы мои расскажут.
Эти синяки, рубцы
И царапины, – глядите!¹⁹*

Или в оригинале: *Mis cabellos no lo dicen?* – «Что, мои волосы не говорят об этом?».

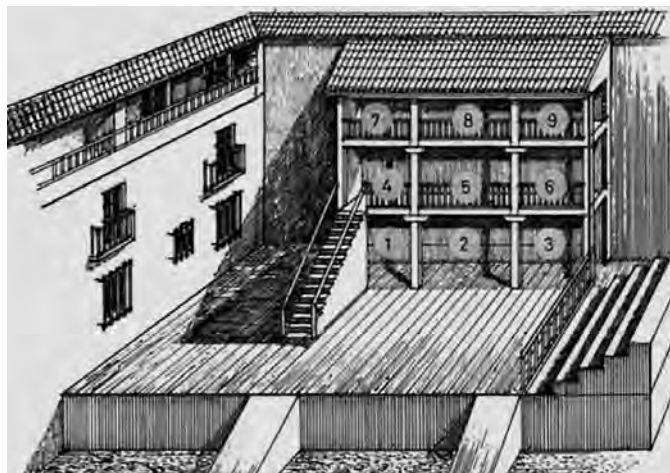
Волосы красноречивей фраз!

Будем иметь это в виду, говоря о том, что Лопе де Вега создает не просто поэтический театр – он утверждает искусство, в котором царят прекрасные чувства, и не напрасно цитирует неоплатоников²⁰. Он мог бы сказать, как его предшественник Кристоаль де Кастильехо, что для его героев любовь «это религия, / которой я дал торжественные обеты / служить с беспрекословной верностью»²¹. Его герои ведут себя на подмостках так, как писал в XVI в. епископ Мондоньедо, брат Антония де Геверы, определяя правила куртуазного служения: преклоняться даме надобно «пав на колени; стоя же необходимо все время держать шляпу в руках <...>, если она хмурится, должно покорно сносить это»²².

Вместе с тем, великий художник чувствовал, что любовь куда более прихотлива, многогранна и многозначна, чем о ней пишут мыслители:

*Утратить разум, сделаться больным,
Живым и мертвым стать одновременно,
Хмельным и трезвым, кротким и надменным,
Скупым и щедрым, лживым и прямым,
Все позабыв, жить именов одним,
Быть нежным, грубым, яростным, смиренным,
Веселым, грустным, скрытным, откровенным,
Ревнивым, безучастным, добрым, злым;
В обман поверив, истины страшиться,
Пить горький яд, приняв его за мед,
Несчастья ради счастьем поступиться,
Считать блаженством рая адский гнет –
Все это значит – в женщину влюбиться,
Кто испытал любовь, меня поймет.²³*

Лопе предельно сближает драматургию с традицией неоплатоников, но не следует рабски за ней. В «Эклоге к Филиде» он замечает, что платонизм лучше подходит философии, чем реальной любви,



Сцена публичного театра – корраля. 1–9 ниши, в которых за занавесками можно было ставить различные декорации. Схема

а в романе «Доротея» откровенно иронизирует: «Платоническую любовь я всегда считал химерой, оскорбляющей природу и норовящей покончить с миром»²⁴. Правда, Платона у него цитируют даже простолюдины, вроде Баррильдо в «Фуэнте Овехуне», убеждающий отрицающего любовь соседа:

*Ты это повторяешь зря:
Наш мир пропал бы в одночасье,
Не будь в нем складности, согласи, —
Любви, иначе говоря.*²⁵

(В оригинале: «Горний и дальний мир, / Менго, в гармонии живут. / Гармония – это чистая любовь / потому что любовь – это согласие»²⁶.)

Важнейший постулат Платона, убежденного, что сущность бытия заключена в нематериальных, бесформенных и бесплотных идеях²⁷, Лопе де Вега, однако, не приемлет. Драматург понимал, что театр – самое телесное из всех искусств. И его театр – оглушительно успешный театр! – это театр самый что ни на есть одухотворенный и самый что ни на есть полнокровный. Его лирические влюбленные высоко ценят свое достоинство – и пьянеют от эротической жажды. Драматургу претит сведение любви к плотскому желанию – и кажется высокопарной, худосочной и безжизненной любовью, такого желания лишённая!

В комедии «Мадридские воды» (*El acero de Madrid*) связь Лисардо и Белисы, которая беременеет до свадьбы, принесет земной плод – и получит религиозную санкцию. Героиня встречается с Лисардо возле столичного храма Святого Себастьяна, где часто назначали свидания мадридские парочки. Стрелы, которые, как говорит Белиса, мечут глаза Лисардо (vv. 2267–2273), уподобляются стрелам, которые пронизывали христианского мученика, – и стрелам Амура. Молодые люди опьянены половодьем чувств, прелестью зорь, которые «радуют ранними весенними цветами» и свежими листочками (vv. 2325–2326), но подобная атмосфера отсылает не только к языческому культу плодородия, но и католическому празднику Святого Креста (*Vera Cruz*), на котором встречаются Белиса с Лисардо. Для него она станет и самой желанной девушкой, и божественным созданием (v. 59); для нее он и пламенный любовник, и «ангел красоты», «который наполняет нежностью душу»; их грешная страсть оказывается «истинной любовью» (v. 206), «на службе у Господа» (v. 2379)²⁸, а способность Белисы обмануть родителей называется «божественным благоразумием»²⁹.

Массы были загипнотизированы постановками Лопе де Веги во многом потому, что он приобщал к замечательным ценностям, к заманчивым идеалам, к удивительной красоте. Драматург эстетизировал своих героев, включая простолюдинов – они выглядят и говорят, как светские люди: в «Периваньесе и командоре Оканыи» Касильда изъясняется чарующим слогом и носит туфли, шитые жемчугом, да и в других спектаклях крестьянки блистали в нарядах из бархата и шелка. И все же роскошно одетые действующие лица на подмостках не были лишь наглядными воплощениями куртуазных схем, приведенных в «Придворном» Кастильоне или в опубликованном в 1535 г. одноименном трактате Луиса де Милана, воспевшего вице-королевский двор в Валенсии. Турниры, декламация стихов, музыкальные вечера, танцы, представления исторической драмы и фарсы, «маска», изображающая сражение троян с греками, во время которого воины распевают романсы, хор нимф, волшебный фонтан, который иссякает, если из него хочет напиться тот, кто не влюблен, Аполлон, преследуемая им Сиринга, аллегорические персонажи – Желание, Зависть, Невежество, Купидон, а также теряющие головы из-за прекрасных испанок турки, составляют театрализованный мир Луиса де Милана. Писатель частично рассказывал о подлинных событиях при дворе вице-королевы Жермены де Фуа, где реальность подчинялась законам «добродетельного рыцарства»³⁰

[курсив наш – *В.С.*] и кодексу идеальной любви, требующей нерушимой верности. Если судить по таким законам, Теодоро, который ухаживает в «Собаке на сене» то за Марселей, то за Дианой, как и многих других дам и кавалеров у Лопе де Веги, должна ждать суровая кара. Но, как заметил Эверет Хессе, комедии Золотого века «отталкиваясь от жесткой религиозной этики, направляют более гуманный взгляд на человеческое существование»³¹. Американский испанист подчеркивает – это ведет к тому, что действующие лица на подмостках, к радости зрителей, являют не только героические, но и эротические порывы.

Придворные Кастильоне и Луиса де Милана – почти бесплотные декоративные фигуры, будто вытканые на дорогом гобелене. В театре же, хотя пластика и казалась скульптурно отточенной, вместо навсегда застывших изваяний к зрителям выходили люди из плоти и крови.

Эстетизация в художественной культуре XVI–XVII столетий нередко шла рука об руку с эротизацией. Бенедетто Варки убежден, что красота телесна; ренессансные изображения античных богинь манят чувственностью, а Анджело Полициано в конце XV в. сочиняет гимн любовным ласкам, восхваляя красавицу: «Что могу я сказать о ее губах, которые сияют, более алые, чем кораллы, и которые я так часто и так продолжительно кусаю в пламенном поцелуе? Что сказать о зубах, белее жемчугов? О языке, который сплетается с моим, как только Венера соединяет наши желания <...>, и о цветущих приподнятых грудях, юных и сочных, как гранаты?»³². В труде «Эстетика Возрождения», в котором приведены эти строчки, Патриция Каstellи подчеркивает: отстаивая одухотворенную любовь, ренессансные художники признавали, что она порождается зрением³³, обращенным к чему-то материальному.

Исследователи живописи заметили, что Тициан, игравший важную роль при испанском дворе, создав «Венеру Урбинскую», будто разбудил нагую, не подозревающую, что на нее глядят, «Спящую Венеру» Джорджоне. Обилие Венер с зеркалом означало, «что женщина постигает себя преимущественно как зрелище»³⁴, и у Тициана, согласно Джону Бергеру, женские тела словно зовут их трогать и обнимать³⁵, воплощая податливость желанию. Речь идет о художнике, нарисовавшем величественные парадные портреты Карла V. Героическое и эротическое не принадлежат разным сферам бытия.

Тереса Киршнер обратила внимание, что в славящих подвиги замечательных лиц (включая Карла V) исторических драмах Лопе де Веги чаще всего беспредельное мужество соседствует с откровенной

чувственностью. Она рассматривает 22 произведения «Феникса гениев», в которых проявляются вопиющие нарушения табу – склонность к инцесту и откровенное сладострастие, живописуются супружеские измены, происходят изнасилования и т.п.³⁶ Так, в драме «Испанцы во Фландрии» красотка Росела предлагает себя сводному брату Филиппа II, дону Хуану Австрийскому, и становится его любовницей. В драме «Карл V во Франции» Леонора при первом же взгляде на монарха признается, что ее влечет не его слава, а его тело, и только и мечтает, чтобы предаться с ним любовным утехам (*gozarle*). Киршнер подчеркивает, что глагол *gozar* в театральном контексте XVI–XVII вв. означал сексуальное наслаждение, овладение любовницей или любовником, и это слово становилось лейтмотивом ряда произведений Лопе де Веги.

Зрители, спешащие в коррали, готовы были откликнуться не только на безупречные помыслы, но и на плотские желания действующих в спектакле лиц. Можно сказать, что в ощущении большей части публики сами здания публичных театров были овеяны своего рода эротической аурой. В Мадриде корраль дель Принсипе и корраль де ла Крус находились в районе пользовавшихся сомнительной репутацией гостиниц, публичных и игорных домов и жилищ богемы. Подобные места сулили греховные удовольствия³⁷. Девушки легкого поведения, сутенеры с картежниками не только окружали здания театров – их показывали на подмостках. Есть свидетельства, говорящие о том, что после спектаклей вельможные покровители, да и незнатные люди, проникали в женские гримуборные, не напрасно надеясь на благосклонность актрис. Прочие мужчины могли довольствоваться тем, что приветствовали хорошеньких исполнительниц у дверей, ведущих, как сейчас бы сказали, к служебному входу. Другие же, как отмечает опубликованный в 1620 г. анонимный «Диалог о комедиях», наблюдали как одеваются и раздеваются актрисы³⁸. Искушению поддавались и короли, – тайком посещая корраль Принсипе, Филипп IV приметит талантливую Марию Кальдерон и комедиантка станет его возлюбленной, матерью самого знаменитого испанского полководца XVII в. – дона Хуана Австрийского, одержавшего, как и его живший в предыдущем столетии упомянутый нами тезка, ряд важных побед.

Сильной эротической приманкой для мужского партера была и актриса в мужском наряде – можно было полюбоваться на обнаженные до колена женские ножки, полностью закрытые для взглядов в привычном обиходе.

И все же не стоит преувеличивать значение подобных приманок, как и расхристанное настроение, прорывающееся в каждом спектакле, а в финальной мохиганге полностью охватывающие сцену и зрительный зал. Как бы ни обнаруживали свой нрав содержанки, девицы легкого поведения, шулера, пропойцы, мошенники, сутенеры, воры, разбойники, трактирщики и прочие действующие лица интермедий и мохиганг, они являлись не механическими отражениями низменного и преступного быта, а художественными созданиями – их артистизм был не меньшим, чем у героев драм и комедий. Они были призваны не столько увлекать развязностью, сколько доставлять эстетическое наслаждение. Иначе говоря, воплощая сексуальное влечение, они отстранялись от него, превращали в предмет пусть охальной, но мастерской, художественно отточенной игры.

И, главное, не забудем, что при всей своей яркости, колоритности и выразительности они оттеняли основные события спектаклей – представлений драм или комедий, в которых царила честь и возвышенная любовь. Спектакли давали время от времени разгуляться плоти на празднике, посвященном, однако, великолепному торжеству духа!

* * *

Но вернемся к нашей главной теме – к становлению нового сценического языка, на которое также оказало прямое воздействие увлечение художника чувственными проявлениями жизни. И, прежде всего, зримыми проявлениями живописности бытия.

Лопе де Вега – сын живописца и рисовальщика, с огромной охотой обучавшийся этим искусствам с детства, страстный коллекционер картин³⁹ в поэме «Красота Анджелики» называет живопись «божественной и чудесной», способной «породить страх, любовь, удовольствие и горечь». В этой же поэме он указывает, что с ней не может сравниться никакое другое деяние человека (*ninguna acción humana*)⁴⁰ – т.е. как справедливо заключает Антонио Санчес Хименес в монографии «Кисть и Феникс: живопись и литература в творчестве Лопе де Веги», ставит искусство живописи выше поэзии⁴¹.

Испанские драматурги – Лопе де Вега и младшие его современники были блестяще образованными людьми. Те, кого сейчас некоторые высокопоставленные и не очень хорошо знающие историю исследователи упрекают в потворстве неграмотным массам, в произведениях, к этим массам обращенных, свободно цитировали фрагменты из сотен лю-

бимых книг, досконально знали не только литературу, но и живопись, музыку, теологию и философию. На них, среди прочего, сильно воздействовал Фома Аквинский (1225–1274) – святой, высказавший ряд мыслей, которые будут господствовать над ренессансными умами. В «Сумме теологии» он признал зрение преимущественно эстетическим чувством, способствующим наслаждению телесным миром⁴². Пусть теолог и предупреждал против слишком сильного увлечения внешней красотой, написав, что «привлекательность женщины – это пламенеющий меч», но все же полагал, что зримые образы реальности способны передать внутреннюю красоту⁴³. Во второй половине XVI в. Тридентский собор, борясь с уничтожающими священные образы протестантами, постановил, что необходимо просвещать народ при помощи произведений живописи, которые «являют глазам верующих полезные примеры поведения святых, и явленные через них чудеса Господа»⁴⁴. Тот же собор, установивший важнейшие идейные ориентиры для католического мира, требовал считать преобразование хлеба и вина в плоть и кровь Господню во время мессы не символическим, а реальным, тем самым обожествляя нечто материальное.

Подобные умонастроения способствовали физической экспрессии театра и театрализации жизни. Храмы, по счастливому выражению, стали местом демонстрации чудес⁴⁵. Священники потрясали черепами, в нишах открывались окровавленные изваяния. Но еще в большей мере таким местом стала сцена. На ней не только все время говорили, но и постоянно показывали что-то поразительное. До драматурга-постановщика Лопе де Веги испанцы шли в публичные театры, чтобы слушать стихи; их так и называли «слушатели» (*oyentes*), Лопе превратит их в зрителей.

Продолжение следует

¹ Поэтический перевод на русский язык принадлежит О. Румеру. Строчки (*v. verso*, цитируем по изданию: *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias*. ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

² *Oehrlein J.* El actor en el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 1993. P. 153–155.

³ *Шекспир В.* Трагедии. Сонеты. М.: Художественная литература, 1968. С. 181. Перевод Б. Пастернака.

- ⁴ Там же. С. 170.
- ⁵ *Соловьева И.* Пьеса «Гамлет» и Гамлет // «Гамлет» на сцене МХАТ Второго. М.: Московский Художественный театр, 2017. С. 66–67.
- ⁶ *Lope de Vega.* Собрание сочинений. М.: Искусство, 1965. Т. 5. С. 691–692. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- ⁷ Там же. С. 641.
- ⁸ *Valency M.* In Praise of Lope: An Introduction to the Love Poetry of the Renaissance. New York, 1958. P. 238.
- ⁹ *Denomy A.J.* Fin'Amors. The Pure Love of the Troubadours, its Amorality, and Possible Source // *Medieval Studies.* 1945. Vol. VII. P. 147; idem: *The Heresy of Courtly Love,* New York, 1947. P. 25–26.
- ¹⁰ *Поэзия испанского Возрождения.* М.: Художественная литература, 1990. С. 99. Перевод Вл. Резниченко.
- ¹¹ Там же. С. 102. Перевод Вл. Резниченко.
- ¹² *Denomy A.J.* Fin'Amors... P. 142.
- ¹³ *El que mas ama, Señora, / es el que menos desea... / Le Chansonnier espagnol d'Herberay.* Bordeaux, 1951. P. 80.
- ¹⁴ *Garin E.* El Renacimiento italiano. Barcelona, Ariel, 2016. P. 192.
- ¹⁵ Ibid. P. 186.
- ¹⁶ Ibid. P. 187.
- ¹⁷ Ibid. P. 185–186.
- ¹⁸ *Lope de Vega.* Драммы и Комедии. М.: Правда, 1991. С. 85–86. Перевод М. Донского.
- ¹⁹ Там же. С. 85.
- ²⁰ *Green O.H.* Spain and the Western Tradition. V. I. Madison, 1963. P. 229.
- ²¹ Ibid. P. 165.
- ²² *Guevara, A. de.* Prosa escogida. Barcelona, 1943. P. 72–73.
- ²³ *Испанская поэзия.* Ук. изд. С. 291. Перевод Вл. Резниченко.
- ²⁴ *Green O.H.* Op. cit. P. 231.
- ²⁵ *Lope de Vega.* Драммы и Комедии. Ук. изд. С. 32. Перевод М. Донского.
- ²⁶ *El mundo de acá y de allá, / Mendo, todo es armonía. / Armonía es puro amor / porque el amor es concierto.*
- ²⁷ *Correia Pacheco A.* Plato's Conception of Lope. Indiana, 1942. P. 111.
- ²⁸ Нумерация стихов дается по изданию: *Lope de Vega.* El acero de Madrid, ed. S. Arata. Castalia, 2000.
- ²⁹ Ibid. P. 38.
- ³⁰ *Cortijo Ocana, Adelaida, Antonio:* Carnaval y teatro en los siglos XVI y XVII: *Revista de Filología Española,* LXXXIV, 2004. P. 408.

- ³¹ Hesse E. *Theology, Sex, the «Comedia» and Other Essays*, Madrid, 1982. P. 37.
- ³² Cit.: *Castelli, P.* La estética del Renacimiento, Madrid, La Bolsa de Medusa, 2011; P. 231–232. Nº 42.
- ³³ *Ibid.* P. 229.
- ³⁴ *Berger J.* *Modos de ver.* Barcelona, Gustavo Gil. 2000, P. 59.
- ³⁵ *Berger J.* *Sobre los artistas.* Vol. 1. Barcelona, Gustavo Gil, 2017. P. 106–107.
- ³⁶ *Kirschner T. J.* El discurso sexual como subversión del amor en Lope de Vega; en: *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, t. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993. P. 549–559.
- ³⁷ *Fernández E.* Los corrales de comedias del siglo XVII madrileño: espacios de sensualidad urbana; en: *Bulletin of the Comedians*, 2008, vol. 60, Nº 1. P. 71–90.
- ³⁸ *Cotarelo y Mori, E.* *Bibliografía de los controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada; Archivum, 1997. P. 599^a.
- ³⁹ В доме его было 10 гобеленов с красочными сюжетами, много живописных полотен, 12 эскизов к картинам и более мелкие произведения искусства.
- ⁴⁰ *Lope de Vega*, Poesía, ed. A. Carreño. Madrid, Biblioteca Castro, 2002. A Canto XIII, esto 31.
- ⁴¹ *Sánchez Jimenez.* El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio; Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2011. P. 95.
- ⁴² *Bayer R.* *Historia de la estética*, México, Fondo de cultura económica, 2017. P. 89.
- ⁴³ *Ibid.* P. 95.
- ⁴⁴ XXV сессия собора. Декрет «О пользе и почитании реликвий святых и священных образов», cit.: *Blasco Esquivias B.* *Introducción al arte barroco*, Madrid. Cátedra, 2015. P. 29.
- ⁴⁵ *Ibid.* P. 129.