

## **Мир бродячих комедиантов**

**Лопе де Вега придумал совершенную форму тому, что он называл «новой комедией»; иначе говоря, утвердил модель драматургии, которой, при всех значительных вариантах, будут в течение более ста лет следовать все пишущие для сцены. Эта модель создавалась художником, так хорошо чувствовавшим особенности игры на подмостках, что ему удалось многое определить в этой игре. При этом он понимал, что может способствовать раскрытию творческой природы актеров, имеющей, однако, свои собственные законы. Актерское искусство развивалось под влиянием Лопе де Веги – и в собственном фарватере. На творчество актеров влияло многое – в том числе та жизнь, которую они вели.**

Это была нередко вдохновенная и драматическая жизнь. О ней со знанием дела писал в книге «Занимательное путешествие» (*El viaje entretenido*) в 1603 г., после того как провел немало лет, выступая с бродячими комедиантами, актер, антрепренер и драматург Агустин де Рохас Вильяндрандо (1572–1635):

Нет в Испании негра  
Или продаваемого в Алжире раба,  
Которому не жилось бы лучше  
Чем у нас комедианту.  
Рабская доля на то и рабская,  
Что раб трудится днем и вечером,  
Но ночью он спит спокойно.

Но актеры-то  
До зари должны подниматься,  
Даже если ночь напролет  
Переписывали и запоминали роли.  
Каждый день с девяти до двенадцати  
Они репетируют,  
Перекусив, спешат в театр,  
И покидают его в семь вечера,  
А когда собираются отдохнуть,  
Их зовут выступать у себя президенты,  
Судебные и прочие чины,  
Алькальды и другие правители.  
И всем им надо служить  
Тогда, когда они прикажут.  
Обычно так бывает, и диву даешься  
Что они успевают всю жизнь заниматься,  
И все время за себя бороться,  
Потому, что нет работы в мире,  
Которая с их работой сравнится:  
При любой погоде, на солнцепеке,  
Под дождем, под снегом,  
В мороз, на льду,  
Должны нужду терпеть,  
И выступать все время...<sup>1</sup>



Неизвестный художник.  
Первый портрет Лопе де Веги.  
1598–1599

Согласно нынешним подсчетам, труппа за сезон показывала 40–50 разных драм и комедий!

Много лет спустя К.С. Станиславский будет требовать, чтобы актеры в спектаклях учитывали особенности среды, в которой протекает действие, – то, что он называл предлагаемыми обстоятельствами. Но актерам всегда приходилось считаться и с обстоятельствами, существующими вне сцены. Каковы они были в пору Золотого века?

С самого начала существования профессионального театра во второй половине XVI в. актеры стали объединяться в труппы. Способная играть драмы и комедии труппа (*compañía*) к 70-м гг. XVI в. стала обретать стойкие очертания. Они определялись тем, что актерский коллектив существовал только за счет доходов, получаемых за выступления, и частью этих доходов необходимо было делиться с теми, кто владел зданиями публичных театров-корралей.

Труппы были немногочисленны. В написанном рукой автора экземпляре драмы Лопе «Наказанный тиран» (*El tirano castigado*), сыгранной в начале XVII в. труппой Гаспара де Порреса, есть перечень всех, кто участвовал в каждом из трех актов. Выясняется, что в первом действии были заняты тринадцать актеров и одна актриса; во втором – семь актеров и три актрисы; в третьем – одиннадцать актеров и две актрисы<sup>2</sup>. В премьерной «Дурочке» в 1614 г. играли десять актеров и четыре актрисы. Подобная гендерная диспропорция связана с тем, что в драмах и комедиях за сердце героини сражались несколько соперников

(«кавалеров-любовников» или, согласно театральной терминологии Золотого века, «галанов»: *1 galán, 2 galán, 3 galán, 4 galán*); к тому же у главной героини (*primera dama*) и других дам (*2 dama*, а то и *3 dama*) были отцы («старики» – *barbas*) и братья. Были и актрисы, выступавшие в ролях служанок (*criadas*), но еще важнее было амплуа слуги-шута – грасьосо (*gracioso*) – и второго слуги. Небольшое число женщин во многих труппах объяснялось и другими обстоятельствами. В 70-е гг., когда выкристаллизовывался облик актерских товариществ, женщинам вообще запрещалось выходить на подмостки, и они делали это, идя на большой риск: им грозила ссылка на пять лет и штраф в сто тысяч мараведи<sup>3</sup>. Только 17 ноября 1587 г. Совет Кастилии отменил этот запрет, но с двумя оговорками: актрисы должны были быть замужними и находиться вместе со своими супругами, а выходить на сцену разрешалось только в женских нарядах. Оба предписания нарушались, и все новые постановления, принимаемые для того, чтобы актрисы не смели браться за мужские роли, публиковались и в первые десятилетия XVII в., когда у одного Тирсо де Молины героинь в мужских нарядах появлялось множество. Участвовали в спектаклях и незамужние актрисы; некоторые после смерти мужей даже становились руководительницами трупп, что порой приводило к судебному преследованию.

Еще одной из причин того, что труппы были преимущественно мужскими коллективами, было то, что в постоянных кочевьях с дорожными костюмами и драгоценностями, – которые необходимо было, играя аристократок и аристократов, демонстрировать знающей толк в нарядах публике, – двигались по глухим местам, где орудовали разбойники, и путешественникам надо было быть готовыми в любой момент отразить вооруженное нападение. Приходилось также укрощать буйных зрителей, которые криками, свистками и трещотками заглушали голоса исполнителей, пытались даром пробраться в театр, затевали поединки прямо в партере, врвались на сцену или за кулисы... В городах тоже было неспокойно. В любой таверне, куда актрисы заходили поесть, они, как пишет в романе «Хромой бес» Луис Велес де Гевара, бросались в глаза бражникам, поражая их шляпами с перьями, короткими с роскошным шитьем плащами, покрытыми серебром туфельками, и их приходилось защищать от агрессивных ухажеров. Темпераментный народ и сами актеры нередко пускали в ход оружие: известно, что в 1606 г. труппа Гаспара де Торреса приостановила выступления в Саламанке после поединка одного из актеров со слугой коррехидора; а в 1611 г. Томасу

Фернандесу пришлось срочно искать нового исполнителя после того, как один из членов его труппы в стычке потерял глаз «и стал непригодным для игры»<sup>4</sup>.

Однако в первой трети XVII в. структура труппы стала меняться: появлялись «третья» и «четвертая», а то и «пятая дама». Основная масса зрителей в коррале помещалась в партере, это были одни только мужчины, а они, конечно, желали видеть в спектаклях побольше привлекательных женских лиц. К примеру, на рубеже 1610–1620-х гг. в труппе Диего Вальехо было одиннадцать мужчин и пять женщин: руководитель труппы Диего Вальехо, его жена Франсиска Мария, Мариана де Аларкон, Моралес, его жена Леокадия Торрес, Диего де Ортега, его жена Анна Мария де Перальта, музыканты Мигель де Барбоса и его жена Исабель де Акоста, актер Хуан де Вальдивьесо, музыкант и танцор Хусепе де Перальта, актер Мануэль де Рибас, актер Хуан де Монтойя, музыкант Хуан де Арес, актер Педро де Саласар<sup>5</sup>.

Но чаще антрепренеры довольствовались четырьмя актрисами (их было четверо в труппах Кристобаля Ортиса, Хуана Акасио и т. д.). Четыре актрисы принимают участие в репетиции, ярко изображенной в интермедии Анреса Хилия Энрикеса. Этот блистательный скетч, который так и называется «Репетиция» (*El ensayo*), изображает обычный рабочий день комедиантов труппы Педро де ла Росы. Он вместе с женой ждет коллег, возмущаясь нерадивостью опаздывающих товарищей, и, решив не тратить время попусту, отправляется чинить обувь. Подоспевший грасьосо Симон подтверждает, что пора приступить к репетиции, потому что уже пробило десять часов; другой актер, Кармона, оправдывается за задержку тем, что был на церковной службе, и показывает для вящей убедительности четки. Актрисы поспевают раньше мужчин и занимаются вязанием, ругая нерадивых, жалуясь на холод в помещении и вспоминая пословицу: «Бородатые в постели, а женщины на морозе». По мере того как появляются остальные, музыкант Гаспар настраивает вируэлу, Борха и Ромера пробуют голоса и предлагают наконец-то приступить к тексту комедии, на что Симон отвечает, что текст так плох, что неохота его произносить, и что антрепренер зря купил такую дрянь. Вслед за этим спор антрепренера с женой перерастает в семейный скандал, репетиция комедии обрывается – по сути, так и не начавшись, – замечанием: «Не бывает, чтобы репетиции проходили дружно», – но все решают по крайней мере вспомнить разыгрываемую вместе с комедией интермедию и исполняют венчающую ее песню<sup>6</sup>.



Х. де Рибера. Девушка с тамбурином.  
1637

Интермедия – жанр гротескный, преувеличивающий все потешное и нелепое, – но вместе с тем нет сомнения, что в «Репетиции» весьма верно отражены реальные актерские нравы и привилегированное положение ведущих актеров и актрис. Ведущими исполнителями дано было стать немногим, но все к этому стремились. Кроме жажды славы существовал и экономический стимул. Жалованье актеров состояло из двух частей: меньшую часть составлял «дневной рацион» (*ración*), большую – плата за выступление в спектакле (*representación*). Главные актеры и «первые дамы» в XVII в. получали от двадцати трех до сорока реалов в день, когда выходили на подмостки; те, которые оставались на вторых и третьих ролях, довольствовались суммой от шести до восемнадцати реалов. Диапазон, указываемый в договорах, был довольно широким; но в любом случае это были немалые деньги – для сравнения укажем, что ремесленник в ту пору получал в день около четырех реалов.

Договоры антрепренеры заключали во время Великого Поста, когда театры на некоторое время закрывались. Показателен, например, договор, составленный в Вальядолиде 13 марта 1594 г. писцом Хуаном Руисом об образовании актерского коллектива, который «будет именоваться “Труппа Сиснероса”»<sup>7</sup>. В нее, кроме Алонсо де Сиснероса, входят еще десять актеров и три актрисы; все они обязуются работать в труппе до Масленицы следующего года, а «если кто-то не исполнит свои обязательства в это время, то заплатит вышеуказанной труппе пятьсот дукатов». Все они обязуются исполнять те роли, на которые будут назначены.



Д. Веласкес. Портрет Филиппа IV с прошением.  
Ок. 1626–1628

Но у каждого были и дополнительные обязательства: например, Алонсо де Сиснерос обязался находить и исполнять интермедии, чтобы вместе с каждой комедией были представлены новые интермедии, и будет получать в итоге двадцать четыре реала...

О том, как приобщались к актерскому ремеслу, рассказывает герой романа Херонимо де Алькала Янеса де Рибера (Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera) «Боязливый братец, или Алонсо, слуга многих господ» (*El donado hoblador, o Alonso, mozo de muchos amos*, 1 ч. – 1624, 2 ч. – 1632). В девятой главе первого тома Алонсо вспоминает, как на берегу Гвадалквивира в Севилье познакомился с руководителем труппы актеров, позвавшим его собирать плату у дверей корраля и помогать в костюмерной. Вскоре подросток стал появляться на сцене «иногда в виде дракона, иногда, если давали трагедию, в виде покойника; а порой и как танцор, если танцевало шестеро и я находился сзади, так чтобы не бросалось в глаза, что ноги у меня кривые»<sup>8</sup>. Так что Алонсо должен был довольствоваться бессловесными ролями, но увлекся театром, несмотря на все тяготы бродячей жизни, «как у цыган», и на то, что, как труппа ни старалась, трудно было угодить разношерстной публике. Кто-то из зрителей «говорил, что плоха музыка, кто-то хаял стихи и сюжет комедии, кому-то не нравился ее смысл, кому-то стиль игры...; жаловались, что актрисы уже не первой молодости, что они не слишком пригожие, что актеры не слишком нарядные и роскошные, но высокомерны; что кто-то из актеров плачет, произнося стихи, а кто-то теряется, когда их забывает». За полтора года

скитаний Алонсо пристрастился к сцене и души не чаял в антрепренере, «так как был он благородным человеком... и давал [ему] есть сколько влезет». Порядок в труппе был идеальным, актрисы славилась честностью и добродетельностью, и подмастерье начал получать роли со словами, а как-то на подмостках «даже произнес целую стихотворную строфу, не ошибаясь». К концу сезона его обещали зачислить в труппу, но карьера Алонсо неожиданно прервалась после того, как его благодетель, антрепренер, не занятый в комедии Агилара «Влюбленный купец», собирав плату при входе в корраль, и, когда на него напал некий юнец, желавший пробраться бесплатно, в сердцах ударил наглеца по голове мешочком с монетами так, что тот испустил дух<sup>9</sup>.

Актеры ездили, преодолевая огромные расстояния, с большой поклажей, включавшей собственную одежду и сценические костюмы, реквизит, еду, воду, инструменты, и т. д., – не говоря о самых членах труппы, их детях, а то и слугах и служанках, да еще технические приспособления – маленькие поворотные круги, подъемники и проч. Так труппа Хуана Баутисты Валенсиано показывала в Севильском театре Колизей в конце июля 1621 г. драму Андреса де Клараменте «Святой Онофре, или Король пустыни» с четырнадцатью переменами декораций и столь сложной машинерией, что во время спуска с небес ангела от свечи занялся пожар, превративший театр в пепелище и приведший к гибели пятнадцати человек. Караван переезжающей с места на место труппы мог включать десять, а то и больше, огромных телег. Так в 1633 г. Салвадор Лара нанял погонщика Бернабе Гонсалеса, чтобы перевести из Кордобы в Гранаду труппу с поклажей весом 2800 килограммов, а в 1636 г. Мануэль Вальехо нанял двадцать два мула для поездки труппы в Лиссабон<sup>10</sup>.

Что же касается декораций для постановок священных ауто, то их возить не было надобности – они производились за счет муниципалитетов в городах, в которые актеров приглашали для участия в празднике Тела Господня, платя за это труппе, в среднем, большую по тем временам сумму – пятьсот золотых дукатов. Декорации устанавливались на огромных телегах, подъезжавших к подмосткам, сооруженным на главной площади, и были самыми что ни на есть красочными. Так, чтобы труппа Акасио могла сыграть в 1619 г. в Севилье ауто «Небесная нимфа» (*La ninfa del Cielo*), требовалась «крутая гора с пещерой, в которой стояла кровать, а сверху находился свирепейший, огромный и ужасающий дракон»<sup>11</sup>, а также «кавалер Грех, Зло, Наслаждение и богато одетая дама Нимфа»<sup>12</sup>. Труппа Кристобаля Ортиса в этом же году показала в Севилье



ауто Лопе де Веги «Князь Света, или Светлячок в ночи» (*El Príncipe de la Paz y el lucero de la noche*). На одной из повозок красовался цветущий сад с фонтаном, из которого текло пять струй воды; на другой – друг над другом стояли два поворотных круга, на одном из которых был виден «прекрасный с окнами и коридорами дворец, который в должное время исчезал и возникала хижина»; когда же поворачивался второй круг, вместо нарисованной на полотне рощи с оливками, кипарисами и пальмами «появлялся роскошно разукрашенный алтарь с горящими в серебряных подсвечниках свечами и Священное Причастие, прикрытое вуалью в дароносице»<sup>13</sup>.

Эффектными были и представления произведений неизвестных авторов в Севилье в 1620 г.: в ауто «Севильский бульвар» (*La alameda de Sevilla*) на одной повозке Геракл венчался со своей избранницей в сопровождении «множества людей и музыкантов»; в ауто «Кафедра» (*La cátedra*) святой Михаил сбрасывал с высокой лестницы Дьявола; в ауто «Лавр Аполлона» (*El laurel de Apolo*) Христос стрелял из лука в дракона, и нечисть падала «со стрелой, попавшей в голову», Господь же парил в воздухе, как и Божественная Любовь, пускавшая сверху стрелы<sup>14</sup>.

Полеты и падения были опасными, и стал знаменитым случай, когда антрепренер и актер Вальехо однажды подменил себя в полете другим актером, вызвав шквал насмешек и эпиграмм. Издевательский сонет об этом написал Гонгора, отметив, что «летать советует только ангелам»<sup>15</sup>.

Крайне важными в каждой труппе были обязанности суфлера и переписчика ролей. Купленные антрепренером пьесы были его ценным имуществом, и только он имел ключ от ящика, в котором они хранились. Только он и суфлер читали произведение целиком – никому больше его не давали в руки, чтобы никто тайком не скопировал и не продал конкурентам. Актер, как правило, получал только текст своих реплик, обычно начертанный переписчиком на листках, называемых бифолио (*bifolio*) – в половину согнутого в длину листа в размере *in folio* (64×48 см, на такой бумаге тогда обычно печатали два столбца – две страницы книги). Помня, что некоторые актрисы и актеры были неграмотными, нетрудно представить, сколь важна была роль суфлера на репетициях и в спектаклях. Тем более, что репетировали крайне быстро, – некоторые договоры со сдающими помещения благотворительными братствами указывают, что труппа обязуется каждую неделю показывать две старые и две новые комедии. В итоге в 1612 г. в Кордове за три месяца Алонсо



Монастырь Лос Агустинос Реколетос. Основан в 1592 г.

де Рикельме показал 24 новые комедии, а в одном только театре Колизей в Севилье с 1611 по 1614 гг. было сыграно 258 комедий!

Сезон начинался в Пасху, и до праздника Тела Господня старались играть как можно чаще. В 70-е гг. XVI в. разрешалось выступать только по воскресеньям и праздникам, но затем прибавились еще два рабочих дня, и к концу столетия уже играли каждый божий день. Власти вынуждены были считаться со страстной жадной испанцев почаше видеть спектакли. Известен отзыв французского путешественника Франсуа Берто, посетившего в середине XVII в. Мадрид и с удивлением писавшего, что к полудню пустуют стройки, мастерские, прилавки магазинов – все идет в театр. Но так происходило и в конце XVI в. Те, кто критиковали фанатическое увлечение театром, даже утверждали, что англичанам в 1596 г. удалось высадиться в Кадисе и ограбить город потому, что охрана порта и крепости находилась на спектакле. Монахи и священники прерывали службы, чтобы поспешить в корралы. То, что к полудню многие ради театра оставляли свои рабочие места и лавки, наносило урон экономике, и в Севилье попытались запретить актерам играть в рабочие дни, но к запрету не прислушались.

Во время праздника Тела Господня корралы пустовали, а актеры на площадях играли священные ауто. В самые жаркие месяцы – июль и август – было труднее всего привлечь публику, но ее становилось



Д. Веласкес. Дама с веером.  
1640–1642

все больше осенью, количество зрителей росло вплоть до Рождества и Праздника царей-волхвов, когда также могли быть исполнены приуроченные к этим сакральным датам ауто. Затем труппы возвращались в коррали, и играли вплоть пепельной среды. В предшествующие Пасхе дни, особенно те, что совпадали с днями карнавала, зрители битком набивали театры.

При этом напомним, что круглый год комедианты вели кочевой образ жизни, и любое место, где они выступали, было лишь временным их прибежищем. Можно сказать, что им было некогда пускать корни – по утрам репетировали, днем и вечером играли в корралях, а в поздние часы выступали перед частными лицами, в монастырях и т. п. Не будь даже приказа, гласящего, что актрисы могут выступать и путешествовать только вместе с мужьями, жизнь ограничивалась узкими пределами труппы. И это было отчасти парадоксально: театр – самое контактное, вызывающее непосредственный отклик искусство, но комедианты жили весьма замкнуто, а преодолевали это – на подмостках, находящихся в окружении огромной толпы.

Особенно бурный отклик вызывала игра актрис. Священник Педро де Фонсека сокрушался от того, что актрисы – в большей мере, чем другие женщины, – «обладают умением и искусством привлекать мужчин, соблазняя и тем, как они говорят, и своими жестами и манерами»<sup>16</sup>. Власти старались ограничить их гипнотические способности, особенно во время танцев на сцене. Указ 1608 г. гласил, что «женщины не имеют права

играть, танцевать и петь, совершая похотливые, противные добродетели и подающие дурной пример жесты, и пусть исполняют танцы и пляски на старинный лад; запрещаются же такие танцы как эскарман, чакона, карандана и им подобные»<sup>17</sup>. Но то, что запрет был вновь обнародован в 1615-м, а затем в 1641-м говорит, что ему не подчинялись, и актрисы, как отметил Агустин Эррера, продолжали кружить головы зрителям, чаруя своим видом, статью, звонкими голосами, играя и исполняя песни о любви, заражая нежными чувствами, а в танцах и интермедиях позволяя себе рискованные и даже недозволенные вольности<sup>18</sup>. Анонимный автор «Диалога о комедиях» писал: «Видел я многих кабальеро и важных лиц, сбитых с пути истинного этими комедиантками: одни следуют за ними, другие привозят их к себе, третьи их наряжают и обращаются с ними, как с королевами; иной покупает комедиантке дом и мебель»<sup>19</sup>. Луис де Гонгора посвятил бурлескный сонет актрисе Изабелле де ла Пас, которая разорила одного герцога и оставила без гроша четырех купцов; и мадам д'Олнуа сообщала французскому читателю, что в Мадриде «воистину боготворят актрис, едва ли не каждая из них вызывает чье-то преклонение, приводя к столкновениям и поединкам, на которых несколько кабальеро было убито. <...> Они умеют пленять своих возлюбленных в такой степени, что они скорее оставят умирать в бедности свои семьи, чем откажутся удовлетворить любую просьбу комедиантки»<sup>20</sup>. Среди возлюбленных Хосефы Ваки, жены антрепренера Хуана де Моралеса, числились маркиз де Вильянуэва, граф де Вильяфлор, герцог де Пенья-фьель, дон Руй Гомес де Сильва-и-Мендоса и сам граф-герцог Оливара, а о ее похождениях писали Лопе де Вега, граф де Вильямедиана, Кеведо и Гонгора.

Антония де Рибера, напротив, явила пример преданности возлюбленному. Оказавшись в начале 30-х гг. в Неаполе, она ответила взаимностью принцу Помпео Колонне; вице-король пытался по просьбе жены Колонны подкупить Антонию, чтобы она помогла уличить принца в супружеской измене, но актриса бежала с ним, переодевшись в мужское платье...

Некоторых же актрис увлеченные ими аристократы похищали: так, в 1637 г. герцог Сан Педро похитил Бернарду Рамирес и три года удерживал ее у себя в замке; Мария де Леон, едва успев выйти замуж за актера Алонсо де Ольмедо, была похищена Командующим испанским флотом. «Известия» (*Avisos*) за 1657 г. свидетельствуют, что маркизу де Альмасанду и графу де Монтерею так понравилась Изабелла де Галвес,

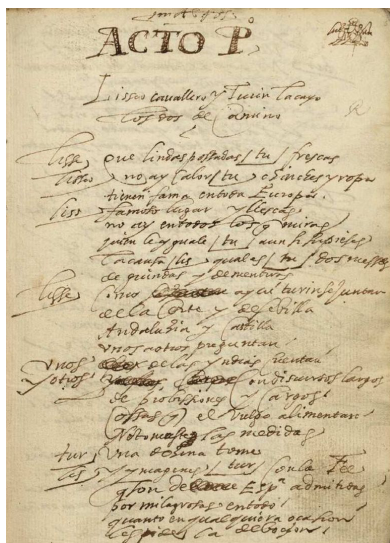
«блистательная комедиантка, прекрасно играющая и роскошно одетая», что по их приказу «слуги схватили ее как есть» после ухода со сцены и умчались с ней в карете... Случай был настолько вопиющим, что Филипп IV велел задержать и поместить под стражу похитителей.

Сам Лопе де Вега неоднократно был пленен чарами актрис. Но драматург превозносил не только своих возлюбленных, а всех, кто поражал его своим талантом. Так, в письме в 1633 г. он восхвалял Марию де Рикельме за исключительную силу чувств, за то, что «она никому не подражает, и ей никто подражать не в силах», а после ее кончины посвятил ей сонет, в котором подчеркивал, что она «превращала вымысел в правду» и «когда умерла, трудно было в это поверить»:

Она так хорошо играла, когда была жива,  
Что решили, что она лишь изображает смерть,  
И ее кончина прекрасно ею разыграна.

Он страстно отстаивал престиж актеров, которых некоторые ханжи по-прежнему считали «презренными греховодниками». Однако все же их общественное положение постепенно улучшалось. Разные слои общества были заинтересованы в том, чтобы гистрионы из подозрительных аутсайдеров превратились в гармонически интегрированных в существовавшую структуру граждан. Благотворительные общества и муниципалитеты нуждались в них: на доходы от спектаклей содержались больницы, приюты и т. д. Церковь фактически игнорировала гневные инвективы отдельных священнослужителей против театра, одобряя комедиантов, которые в священных ауто и «драмах о святых» отстаивали истины католической веры. Короли и важнейшие политики, во-первых, понимали важность разыгрываемых актерами придворных спектаклей, которые не только развлекали властелинов и знать, но и являли блеск Испании, а во-вторых, были потрясены тем, что народ готов устроить бунт, если из-за траура слишком длительное время его лишают столь любимого искусства.

К тому же игра в театре перестала быть делом плебеев. Дворяне бросали почетные и важные должности и становились комедиантами, как дон Педро Антонио де Кастро и Саласар, главный альгвасил инквизиции, близкий родственник Бенито де Саласара, генерала бенедиктинского ордена, президента правительства Каталонии. Кастро подался в актеры, несмотря на все уговоры близких женился на актрисе и до конца жизни выступал на подмостках. Из-за любви к сцене и к прекрасной Марии



Лопе де Вега. Пьеса «Дурочка».  
Фрагмент рукописи. 1613

де Эредиа, принадлежавшей к родовой семье Хайме Лейдо, поменял фамилию и стал кочевать с труппой, исполняя эпизодические роли.

Ценил актеров и король Филипп IV, друг и покровитель Диего Веласкеса, неплохой рисовальщик, обладавший отменным художественным вкусом. Он восхищался красотой в искусстве и в жизни.

Не удивительно, что с ним приключилась вполне театральная история. Король увлекся шестнадцатилетней монашкой Маргаритой де ла Крус в обители Лос Агустинос Реколетос в Мадриде. Испуганная его притязаниями девушка и аббатиса решили отвадить короля. Вновь посетив монастырь, Филипп IV оказался на похоронах – в храме отпевали лежавшую в гробу и озаренную пламенем свечей Маргариту. Спустя пару дней монарх понял, что его одурачили, но все же прекратил ухаживать за юной красавицей.

Актриса Мария Кальдерон, в отличие от Маргариты де ла Крус, не отвергла ухаживания галантного монарха, и после того, как он к ней остыл, вынуждена была уйти в монастырь. Но жизнь в монастырях тоже была во многом другой, чем ее рисует «черная легенда». Портреты свидетельствуют, что затворницы порой одевались в изысканные дорогие одежды; известно, что они могли иметь служанок и рабынь, приносящих им превосходные кушанья; у них было вдоволь времени, чтобы читать и музицировать.



Ф. Эррера Старший. Слепой шарманщик. 1640

Служение Господу в Золотом веке оказывалось призванием, схожим со служением музам, и талант мог проявиться то в одной, то в другой форме. Так, Франциска Бальтазара де лос Рейес, выступая как «первая дама» в начале XVII в. в труппах Гаспара де Порреса и Эредии, чаровала красотой (родились куплеты: «Все у Бальтазары дело / И лицо и тело») и поражала, когда в ролях бравых мужчин скреживала с кем-нибудь на сцене шпаги. Внезапно комедиантка бросает театр, заявив, что прямо во время игры ее поразило откровение Божье, и становится послушницей, одиноко живущей в скиту. Ни ее муж, актер Мигель Руис, ни влюбленный в нее молодой идальго не смогут уговорить ее вернуться к мирской жизни. Бальтазара отвечала, что счастлива проводить время в молитвах, и скончалась, став новой Марией Магдалиной в народных преданиях, согласно которым после ее смерти сами собой стали звонить колокола...

Ее стихийно возникший культ побудил Луиса Велеса де Гевару, Антонио Коэльо и Франциско де Рохаса сочинить в середине XVII в. драму «Бальтазара». Героиня часто меняет возлюбленных, но ангел побуждает ее покаяться, и она посвящает себя заботам о спасении души. Дьявол пытается сбить ее с толку, но вчерашняя грешница не поддается искушениям, и те, кто желал предаваться с ней утехам, под ее благим воздействием исправляются.

Казалось бы, зачем актерам надо было превозносить ту, кто покинула их ряды? Но постановка драмы о той, что царила на сцене, а затем творила чудеса, став святой, намекала, что и театр – это чудотворное искусство, и сквозила мысль, что святая – одна из ролей, которую способна с блеском исполнить талантливая комедиантка. Игра давала о себе знать вовсю: в «Бальтазаре» разыгрывался целый морской бой, подобный тому, что задумал Лопе де Вега в драме «Хамете из Толедо» (*El Hamete de Toledo*): «На верху сцены появляется турецкая галера с парусами со знаками полумесяца и мавры на ней... [и] раздаются выстрелы, и на другой стороне верхней сцены открывается занавес, являя приставшую к берегу еще одну галеру с флажками с белыми крестами...»

«Драмы о святых» были востребованным у публики жанром (в течение Золотого века их было создано больше тысячи), и своим успехом они были в немалой мере обязаны именно тому, что в них при помощи сложной сценической техники показывали волшебные картины. Это же характерно и для постановок драм на библейские сюжеты. Так в «Рождении Христа» (*El nacimiento de Cristo*) Лопе де Веги в раю появляются живые птицы – лебеди, павлины, голуби и т. д.; над подмостками распахивается облако, открывая Деву Марию в короне из звезд, попирающую ногами дракона. В драме Лопе «Хуан Божий и Антон Мартин» (*Juan de Dios y Antón Martín*) в воздухе происходит сражение Хуана и дьявола, и Человек Божий низвергает супостата. В его же драме «Святой негр Росамбуко» (*El santo negro Rosambuco*) поражало публику появление из-под земли дракона, из пасти которого вылетали ракеты; в драме «Антихрист» (*El antecristo*) заглавный герой по имени Титан, потрясая огненным мечом, грозил уничтожить все живое, но другой огненный меч оказывался и в руках прилетевшего на облаке Ангела, и, как гласила ремарка, он «ударял им Антихриста, который словно сквозь землю проваливался»<sup>21</sup>.

Подобные спектакли поражали многих и тем, что актеры в них испытывали пламенные религиозные чувства.

Были, конечно, и зрители, идущие в театр не для того, чтобы умилиться чуду; их ярко описал Хуан де Сабалета (1609–1667), плодовитый драматург и прекрасный знаток театральной жизни, оставивший в книге очерков «Праздничный день утром и вечером» (*El día de fiesta por la mañana y por la tarde*) меткие зарисовки столичных нравов. В главе, посвященной театру, он сообщает много сведений об актерах и их аудитории. Начинается один из очерков с рассказа о молодом столичном



бездельнике, который поспешно завтракает, собираясь отправиться в корраль: «Жажда занять хорошие места не позволяет ему засиживаться за столом». Не будучи бедным, он все же хочет пробраться в театр даром, и Сабалета замечает: «Одна из бед актеров вот в чем состоит: они много работают, а им хотят поменьше заплатить»<sup>22</sup>. Так же беззастенчиво щеголь рвется за кулисы, чтобы поглазеть, как актрисы переодеваются перед выходом на сцену. «Бедняжка стесняется, но не смеет перечить, потому что ее судьба зависит от всеобщего одобрения. Один свисток в зале, пусть и без всякого повода, может все испортить, потому что все поверят, что тот, кто более других недоволен, больше других прав»<sup>23</sup>. Затем наглец начинает ссору, чтобы занять скамейку, иначе придется смотреть спектакль стоя – «и лучше недолгая драка, чем три часа находиться на ногах». Плясь на зрительниц в женской ложе, он надеется познакомиться с одной из них после выхода из театра, и поэтому требует, чтобы поскорее начинали спектакль, не понимая, что порой актеры не торопятся, потому что опаздывает какое-нибудь важное лицо. Наш буян начинает вслух поносить актеров за нерадивость, между тем «безумно и глупо так с ними обходиться, ибо комедианты – те люди, которые больше всего на свете хотят угодить другим». Они, выходя на подмостки, преодолевают любое недомогание и усталость, и в спектакле «если нужно броситься вниз, они скатываются на подмостках с гор. <...> Если по сюжету надо умирать, они корчатся на грязном помосте с плохо вколоченными гвоздями и колючими щепками, не жалея костюмов, стоящих многих денег. Если приходится убежать, то исполнительница, чтобы эпизод выглядел на славу, бежит с такой скоростью, что может зацепить и разорвать платье, которое ей дорого стоило, и одна недавно скончавшаяся актриса, изображая сцену гнева, разорвала, чтобы явить страсть, на тысячу кусочков кружевной платок, а стоил он в тысячу раз больше, чем то, что она получила за выступление. И так как это имело успех, продолжала это делать на каждом представлении...»<sup>24</sup>

Но вот выходят музыканты с гитарами, начинается спектакль, и спесивый зритель ждет, к чему придаться: достаточно ли хороши наряды исполнителей, «соответствует ли их словам их игра... и выражают ли их глаза то, о чем они говорят»<sup>25</sup>. Многие в партере комментируют происходящее на сцене вслух; не менее шумной является и ложа для женщин – касуэла. Одна из зрительниц говорит подруге: «Видишь этого пригожего мужчину, который садится на первый ряд амфитеатра слева?»<sup>26</sup>; другие щелкают кастаньетами, делятся сладостями и т. п.



Б.Э. Мурильо.  
Маленькие торговки

Сабалета возмущался этим, отстаивая ценность театра. Он сравнивал спектакль с богослужением: и в театре, и в церкви чьи-то разговоры, да и любой шум мешают сосредоточиться. Если же верующий пристально глядит на алтарь, то видит в храме, как в театре, яркое зрелище – «образы многих святых, совершающих действия, живо раскрывающие их добродетели. Храм превращается в театр, а театр в храм. Не поймет по-настоящему театр тот, кто не оставляет театр ради храма»<sup>27</sup>.

Лопе де Вега так же оставлял театр ради храма и, покинув храм, шел в театр; и неизвестно, где провел времени больше – на спектаклях или на богослужениях. Великий мастер игры, он служил мессы и всерьез – очень всерьез – верил в Бога и в высшие ценности, которые призвано утверждать искусство.

И месса, и спектакль требовали живого эмоционального отклика, душевного сопричастия. Сабалета был прав: тот, кто не способен испытывать сильные чувства в театре, не испытает их и в церкви. Так что не удивительно, что в Золотом веке пылкие актрисы становились пламенными монашками.

Их было немало: Клара Камачо уверяла, что ее осенило откровение прямо во время выступления в священном ауто, и она ушла в святую обитель. Монашками стали, помимо Бальтазары, Изабелла Эрнандес и Анна де Вильегас. Актриса Франциска Ортис де Гарсия, каждую субботу ходившая в церковь, услышала в храме голос, призывавший ее провести остальные годы жизни в покаянии, и она последовала велению небес.



Д. Веласкес.  
Пабло де Вальядолид. (Портрет актера.)  
Ок. 1635

Актриса Дамиана Лопес так прославилась благотворительностью и прочими добрыми делами, что после ее смерти несколько монашеских орденов оспаривали право похоронить ее и в итоге она была погребена во францисканском монастыре в Барселоне<sup>28</sup>.

Мария Рикельме, воспитанница монастыря, хотела стать послушницей, но ее отец, знаменитый импресарио Алонсо де Рикельме, приобрел ее к сцене; она, как напишут в начале XVIII в., стала «божественной актрисой» и вместе с тем отличалась такими добродетелями, что уверяли, будто после кончины в 1634 г. ее тело, похороненное в храме, не подверглось тлению. Фабиана де Лаура также была образцовой христианкой и перед смертью исповедовалась, как отмечали, «с таким жаром и искренностью, какая ей была присуща на сцене, и священник, босой тринитарий, который ее исповедовал, был ею восхищен и полностью уверен в спасении ее души»<sup>29</sup>.

Итак, мы видим одинаковые жар и искренность на подмостках и в жизни; видим тождество игры и правды, иллюзорного и реального. В «Новом искусстве сочинять комедии» Лопе де Вега отмечает, что простодушные зрители порой настолько отождествляют актера с персонажем, которого он играет, что комедианту, выступившему в роли негодяя, отказывают отпускать товар в лавке, а тех, кто исполняет героические роли, важные лица зовут в гости и щедро одаривают... В предисловии

к драме «Небесный простец» (*El Rústico del cielo*) драматург вспоминает о характерных случаях из жизни прекрасного актера Салвадора де Очоа. Он так замечательно играл святого Франциска Ассизского, что король Филипп III и королева Маргарита называли его братом Франциском и, обнимая его, говорили, что его одеяния источали благоухание, которое, должно быть, исходило от неба. «В роли святого, – пишет Лопе, – всем он казался настоящим, а не притворным, и я сам видел, как выйдя после спектакля в шелковом, шитом золотом наряде, он услышал, как у дверей театра бедняк сказал: “Брат Франциск дай мне рубашку”», и указал на свою нагую грудь, и Сальвадор, не говоря ни слова, отвел его в лавку и купил ему две рубашки...»

Поверим Лопе де Веге; что же касается историй о том, как небеса подвигали актрис уходить в монастыри, то они, конечно же, кажутся не вполне достоверными. Но эти примеры говорят об интенсивности переживаний, побуждающих верить в чудеса.

Актрис воспринимали порой чуть ли не как священных жриц, хотя некоторые считали их бродяжками. В упомянутом романе Херонимо де Алькала Янеса «Боязливый братец» герой Алонсо, рассказывая о постоянных странствиях актеров, не без основания сравнивает их с кочевым племенем цыган. Актеры тоже в ряде отношений были маргиналами; их долгое время не позволяли хоронить на кладбищах, проклинали, как брат Хосе де Вильялба, писавший: «Комедианты – это чума в городе, источник заразы, церковь дьявола, в которой в адском огне горят те, кто видят и слышат, как они играют. <...> Короче говоря, это школа супружеских измен, университет похоти...»<sup>30</sup> Но актеры были уникальными маргиналами. Цыгане в Золотом веке находились вне испанского культурного общества – их искусство будет признано в Испании только в XX в.; в XVII столетии цыган за исполнение их песен и танцев наказывали самым нещадным образом, и они плясали и пели только втайне, друг для друга. Актеров смотрела вся страна, включая епископов и кардиналов, грандов и королей, хотя их кочевой образ жизни и впрямь таил сходство с вызывающими опасения бродягами. Оседлые обитатели были консервативнее, а те, кто нигде не задерживался слишком долго, оказывались во многих смыслах более мобильными, динамичными.

Актеры-странники отстранялись от общепринятого и естественно тяготели к искусству, многое сдвигавшему с устоявшихся мест, рвавшиеся к невиданным горизонтам, к манящим далям, к дерзкой новизне.

Самые крамольные произведения Золотого века – те, что исполнялись на сцене. Это и интермедии, в которых с восторгом показывали неверных жен, высмеивали старых мужей, изображали симпатичных плутов, бравых разбойников и соблазнительных девиц легкого поведения; это и комедии, в которых молодые люди добивались желаемого, идя против воли родителей и ломая социальные преграды; это и драмы, и трагедии, в которых оправдывались убийства распутных аристократов и королей-тиранов; и «бурлескные комедии», в которых монархи и знать представляли в абсурдном, жалком, нелепом виде...

Бывали и случаи, которые могут показаться прямо-таки невероятными. Так, интермедия «Как развлекаются монахини» (*Entre monjas anda el juego*)<sup>51</sup> живописует картину у стен женского монастыря. Сестра-хозяйка Гомес открывает окно, сообщая старому священнику Хуану Санчесу, исполняющему роль посыльного, что надо купить для кухни, и не успевает он уйти, как в окне появляются одна за другой монашки с другими заказами, включая мед, мясо, сладости и «лучшее вино за четыре мараведи». Когда же приходит исповедник, то аббатиса заводит с ним разговор не на душеспасительные темы, а о том, собрал ли он деньги у ее должников. Кабальеро увивается за сестрой-хозяйкой, называет ее «моя королева», общается с ней весьма вольно: «Госпожа моя, целую вашу руку, ценя эту сладостную возможность», – и монахиня с удовольствием принимает его ухаживания. Звучат, как верная констатация царящих в обители нравов, слова мальчика-попрошайки, который, когда его гонят прочь, замечает, что монахини хотят от него отделаться, чтобы побыть наедине с монахами. Все время подчеркивается, что обительницы монастыря как нельзя более далеки от аскетизма, не отказывают себе ни в чем – ни в вине, ни в лакомствах, ни в общении с мужчинами, посылая им записки и встречаясь с ними... Руководитель труппы, который появляется в начале интермедии в роли Ведущего, рассказывающего, что дела в монастырях интереснее комедий или боя быков, в финале уверяет, что в обителях и впрямь творится еще и многое другое («есть и другие вещи, рассказ о которых я оставил в чернильнице»).

Вы можете спросить: и это все дозволялось инквизицией? Ответу: инквизиция запретила интермедию «Как развлекаются монахини», но... в 1800 г.! В Золотом веке этот смелый скетч печатался и оставался в репертуаре театров. Так что актеры были весьма дерзким, ко многому критически относившимся народом.

Лопе де Вега высоко ценил их уникальность. У него есть лоа – похвала не зрителям и не городу, в который приехала труппа, а самим актерам – вдохновенный панегирик искусству гистрионов. Драматург любит чудесными метаморфозами, которые они являют на подмостках:

Кто он такой?

Он то белый, то черный.  
То смиренный, то гордый,  
<...>  
То женщина, то мужчина,  
То малыш, то гигант,  
То болтливый, то немой,  
То лицо духовного чина,  
То рассеянный,  
То сосредоточенный,  
То живой, то мертвый,  
То как памятник из камня,  
То трепещущий, то твердый,  
То тяжелее свинца,  
То легче пера;  
<...>  
Без оружия захватывает замки,  
Притворяться норовит  
И нам правду говорит.  
Сколько противоположностей  
Он совмещает,  
Преступленья совершает,  
И награды получает.

Лопе де Вега понимал, что подобная смена обликов – дерзкий вызов обществу, построенному согласно законам нерушимой иерархии, обществу, в котором никто не должен выходить за пределы выпавшей ему социальной роли. А завершая лоа, драматург восхищается тем, что актер – воистину вольная птица, потому что:

Он то в Индиях, то в Риме.  
То во Фландрии, то в Лиме<sup>32</sup>.

\*\*\*

Итак, мы видим манящий и причудливый микромир театра, в ряде случаев – маргинальный по отношению к громаде окружающего мира, в котором актеры – вечные странники. Но во многом благодаря Лопе де Вега они станут отражать на сцене громаду мира, его глубину, многогранность, сложность и противоречивость. В драматургии Лопе проступают и важнейшие черты современной ему жизни, и существенные свойства истории – реальной, легендарной и священной; на маленьких подмостках распахивается вселенная, в действие вовлекаются небожители, планеты и обитатели ада, воскресают герои Рима и Реконкисты, разворачиваются сюжеты античных мифов, эллинистических, рыцарских и пасторальных романов, средневековых и более поздних романсов, преданий и хроник.

Актерский микромир и мифопоэтический макромир искусства сходятся легко и удачно, потому что писатель знает законы сценической игры изнутри; он с ними сроднился до такой степени, что они стали для него законами собственного творчества. Подчеркну еще раз: Лопе де Вега по своей сути и уникальному значению – больше чем писатель. Он – творец сценического искусства, один из главных создателей изумительного театра Золотого века. Тексты драм и комедий – лишь одна из составляющих этого театра, и упор в этой работе делался на другие существенные составляющие, многие из которых веками оставались в тени и лишь в последнее время стали все полнее раскрываться. Наша задача заключалась в том, чтобы, по мере сил, погрузить рассказ о Лопе де Вега в контекст живого театра и жизни как таковой.

<sup>1</sup> [https://rua.ua.es.litstream.Apuntes\\_14-15](https://rua.ua.es.litstream.Apuntes_14-15)

<sup>2</sup> Salvo, M. de. Sobre el reparto de *El tirano castigado* de Lope de Vega / M. de Salvo // Criticón. – 2003. – №87–88–89. – P. 216–217.

<sup>3</sup> González L. Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de actriz y autora Maria de Navas / L. González // Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo. – №2. – P. 138.

<sup>4</sup> [https://rua.ua.es.bitstream>Apuntes\\_14-15](https://rua.ua.es.bitstream>Apuntes_14-15)

<sup>5</sup> Sánchez-Arjona J. Noticias referentes á los anales del teatro en Sevilla: desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII / J. Sánchez-Arjona. – Sevilla: Imp. de E. Basco, Bustos Tavera I, 1898. P. 203.

- <sup>6</sup> *Villarino M., Fiadino G.E.* El actor en el teatro español del Siglo de Oro / M. Villarino, G.E. Fiadino // CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. – 2001. – №13. – P. 240–243.
- <sup>7</sup> *Fernández Martin, L.* Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid: Siglos XVI y XVII / L. Fernández Martin. – Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988. P. 34–35.
- <sup>8</sup> <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro-do?id=1>
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 282–284.
- <sup>10</sup> [https://www.juntadeandalacia.es/archivos/web\\_es/contenido?id=785aDec8-8cf4-11ed-8e61-000ae4865a5f8idActivo=8idArchivo](https://www.juntadeandalacia.es/archivos/web_es/contenido?id=785aDec8-8cf4-11ed-8e61-000ae4865a5f8idActivo=8idArchivo)
- <sup>11</sup> *Ibidem.* P. 207.
- <sup>12</sup> *Ibidem.* P. 207.
- <sup>13</sup> *Ibidem.* P. 209.
- <sup>14</sup> *Ibidem.* P. 245.
- <sup>15</sup> *Ibidem.* P. 201.
- <sup>16</sup> <https://www.midesa.it/artículo/la-consideración-social-de-oficio>
- <sup>17</sup> *Ibidem.* P. 2.
- <sup>18</sup> *Ibidem.* P. 3.
- <sup>19</sup> *Ibidem.* P. 3.
- <sup>20</sup> *Ibidem.* P. 4.
- <sup>21</sup> [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0499\\_ElAnticristo.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0499_ElAnticristo.php)
- <sup>22</sup> *Zabaleta, J. de.* El Día de fiesta por la mañana y por la tarde con una advertencia preliminar / J. de Zabaleta. – Barcelona: Daniel Cortezo y C, 1885. P. 151.
- <sup>23</sup> *Ibidem.* P. 152.
- <sup>24</sup> *Ibidem.* P. 155–156.
- <sup>25</sup> *Ibidem.* P. 158.
- <sup>26</sup> *Ibidem.* P. 159.
- <sup>27</sup> *Ibidem.* P. 159.
- <sup>28</sup> <https://www.midesa.it/artículo/la-consideración-social-del-oficio>
- <sup>29</sup> *Ibidem.*
- <sup>30</sup> [https://rua.ua.es>bitstream>Apuntes\\_14-15](https://rua.ua.es>bitstream>Apuntes_14-15)
- <sup>31</sup> *Urzaiz Tortajada, H.* Entre monjas anda el juego (erótico): atribución y censura de una obra teatral del siglo XVII / H. Urzaiz Tortajada // Universidad de Valladolid. – 2022. – №11. – P. 221–239.
- <sup>32</sup> Цит. по: *Villarino, M., Fiadino Y.* Op. cit. P. 10.