

PRO MEMORIA

Видмантас Силюнас

Утоление жажды, или Секреты успешного драматурга

Часть вторая

**Как уже говорилось в предыдущей части:
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.**

Начнем с отдельных захватывающих публику моментов и приемов, предлагаемых драматургом. Приведем хотя бы такую ремарку в драме «Отмщенное слово» (*La palabra vengada*): «Мавры раскрывают в палатке занавеску и ставят стол, середина которого находится под покрывалом <...>. Под ним оказывается одно-единственное блюдо, на котором лежит голова Хасана...»¹. В череду удивительных картин превращаются придворные спектакли Лопе де Веги. Такова постановка драмы «Награда красоте» (*El premio de la hermosura*), показанная в парке дворца Лермы, в течение ряда лет фактически правившего Испанией, осенью 1614 г.² Сохранились два подробнейших описания спектакля, сделанных Антонио де Мендосой и неким неизвестным до сих пор автором³, посланные в Брюссель сестре короля Изабелле Кларе Евгении, сожалевшей, как сказано в ее письме к Филиппу III, что не видела спектакль, который «наверняка был прекраснейшим» (*que sin duda seria cosa lindísima*). Принцесса хотела получить подробнейший рассказ о нем, «чтобы насладиться им другим способом» (*que los pueda gozar de otra manera*)⁴.

Сюжет этого феерического текста строился вокруг выбора самой прекрасной женщины, которой император Востока, умирая, завещал корону. После ряда приключений, которые претерпевают герои, чьи корабли властно притягивает гора Магнит, и испытаний, ждущих их в варварских краях, королевой красоты выбирают изумительную Аврору и чтобы кавалеры больше не вступали в смертельную борьбу из-за дам, волшебница Цирцея излечивает их от любви, делая служителями целомудренной богини Дианы. Предостережение против безудержных страстей не лишнее – двое влюбленных в драме погибают: Лириодор, потеряв Тисбу, ищет смерти и находит ее, принесенный в жертву дикарями; Тисба, признаваясь, что ею правит «безумная любовь» (v. 2125), что нельзя, «полюбив, сохранить рассудок» (v. 2372), узнав о его гибели, всаживает себе в грудь кинжал.

Однако в финале все оказываются счастливыми. Это и не мудрено. «Награда красоте» была показана, чтобы отметить приближение двойного династического альянса: заключались браки принца Филиппа (будущего Филиппа IV) с французской принцессой Изабеллой и испанской принцессы Анны с французским королем Людовиком XIII. Разыграли спектакль лица королевской крови и придворные дамы: дочка всемогущего герцога Лермы – Екатерина де ла Серда выступила в роли Роланда, сестра Изабелла и Хуана де Арагон, состоявшие в свите королевы,

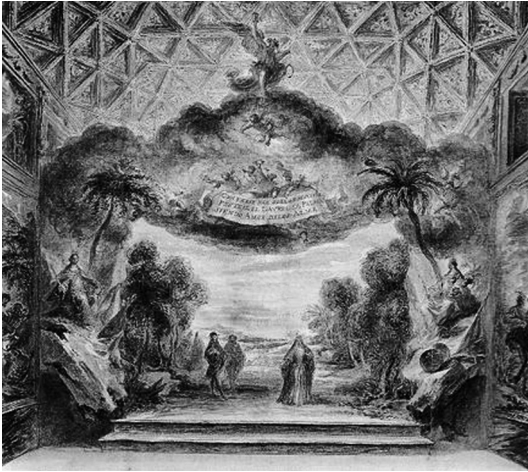
получили роли Лириодора и Линдабеллы, будущий монарх Филипп играл и танцевал, изображая Купидона, королева Анна Австрийская была Авророй. Это было торжество высокого полета в буквальном смысле: принц Филипп – олицетворение безупречной любви, опускался и поднимался на великолепно сконструированном облаке, ни разу не ступив во время спектакля на землю.

Искусство утверждало, что оно выше Природы, что театр способен подчинить все, что захочет. Частью сценографии стал парк и протекающая возле него река Арланса. По ней плыли на корабле с парусами действующие лица и высаживались на берег, она задерживалась огромным занавесом, на фоне которого возвышались две горы 12 метров в высоту, в них открывалась пещера чародея, имевшая занавес, изображающий, согласно реляции, «деревенский пейзаж со скалами и разными растениями», а также святилище Амура и дворцы с «капителями, фризами, карнизами, коридорами»⁵, храм Дианы, который казался «полным света и свечой в серебряных подсвечниках, а на алтаре возвышалась Диана в наряде из белого шелка, отделанного золотом, с распущенными волосами и дротиком в руке»⁶. Появлялись дикари и Анна Австрийская, украшенная огромным квадратным бриллиантом и огромной жемчужиной, пел хор нимф и т. п. Автор одной из хроник не зря отмечал, что каждый мог «насладиться всем зримым»⁷.

* * *

Не меньшей живописностью отличались и задуманные драматургом постановки зрелищ, являющих сакральную силу таинства причастия – ауто сакраменталь, приуроченные к празднику Тела Господня (*Corpus Christi*) и разыгрываемых на площадях под открытым небом. В ауто «Путешествие Души» (*El viaje del Alma*) персонаж по имени Память засыпает на цветущем лугу, который должен предстать перед глазами зрителей; следуют ремарки, указывающие на появление корабля, которым правят Дьявол и Наслаждение, матросами служат пороки, а Душа стоит на палубе, покрытая черным покрывалом, символизирующим ее плен⁸. В «Святом Николае Толентинским» того же Лопе (*San Nicolás de Tolentino*) сверху спускается Ангел с золотым жезлом, Николай летит по воздуху, и, когда спускается на землю в покрытом звездами одеянии, «из скалы выходят две души, он берет их за руки и они под музыку возносятся на небо»⁹.

Поразительно колоритны и постановки драм о святых, разыгрываемые в публичных театрах. Так, в созданной Лопе де Вегой драме



Франсиско Эррера. Декорация к постановке комедии Хуана Велеса де Гевары
«Небо зажигает звезды». 1672–1673

«Детство Святого Исидора» (*La niñez de San Isidro*) под звуки шалмеев наверху раскрывается огромное облако, являя двух пашущих на волах ангелов и святого, на голове которого сверкает корона¹⁰. Да и историческую драму «Арагонский колокол» (*La campana de Aragón*) предваряет пометка Лопе де Веги: «Начинается спектакль под звуки барабанов и шума сражения, христиане преследуют убегающих мавров, и возникает Святой Яков верхом на коне, а возле него раненые мавры»¹¹. Заканчивается же спектакль тем, что «за кулисами раздается звон мечей, отодвигается занавес и видны головы грандов, висящие как колокола, король Рамиро со скипетром и обнаженным мечом в руках, Мир у его ног, и колокол наверху»¹².

Лопе превращает в непрерывно гипнотизирующее зрелище и прочие спектакли. В завязке «Крестьянки из Тормеса» (*La serrana de Tormes*), написанной около 1590 г., Бернардо вызывает Александра на поединок, чтобы решить за кем останется право добиваться руки Дианы. Александр отвечает, что несмотря на то, что будучи студентом, *носит сутану* (уставы университетов действительно требовали этого), он готов сегодня же скрестить клинки с соперником («бывают трусы среди солдат, / но их не найдешь среди студентов» – v. 110–111¹³). В следующем эпизоде зрители видят предмет спора кавалеров – Диану и ее дядю Серальдо: он попрекает племянницу за то, что она, притворяясь отшельницей,

завела любовную интрижку, – написала порочащее семейную честь письмо, и, все больше распалаясь, *поднимает на нее руку*.

Действие переносится в дом Александра, в чем публика убеждается, видя его *без плаща*. Слуга Флорисио *снимает с него сутану* и приносит *шпагу, тонкой работы кольчугу* и надеваемый на нее *кожаный жилет*. Застав сына в таком виде, его отец Антандро хватается за меч, чтобы помешать наследнику подвергать себя смертельному риску. Он *отдает слуге ключ*, чтобы запереть непокорного юношу, а сам хочет вместо сына биться с Бернардо. Противники *обнажают клинки*, но тронутый самоотверженной любовью старика, Бернардо *становится на колени* и *вручает ему шпагу*. Ценя его рыцарский поступок, Антандро обещает уговорить своего приятеля Серальдо отдать Бернардо подопечную, и вскоре старики начинают *шушукаться (en secreto hablan)*¹⁴, решая судьбу героини. В комнате, в которой дядя *заколотил гвоздями окно*, ей все же удастся встретиться с Александром, пришедшем проститься в *дорожном костюме* и в *сапогах со шпорами*. Узнав, что его отправляют во Фландрию, а ее собираются послать под венец с нелюбимым, Диана готовится к побегу. На глазах у публики она *снимает юбку*, и оказывается в *мужских штанах*, на которые надевает *пояс со шпагой и кинжалом*, пока (как гласит ремарка) служанка *«глядит на нее с восхищением»*¹⁵. Наконец, надев *мужскую шляпу с перьями*, она покидает дом... Все это происходит на подмостках в течение первого акта, в конце которого смелая девушка записывается в солдаты.

Следуют предельно – можно сказать, даже запредельно – экспрессивные эпизоды. Диана *хватается за шпагу*, обороняясь от поручика, но тот *хватает ее за руку* и *сжимает в объятиях*. Ее мольбы о помощи слышат три крестьянина-угольщика с *черными от сажи лицами* и *палками прогоняют насильника*. Диана находит приют в селении Тормес, где в *одежде крестьянки* невольно кружит головы деревенским парням. Александр, оказавшийся в этих краях, еле узнает даму сердца в крестьянке с *корзиной*. В тот же вечер он и его друзья в *плащах со шпагами и гитарами* отправляется под *окна девушки*, чтобы спеть серенаду, но наталкиваются на местного жителя Эленко, в чьем безумном влечении к Диане зрители могли убедиться, когда он *падал на колени* и, *обнимая ее ноги*, тщетно молил о благосклонности. Эленко *набрасывается на Александра с дубиной*, и тот, *защищаясь, смертельно ранит ревнивца*. Диана переодевает схваченного друзьями Эленко Александра в *женское платье*, приносит ему *напильник*, чтобы он мог освободиться от

кандалов и сбежать из-под стражи. На помощь хозяину приходит и слуга Тарреньо, *нарядившись старухой – матерью Александра*.

Режиссеру дорежиссерской эры приходилось считаться с тем, что основную сцену публичного театра-корралья с трех сторон окружали зрители, и на самом большом игровом пространстве не ставили декораций. Зато они могли помещаться, появляться, закрываться и меняться во внутренней сцене – в отделенной занавесом от основных подмостков нише в стене. Лопе ставит там алтари с зажженными на них свечами, оживающие статуи, троны и т.п. Но он также показывает за первым занавесом перед внутренней сценой еще один занавес с различными изображениями. Так, в одном из ауто «раскрывается под музыку занавес, и видно небо; с него спускается на землю лестница, на которой стоят несколько ангелов, а наверху на картине в золотом обрамлении за серебристым покрывалом изображен Царь царей»¹⁶. В драме «Подвиги Гарсиласо де ла Веги» полотно во внутренней сцене изображает целый город с зажженными в вечерний час окнами.

Созданная в начале XVII в. «Хитроумная влюбленная» (*La discreta enamorada*) показывает, что Лопе де Вега планирует как вид, так и звучание спектакля. Капитан Бернардо хочет жениться на Фенисе, влюбленной в его сына, который в свою очередь ухаживает за ветреной Херардой. Фенисе надо разлучить Лусиндо с куртизанкой, привлечь его внимание к себе, обмануть бдительность матери... Она приступает к намеченным целям, прибегая к целому каскаду сценических приемов: роняет платок и, когда Лусиндо поднимает его, сообщает кавалеру свой адрес; делает вид, что оступилась, чтобы упасть ему на руки; отправляется на прогулку, закутавшись, как полагается, с головой в плащ, но эффектно распахивает его, чтобы герой мог подивиться красотой ее глаз и стройностью стана... Грасьосо Эрнандо, подсказывает зрителю, что Белиса (мать Фенисы) – прямая противоположность прелестной дочери; шут обращает внимание на то, что головной убор делает ее похожей на постную монахиню, что она ковыляет на грубо сколоченных туфлях, спотыкаясь, словно старая кляча... Программируется ритм спектакля (пожилой Капитан изъясняется длинными тирадами, ревнивый ухажер несет за Херардой, размахивая кинжалом), тон речей (Лусиндо и слуге порой приходится, как заговорщикам, разговаривать шепотом и т.д.)...

Комедия «Женщины и слуги» (*Mujeres y criados*) начинается с ремарки: «Входит граф Просперо, *раздеваясь*»¹⁷ [выделено нами. – В.С.]. Домашнюю одежду он сменит на прекрасное платье, и, уходя на улицу,



Баччио дель Бьянко. Эскиз к постановке драмы
«Приключения Андромеды и Персея» Кальдерона. 1653

вооружится щитом и мечом... Обратим внимание еще на некоторые фрагменты той партитуры спектакля, которую строит драматург. Граф хочет *взять за руку* Лусиану, но она резко *отстраняется* от него; появляется, согласно ремарке, «дон Педро, одетый, как жених, в прекрасные одежды»¹⁸, «чрезвычайно нарядные Виоланта и Лусиана выходят в подвенечных платьях»¹⁹. Для торжественной церемонии *стелют ковер*, на который *сядут сестры*, слуги *вынесут факелы*, граф и дон Педро *схватятся за оружие*, пытаясь помешать бракосочетанию Кларидана с Виолантой и Теодоро с Лусианой, но *смиловившись, протянут им руки*.

Комедия Лопе «Проделки Белисы» начинается с ремарки: «Входит в нарядном траурном платье Белиса с черными цветами в волосах, в черных шелковых перчатках»²⁰ и рвет письмо надоевшего ухажера... За решеткой окна появляется Лусинда. Под окнами же дежурят кавалеры со щитами и шпагами. Действие переносится в парк, в котором Белиса прогуливается «в как можно более красочной одежде и в шляпе с перьями». В белой шляпе, в отличие от щеголяющей в черной шляпе соперницы.

Учитывая, что в публичном театре не было роскошных декораций, которые поражали в придворных постановках, драматург все же и в этой комедии дает публике возможность полюбоваться (например, на бриллиантовую брошь, сверкающую на платье Белисы). Вместе

с тем, что-то должно было возникать в сознании зрителя благодаря «словесной живописи». Слова о том, что пора появиться солнцу, что настало время проснуться птицам и распускаться бутонам, что восток окрашивается золотом, звучали для того, чтобы зритель представил картину свежего утра и был готов вместе с Белисой воскликнуть: «Что за заря!» (v. 835).

Развязка так же произойдет в час, когда, согласно словам дона Хуана, отступают мрачные холодные тени, и рождается день, сверкая лучами на зеркале вод (v. 2494–2497).

* * *

Обратим внимание на это: драматург определяет зримый облик спектакля – и, являя силу поэтических слов, раскрывая их красоту, добивается того, чтобы они не только живописали что-то, но и содержали важное послание. И Лопе де Вега, и Тирсо де Молина, и Кальдерон боролись за права текста на подмостках. Они стремились к зрелищности – но не в ущерб смыслу! В предисловии Лопе де Веги к очередному изданию комедий появляется стонущий персонаж по имени Театр – бедолага, израненный плотниками, сверлящими и терзающими его тело, сооружающими механизмы, дающие возможность продемонстрировать разные трюки толпе: полеты действующих лиц, загадочные исчезновения, превращения красавиц в чудовища и так далее и тому подобное²¹. В полемическом задоре Лопе де Вега утверждает, что театру надобно иметь только минимум реквизита: письмо, пару лент, стакан воды и перчатку. Но, опомнившись, вновь и вновь настаивает на визуальной стороне сценического искусства и, в конечном счете, устанавливает желаемое соотношение поэтического слога и броской пластической выразительности. Он прекрасно понимал, что различные картинные мизансцены зритель в театре – в отличие от созерцателя живописного полотна – не может рассматривать сколь угодно долго. Спектакль – неустанное действие, не терпящее длинных пауз. Один из шутов в комедии Лопе де Веги рассказывает, как хозяину пришлось продать отличное полотно, на котором охотник целился в оленя – слишком медлил, не пуская стрелу, а олень слишком много времени стоял неподвижным.

Лопе де Вега вообще был против превращения зрителя в пассивного потребителя, он постоянно вовлекал его в совместную с актерами работу, в сотрудничество по созданию спектаклей, пробуждал в нем

созидательное начало, крылатую фантазию. В каждом из спектаклей была определенная мера того, что зрителю предлагают представить в своем воображении, и того, что реально возникает перед глазами. Для зримых воочию живописных композиций часто служила внутренняя сцена – ниша в стене, называемая *teatro*, прямо за подмостками, называемыми *tablado*. Занавес перед *teatro* отдергивали, обнаруживая статуи, трон над балдахинном, труп на окровавленном ложе... Однако в ряде случаев нечто поразительное видели не в глубине ниши, а перед ней – за первым, нейтральным занавесом, открывался второй со всевозможными изображениями. К примеру, на расписанном полотне в финале драмы о Св. Иерониме, озаглавленной «Кардинал Вифлеема» (*El cardenal de Belén*), согласно ремарке Лопе де Веги, «ангел трубит в трубу и видна арка, под которой сидит высший судия; с одной стороны от него находится адская пасть с несколькими душами, а с другой – Святой Михаил»²². Нарисованными были и другие картины: «Открывается Святой Иероним среди скал, повесивший сутану на дерево, обнажив грудь, и лев у его ног»²³.

В драме «Критский лабиринт» (*El laberinto de Creta*) сказано: «Когда отодвигается занавес, виден лабиринт, нарисованный на полотне, а посередине его Минотавр»²⁴. Так же, возможно, была показана и следующая картина: «Отодвигают занавес, и на алтаре находится Ариадна с дротиком в руке и в шляпе, из-под которой падают рассыпавшиеся волосы»²⁵.

Красочное полотно могло двигаться, закрывая внутреннюю сцену, о чем свидетельствует ремарка в комедии «Фелисарда»: «Выходят Король, Арминда, Ариодант, Эргаст и Лелист, вооруженные позолоченными пиками с множеством перьев на шлемах; полотно поднимается и видна заколдованная башня на скале и огромное зеркало на ее дверях»²⁶. Полотно могло и опуститься, чтобы продемонстрировать такую мизансцену: «Башня раскрывается и внутри ее видны Фелисарда, Флора и Изабелла в роскошных нарядах, с тремя посеребренными жезлами, в серебристых накидках и гирляндах цветов из шелка с золотом»²⁷.

Но колоритность для Лопе де Веги – не самоцель. Только что приведенные ремарки определяют картины, которые должны явить торжество благородства над злом, воплощенным в колдуне Лизаманте и в его подручных, выходящих на подмостки «в черных масках, в черных одеждах с серебряными позументами и в черных головных уборах»²⁸.

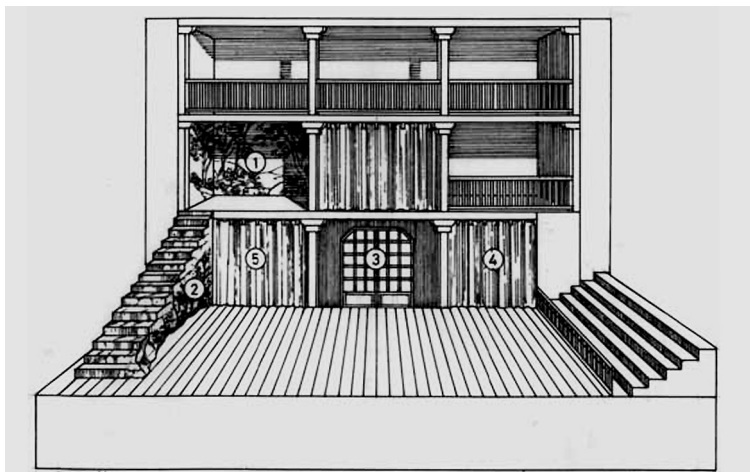
Еще более зловещие образы возникают в развязке драмы «Наказание – не мщение» (*El castigo sin venganza*): Герцог сбрасывает покрывало с кресла и показывает убитую им жену, окровавленную Кассандру, с кляпом во рту, со связанными руками и ногами, и по его приказу придворные закалывают Фердинанда, его сына. Жуткое зрелище не только поражало, но и свидетельствовало о том, сколь страшен крах ренессансной веры в торжество любви и чести.

* * *

Расскажем еще об одном свойстве драматургии Лопе де Веги, обеспечивавшем ему такую счастливую сценическую судьбу.

Читатель, знакомый с историей Испании и ее литературой, открывая драму нашего автора «Зубчатые башни Торо» (*Las almenas de Toro*), вправе ожидать, что главное внимание в ней будет уделено Королю Санчо II, убитому пущенной ему в спину стрелой предателя Вельидо Дольфоса, и его союзнику, самому прославленному рыцарю Реконкисты Руису Велесу де Вивару, прозванному Сидом. Тем более, что это единственное произведение для театра Лопе де Веги, в котором появляется этот культовый герой испанцев. Однако Сид в этом произведении не совершает никаких славных деяний, и выводится на подмостки для того, чтобы восхититься подвигами сестры дон Санчо, инфанты Эльвиры. Эльвира – главная героиня драмы. Она сбрасывает со стен Торо солдат; чтобы избежать преследований, скрывается, принимая выразительные обличья – то пригожей поселянки, то служанки – с покрытым мукой лицом, то вновь является в полном вооружении с колышавшимися на шляпе перьями. Перед ней падают на колени подданные; и король, признавая ее превосходство, целует ей ноги. Ее любовь к Энрике – магистральный сюжет «Зубчатых башен Торо»; ее реплики составляют каждый из трех актов драмы, так что за ней буквально остается последнее слово.

Ни историческая, ни литературная традиция не объясняет подобного построения спектакля. Но все становится на свои места, если учесть, что «Зубчатые башни Торо» сочинялись в 1618 г. для того чтобы роль Эльвиры исполнила любимая в ту пору Лопе де Вегой актриса Хусена Вака. Прозванная Блистательной (*La Gallarda*), Хусена была на редкость хороша. Скептический Гонгора написал о ней восторженный сонет, а Лопе де Вега в посвящении дону Франсиско Диего Саясу, предвещающему «Юношеские годы Роланда», признался, что сочинил и эту



Реконструкция сцены корраля

драму, чтобы в ней могла блеснуть уникальная актриса с боготворимой им фигурой. «Играя в мужском платье, – пишет Лопе, – она врезалась в память всех, кто ее видел; и выпадала честь тем комедиям, в которых она выступала, отличаясь особой грацией и исключительным мастерством»²⁹. Еще бы: мужской костюм подчеркивал талию и обнажал ножки актрисы ниже колена!

Человек театра Лопе де Вега не считал, что необходимость каждый раз писать для какой-нибудь конкретной труппы стесняет его вдохновение. Его окрыляло то, что он знал, какие актеры будут выступать в задуманном спектакле. Роли в его воображении обретали плоть и кровь, неповторимые очертания; как будто слова, им фиксируемые, покидали бумагу и звучали из живых уст, а герои – художественные фантомы – обретали подлинные лица.

Кто из современных нам писателей может похвастаться, что сочиняя список действующих лиц пьесы, он рядом с каждым из них ставит имя исполнителя. А Лопе поступал именно так, как свидетельствует, в частности, рукопись его «Дурочки» (*La dama boba*), в которой он поставил дату окончания – 23 апреля 1613 г. Драматург указывает актеров труппы своего доброго знакомого Диего де Вальдеса, которым он предназначает роли: «Лисео, кабальеро – Ортис; Турин, слуга – Карвахаль; Октавио, старик – Киньонес; Лауренсио – Бенито; Финея – Мария;

Клара, служанка – Анна Мария»³⁰... Мимма де Сальво установила, что роль Лисео и впрямь сыграет Кристоаль Ортис де Вильясан, что Анна Мария де Рибера исполнит роль служанки Клары. Правда, в роли Финей – скорее всего, выступала Анна Мария Канель – жена Диего де Вальдеса, который, судя по всему, и поставил «Дурочку», а также танцы и интермедии в спектакле.

То, что Лопе определял, кто будет исполнять роли, не оставляет сомнений, что текст комедии содержал *видение спектакля*, премьера которого состоялась в 2 часа дня в первые дни ноября того же 1613 г. в мадридском театре. На сцене блистал Лауренсьо (его роль досталась Диего де Вальдесу) – кавалер, постигший не только премудрость ренессансных мыслителей, но и, говоря языком Пушкина, «науку страсти нежной», и решивший преподавать ее юной героине, «дурочке» Финее. Конечно, о философии Платона и Аристотеля, о вселенском разуме и т.п. он станет рассказывать не в начале комедии, а во втором акте, когда публика будет втянута в водоворот действия. О том, что необходимо энергично разворачивать сценический сюжет, писатель помнит и в этой комедии, в которой влюбленные обмениваются такими репликами:

— *Любви нужны дела.*

— *Вы правы:*

Любовь есть действие.

— *О, да.*³¹

В обучении «дурочки» будет немало забавного, поначалу даже карнавально-потешного. Ее, скорее всего, играет Анна Мария де Канель, опытная актриса. Побывав замужем за актером Мельчором де Мойя, она с новым супругом заключит договор с Диего де Вальдесом, обещая «играть и петь» в его труппе. Уверенная в себе мастерица, она могла позволить прибегать к сочным, едва ли не фарсовым краскам, показывая, как тринадцатилетняя Финей, увидев поясной портрет жениха, возмущается тем, что ей прочат в супруги мужчину, у которого есть только верхняя половина: должны же быть свои преимущества и в нижней. Под аплодисменты зала своенравная ученица, не желающая запоминать азбуку, начинает не на шутку колошматить преподавателя, ударившего ее по руке линейкой... Но красивая актриса не упускает и предоставленную драматургом возможность показать, что в девушке-подростке есть и невинное озорство, и детская преданность играм. Да, ей не до учителей и не до тушующегося перед ее избыточной

непосредственностью прибывшего из провинции жениха Лисео – любимая служанка Клара прибежала с вестью: наша кошка окотилась! На чердаке произошли чудесные события:

*Нынче утром, как обычно,
Над Мадридом встало солнце,
Пышной хвастаясь ливреей.*

*Жалобные раздались
Причитанья нашей кошки:
«Ай-ай-ай-ай-ай! Рожая!
Где ты, мой любимый котик?
И, разбужен этим криком,*

*Кот Мордан вскочил в тревоге
Даже не успев умыться.*

*Прибежали любоваться
На мамашу и приплод
Кот Мурлыка, кошка Мурка,
Длинноух, Короткохвост!³²*

Публика внимает с наслаждением Кларе, тем паче, что ее играет совсем юная прелестная Анна Мария де Рибера. Никто, конечно, еще не знает, что она превратится в знаменитую актрису, что широкую известность вместе с ней обретут ее дочери Микаэла и Леонора, исполняющие соответственно главные роли и роли «вторых дам», прекрасно поющие, танцующие и получающие завидные гонорары. Это будет в 1640 гг., а 52 года спустя после премьеры «Дурочки» она вступит в своеобразный актерский профсоюз – Братство Девятины Госпожи Нашей, пресвятой Девы Марии (*Cofradía de Nuestra Señora de Novena*). Но зрителям «Дурочки» легко было ощутить задатки в молодой задорной актрисе, брызжущей радостью и полной нежности при рассказе о роженице-кошке и новорожденных котятках, навещаемых пушистыми родичами:

*Гости принесли подарки:
Кто рыбешку, кто мышонка,
Кто куриных потрохов,
Кто мясца, кто сальца ломтик.
И сейчас на кухне нашей*

*Пир у них идет горюю.
Я туда вас приглашаю
Посмотреть на милых крошек,
Что мы принесем в подарок
Новорожденным, сеньора?²³³*

Заметим, кстати, что в «Дурочке» между монологом Лауренсьо, излагающего фундаментальные положения мировоззрения ренессансных умов, и шутливым рассказом Клары существует, пожалуй, не осознаваемая толпой, но так или иначе постигаемая ею перекличка: сила плодородной любви действует во всем мироздании. Рассказ Клары о прибавлении кошачьего семейства наполняет чувством благоговения перед неиссякающей сакральной силой жизни.

Она бьет ключом в Финее, но приехавший издали свататься к ней Лисео пленен обликом старшей сестры Нисы. Вид столичной красавицы, элегантной, чуть надменной, замечательно воспитанной, появляющейся с дорожкой книгой с золотым обрезом – изданием романа Гелиодора – ослепляет провинциала. Конечно, зрителям тем легче поверить в то, что Лисео опешил при виде Нисы еще и потому, что Нису играет Херонима Бургос, в течение нескольких лет, как уже отмечалось, подруга, муза и возлюбленная Лопе де Веги.

Для Херонины Бургос в роли элегантной красавицы-интеллектуалки и была написана «Дурочка». Актриса, надо полагать, превосходно являла царственную умницу. Привычное в начале XVII столетия построение драматических произведений Лопе де Веги заключалось в том, что в спектакле была одна главная героиня, а в труппе одна-единственная Первая дама – как называлось это амплуа. За нею следовали Вторая дама, Третья дама и т.д. В «Собаке на сене» 1 дама – это Диана, 2 – Марсела, 3 – Анарда; в «Звезде Севильи» кроме роли Первой дамы – Эстрельи вообще нет других мало-мальски значимых женских ролей; и в «Фуэнте Овехуна» роль Лауренсии явно имеет исключительную важность. Равноценность двух ролей в «Дурочке» свидетельствует, что драматург привлекает публику и органичностью натуры младшей сестры, Финей, и изысканностью культуры старшей, Нисы. Героиня Херонины Бургос – ценительница далеко не самой известной эллинистической прозы, обладает завидной эрудицией, аристократические поклонники поют хвалу ее безукоризненному вкусу и выносят на ее суд сложнейшие по форме и по смыслу сонеты. Драматург и иронизирует над стихотворениями-головоломками, ими сочиненными, и приобщает

зрителей к элитарному искусству. Стремление же Лопе де Веги к гармонии проявляется в том, что «книжница» Ниса становится все темпераментнее, а «дикарка» Финея – все смышленнее, обучившись не только грамоте, но и утонченным манерам; она пленяет уже не только непосредственностью, но и быстротой суждений. Оказывается, что ее любовь к играм говорила о ее творческом даре. Деятельный ум Финеи поможет ей обыграть всех, кто чинит препятствия ее счастью, в том числе – и более созерцательную сестру. Первоначальное простодушие «дурочки» становится маской, которой юная героиня пользуется, чтобы посмеяться над теми, кто все еще считает ее недалекой. На требование Нисы оставить в покое Лауренсьо – «Он мне принес любви обеты» – сестренка отвечает: «Да? А потом унес?»³⁴. Когда же охваченная ревностью Ниса выходит из себя и обрушивается на соперницу:

Я на тебя свой гнев обрушу!

Тебе я не позволю душу

Из моего исторгнуть тела, —

Финея с иронией охлаждает ее пыл:

Да разве я могла решиться

На такое озорство?

*Да что я вам, душеприказчик?*³⁵

В оригинале она говорит: не забирала я никакую душу и не похожа я на сундук, набитый душами (*Todos me piden las almas/almario debo de ser*)³⁶. Замечательно проявляется ее лукавство и в разговоре с спешившим от ее метаморфоз отцом:

— Ты дурочка?

— Когда хочу.

— Что? А когда не хочешь?

*— Нет!*³⁷

Иначе говоря, Лопе де Вега написал прекрасную роль для Херонимы Бургос, но наибольшее значение обрела другая героиня, подтверждающая веру Возрождения в то, что в человеческом естестве заключены бесконечные возможности совершенства. Поэт был знаком с трактатом Пико делла Мирандолы «О достоинстве человека», в котором ренессансный неоплатоник утверждал: в отличие от всех прочих тварей Бог пустил человека в мир незавершенным, «недоделанным», чтобы он мог построить себя так, как ему хочется – стать творцом самого себя.



Корраль в Альмагро

Что же касается роли влюбленного в Нису Лисео, то его роль автор «Дурочки», как мы видели по списку в начале автографа комедии, предназначил Кристобалу Ортису. Четыре года спустя Лопе де Вега назовет его «знаменитым исполнителем». Ортис станет руководителем популярной труппы, и в 1621 г. продаст другому руководителю, Хуану Баутисте Валенсиано за 4800 реалов 18 созданных разными авторами комедий, оказавшихся в полном его – а не драматургов! – распоряжении. Будет выступать во многих городах и перед Филиппом IV в Королевском дворце в Мадриде. В Севилье в 1620 г. на его выступлении от выстрела ракеты, изображающей молнию, загорится театр, называемый Колизеем, погибнут несколько зрителей, преимущественно женщин, которым непросто было выбраться из битком набитого амфитеатра.

Мы не знаем, когда Ортис родился, но до того, как оказаться в труппе Диего де Вальдеса, поставившего «Дурочку», уже играл в комедиях Лопе де Веги. Похоже, что исполнителю роли Лисео, как и Анне Марии де Рибера, в самом начале своей артистической карьеры сыгравшей в «Дурочке» служанку Клару, наш комедиограф помог стать на путь, ведущий к славе. И собственной славе он в немалой мере будет обязан тем, что был чуток к индивидуальности актеров и писал тексты, которые предоставляли исполнителям завидные возможности.

Лопе де Вега не играл вместе с друзьями-комедиантами, как Шекспир; не оказался премьером и постановщиком в ставшем благодаря ему знаменитом театре, как Мольер, но он, как и они, был не человеком со стороны, а непосредственным участником театрального дела. Он формировал и развивал сценическое искусство целой страны, пожалуй, еще в более значительной мере, чем великие драматурги Англии и Франции. Судьба не одной (как в случае с Шекспиром и Мольером), а многих трупп зависела от него. Актеры кормились, благодаря множеству его новых, с восторгом встречаемых публикой пьес, драматурга же кормили актеры. В одном из писем он жаловался, что у него нет доходов, как у Кеведо – т. е. ренты, обеспечивающей безбедное существование. Когда в октябре 1611 г. после смерти королевы Маргариты были на какое-то время отменены спектакли, Лопе пишет, что «у многих исполнителей, что прискорбно, наступил траур в желудках»³⁸, и жалуется, что «ему самому пришлось распрощаться с Музами»³⁹, т. е., как и актерам, терпеть нужду...

Его переписка с герцогом де Сеса за 1604–1633 гг. красноречиво свидетельствует, что поэт был с головой погружен в жизнь театра. Уже в первом из сохранившихся писем, poslanном из Толедо в Мадрид 14 августа 1604 г., он рассказывает, что на одном из представлений труппы Хуана де Моралеса зрители так свистели и подняли такой гвалт, что были задержаны стражами правопорядка и посажены в тюрьму. Перед следующим спектаклем объявили, что свистуны будут строго-настроено наказаны, но в ответ ряд завсегдатаев корраля, считавших себя хозяевами положения, начали громко портить воздух. Зато в постановке «Колеса Фортуны» Миры де Амескуа зрители стали проливать слезы, видя, как муж избивает жену⁴⁰.

Он возмущается скандалом, устроенным во время исполнения темпераментного танца в одной из его комедий, но проявляет собственный безудержный нрав на спектакле неугодного ему драматурга. В письме от 19 декабря 1623 г. Гонгора негодовал, рассказывая о том, что Лопе вместе с Мирой де Амескуа решили сорвать представление «Антихриста» Руиса де Аларкона: «Хотели погубить спектакль, принеся в середину партера сосуд с такой адской вонью, что некоторые зрители, не успевшие убежать, потеряли сознание». Были задержаны и Лопе и Мира, но их вскоре освободили⁴¹.

Из писем следует, что драматурга постоянно заботило отнюдь не только издание комедий (он начнет их публиковать, написав четыре сотни!), но и, преимущественно, – их воплощение – так он просит знат-

ного приятеля одолжить дорогое оружие для актера Мельчора де Леона, чтобы тот блеснул в постановке драмы «Бастард Мударра»⁴². И в дальнейшем многие комедии будет печатать не Лопе, а не спрашивающие его согласия издатели. Он, разумеется, будет протестовать, но больше всего Лопе заботили не читатели, а зрители. Именно для них, как указывалось в «Новом искусстве сочинения комедий», он их и пишет.

* * *

Осталось сказать несколько слов о том, чем, кроме красоты поэтического слова, волнующих историй любви, интригующей борьбы, живописных сценических картин, прекрасных лиц актеров и актрис и их роскошных одежд так привлекал публику Лопе де Вега. Помимо названного выше – тем, что в постановках его пьес на подмостках царил праздник. Праздник, во время которого может случиться всякое, – и беды, и напасти. Но если даже во время праздника наступает смерть, не возникает сомнения в том, что праздник бессмертен.

Впрочем, в отличие от Шекспира, главные герои Лопе де Веги, – лучшие люди – не умирают на сцене. Если в драме «Наказание – не мщение» гибнут Федерико и Кассандра, то они расплачиваются за отступление от идеала. Показателен названный самим Лопе де Вегой трагикомедией «Последний гот» (*El último godo* или, как в изданной в 1617 г. восьмой части комедий нашего автора, «Последний гот в Испании» – *El postrer godo de España*). Один из главных национальных мифов, гласящий, что Испания попала под иго чужестранцев потому, что последний король государства готов Родриго насильно овладел красавицей дочкой графа Хулиана Флориндой, и граф открыл маврам дорогу в страну, стал сюжетом многочисленных романсов. Повсюду звучали горькие слова потерпевшего сокрушительное поражение на поле боя Родриго, и Лопе де Вега включил в трагикомедию замечательные строчки из этих песен. Но не скорбные ноты главенствуют в партитуре спектакля! Да, в конце второго акта король Родриго произносит горькие тирады и появляется, согласно ремарке, «залитый кровью и безоружный»⁴³. Но в начале «Последнего гота» мавры поют и пляшут под аккомпанемент бубенцов, а в финале драмы испанцы воистину *празднуют* победу: ведут пленных, развешается знамя, звучит радостная музыка, несут зеленые ветки, символизирующие возрождение жизни, полководца Пелайо коронуют лавровым венком. Как провозглашали в те времена: «Король умер, да здравствует король!».

Лопе де Вегу не смущает, что победа руководимых Пелайо испанцев над захватчиками произойдет добрый десяток лет позже событий, изображенных в двух первых актах. Когда же его по другому поводу обвинят в пренебрежении исторической точностью, он скажет, что сочинял не документальные свидетельства, а сказки!

Это правда – спектакли, им создаваемые, похожи на добрые сказки. В них могут возникнуть пугающие угрозы, как в сказке о заблудившихся детях, которых Баба-яга собирается бросить в раскаленную печь, но все кончается благополучно. Так, развязка полного устрашающих событий действия в «Крестьянке из Тормеса» превратится в торжество карнавально-праздничного мировоззрения. Чудом избежав казни, вызволенный из тюрьмы, страдающий «от ревности, ярости и отчаяния» (v. 2922) Александр вместе с Дианой претерпит новые приключения: тайком покинувшие дома родителей, боясь жестокой кары, они переодеваются в одежды простолюдинок и натываются на тех, кого опасались – на ревнителей чести. Однако благодаря лукавой игре судьбы суровые хранители домашних устоев, обманутые травестией, решают, что хорошо бы полакомиться «свежинкой» и начинают увиваться за мнимыми крестьяночками. Когда же обман раскрывается, они понимают, что опростоволосились, и вместо того, чтобы стыдить и наказывать молодых, сами должны стыдиться своих поступков. Карнавальные метаморфозы и импульсы в полной мере обнаруживают себя: публика видит смену пола и социального положения, мгновенно вспыхивающее эротическое пламя, стариков, поддающихся любовным позывам. Им, попавшим впросак, ничего не остается, как простить беглецов. Забывают и о прочих грехах, нарушениях норм и даже преступлениях, о том, что Александр убил соперника; Лауренсьо, который пытался изнасиловать Диану, становится добрым другом (еще одно карнавальное превращение!)... Выясняется, что на подмостках вместо уголовного или гражданского кодекса существует один закон, императивно гласящий: «Будь счастлив!».

Когда зрители, отправляясь смотреть спектакли, говорили: *Vamos a la fiesta* – «Идем на праздник», они были спокойны, что не обманутся в своих ожиданиях. Они погружались в праздник – видели не просто приятие жизни, а, несмотря на весь непременно присущий ей драматизм, ее прославление и торжество. Это было утверждение самого прекрасного в ней. Даже смерть мученики за веру принимали охотно, как Хинес (Святой Генезий) в драме «В притворстве – правда». И сплошь да

рядом на сцене справляли победу любви. Публика соглашалась со словами Дианы, произнесенными перед завершением «Собаки на сене»: «наслаждение <...> в том, чтобы душа могла / осуществить свою надежду»⁴⁴ (*ajustarse al alma / aquello que se desea*, v. 3310–11). И когда в финале «Валенсианских безумцев» принц Рейнеро объявлял:

*На трех счастливых свадьбах этих
Отцом придется быть мне... Что ж,
Теперь вы все моя семья.
С отца, известно, больше спросу,
Так вот, поедem в Сарагосу,
А там уж пир устрою я,⁴⁵ —*

то гульба на стольких свадьбах воспринималась как прелюдия к пиру на весь мир. (Вспомним, что в «Дурочке» пируют даже кошки!) Завершающие все спектакли мохиганги еще больше прибавляли пылу-жару! Прощаясь со зрителями, актеры пели в мохиганге под названием «Тряпичник»: «Да разольется радость / праздничными волнами»⁴⁶; мохиганга, названная «Места развлечения Короля», призывала, уходя из театра, «весело говорить, / что от удовольствия / мы вне себя»⁴⁷; а «Мохиганга о Мерлине и животных» уверяла:

*Все бессмертны,
И слава трубит об этом
В обоих полушариях.
Пусть, пусть не кончается праздник,
И все вместе танцевать будем.⁴⁸*

Публику покоряло утверждение веры, надежды и любви. Лопе де Вега раскрывал завораживающую красоту бытия, воплощал ее в наделенных действенной энергией словах и в ярких сценических картинах, находил общий язык с актерами, позволяющий ощутить единение с залом, и его драматургия оказалась самой что ни на есть успешной, востребованной театром, устраивающим праздник столь мощный, что на нем и смерть красна, и призывающий наслаждаться жизнью.

- ¹ *Rodríguez García E.* La puesta en escena de Lope de Vega. Oviedo, Universidad de Oviedo. P. 26.
- ² В этом разборе использованы работы: *Ferrer Valls, T.* La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III, London, Támesis, 1991; *D'Artois, Florence y Ruiz, Héctor.* Prólogo, en: *Lope de Vega.* Comedias. Parte XVI, t. I, ed F. D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017. P. 55–84.
- ³ Relación de la Comedia que en Lerma representaban la Reina de Francia y sus hermanos; Relación de la famosa Comedia del Premio de la hermosura...; en *Ferrer Valls, T.* Op. cit. P. 256 y pas.
- ⁴ *D'Artois F., y Ruis H.* Op. cit. P. 57, n. 8.
- ⁵ Relación de la representación, en: *Ferrer Valls, T.* Op. cit. P. 248.
- ⁶ *Ibid.* P. 248.
- ⁷ *Ibid.* P. 250.
- ⁸ *Vega Carpio, L. F.* de Obras selectas. T. III, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar. P. 14–15.
- ⁹ *Ibid.* P. 274.
- ¹⁰ *Ibid.* P. 316.
- ¹¹ *Ibid.* P. 843.
- ¹² *Ibid.* P. 878.
- ¹³ Нумерация стихов (v.) и страниц (P.) дается по изданию: *Lope de Vega.* La serrana de Tormes ed. Jeseis Majeda y Antonio Merino, Madrid, Castalia, 2018.
- ¹⁴ *Ibid.* P. 104.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 121.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 55.
- ¹⁷ *Lope de Vega.* Mujeres y criados, ed. M. Higuera, Trifaldi, Cambaleo, 2014. P. 9.
- ¹⁸ *Ibid.* P. 102.
- ¹⁹ *Ibid.* P. 103.
- ²⁰ *Lope de Vega.* Las bazarrias de Belisa, ed. Enrique Garcia Santo-Tomas. Madrid, Catedra, 2004. P. 81.
- ²¹ Предисловие к XVI части комедий.
- ²² *Fernández Rodríguez N.* El valor estructural de los espacios en el «Cardenal de Belen» de Lope de Vega; en: El Patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón, Valladolid, 2015. P. 342.
- ²³ *Ibid.* P. 342.

- ²⁴ *Lope de Vega*. Comedias. Parte XVI. Tomo II; coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017. P. 52.
- ²⁵ Ibid. P. 119.
- ²⁶ Ibid. P. 574.
- ²⁷ Ibid. P. 576.
- ²⁸ Ibid. P. 573.
- ²⁹ *Lope Félix de Vega Carpio*. Obras selectas. T. III, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1974. P. 1436^b.
- ³⁰ *Salvo M. de*. Sobre el reparto de «La dama boba» de Lope de Vega. Voz y letra XI/I; repr. Midesca, 2008.
- ³¹ Лопе де Вега. Драмы и комедии. М.: Правда, 1991. С. 639.
- ³² Лопе де Вега. Драмы и комедии. Ук. изд. С. 633–634. Перевод М. Донского.
- ³³ Там же. С. 634.
- ³⁴ Там же. С. 683.
- ³⁵ Там же. С. 724–725.
- ³⁶ *Lope de Vega*. La dama boba. Ed. A. Zamora Vicente. Madrid, Austral, 199. P. 150.
- ³⁷ Лопе де Вега. Драмы и комедии. Ук. изд. С. 728–729.
- ³⁸ Письмо от 9 октября 1611 года. *Lope de Vega*. Cartas. Ed. A. Carreño, Madrid, Catedra, 2018. P. 176.
- ³⁹ Письмо от 5–6 октября 1611 года. *Lope de Vega*. Cartas. Op. cit. P. 174.
- ⁴⁰ Ibid. P. 99.
- ⁴¹ *Góngora L. de*. Obras completas, ed. Mille y Gimenez, P. 1047–1049.
- ⁴² Ibid. P. 318. Письмо, написанное весной 1615 г.
- ⁴³ *Lope Félix de Vega Carpio*; Obras selectas, ed. F. C. Sainz de Robles. T. III, Madrid, Aguilar, 1991. P. 655.
- ⁴⁴ Лопе де Вега. Драмы и комедии. Ук. изд. С. 487.
- ⁴⁵ Лопе де Вега. Собр. соч. Т. 5. М.: Искусство, 1964. С. 446. Перевод Н. Золоторевского и М. Абезгауз.
- ⁴⁶ *Mojigangas dramáticas* (siglos XVII y XVIII), ed. C. Buezo, Madrid, Cátedra. P. 250, v. 195–196.
- ⁴⁷ Ibid. P. 155, v. 171–173.
- ⁴⁸ Ibid. P. 316.