

809
Ш-88

А. Л. ШТЕЙН

ЛИТЕРАТУРА ИСПАНСКОГО БАРОККО



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

А.Л. ШТЕЙН

ЛИТЕРАТУРА
ИСПАНСКОГО
БАРОККО



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1983

Книга посвящена испанской литературе XVII в., в которой наиболее полно проявился стиль барокко. Автор раскрывает идейное и художественное своеобразие этого направления, рассказывает об основных его жанрах — лирике, драме, плутовском романе. Особое внимание уделяется творчеству крупнейших драматургов — Аларкона, Тирсо де Молина, Кальдерона и др.

Ответственный редактор

И. А. ТЕРТЕРЯН

Абрам Львович Штейн

ЛИТЕРАТУРА ИСПАНСКОГО БАРОККО

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор М. А. Яхонтова. Редактор издательства Н. М. Дмитриева

Художник Э. Л. Эрман. Художественный редактор С. А. Литвак

Технические редакторы Р. Г. Грузинова, Э. Л. Кунина.

Корректоры Е. Н. Белоусова, Л. И. Карасева

ИБ № 26650

Сдано в набор 21.10.82. Подписано к печати 14.02.83. А-07921

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная

Печать высокая. Усл. печ. л. 9,24. Усл. кр. отт. 11,13. Уч.-изд. л. 9,9

Тираж 7500 экз. Тип. зак. 2256. Цена 60 к.

Издательство «Наука» 117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я тип. издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

В XVI и XVII столетиях Испания пережила великий расцвет литературы и искусства. Время это метафорически называют «золотым веком».

Весь XVI и начало XVII в. определяют как эпоху Возрождения.

В XVII в. преобладающим стилем эпохи было барокко. Литература эпохи Возрождения в лице Сервантеса и Лопе де Вега поднялась на огромную высоту. Но и эпоха барокко выдвинула таких больших художников, как Гонгора и Кеведо, Тирсо де Молина и Кальдерон. Испанское барокко составило этап в развитии мировой литературы и оказало сильное влияние на европейскую литературу последующих веков. Этот факт нуждается в историческом объяснении. Путь, пройденный Испанией за два столетия — XVI и XVII, не имеет прецедентов в истории человечества. Могучая и обширная империя в начале XVI в. Испания к концу XVII в. теряет свое значение. Литература испанского барокко развивалась в период начавшегося упадка страны, торжества католической реакции и в ряде существенных моментов была связана с ними. Поэтому только детальный анализ испанской исторической действительности и художественного своеобразия самого искусства может объяснить источники силы и слабые стороны литературы этой эпохи, показать, почему живое в ней пересилило мертвое.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕНЕССАНС И БАРОККО

1

В течение восьми веков испанский народ вел войну за освобождение полуострова от арабского нашествия. В ходе этой войны, получившей название «реконкиста» (обратное отвоевание), складывались испанская нация и испанское национальное государство. Последний оплот арабов — Гранада — пал в 1492 г. Гранадский эмират был средоточием высокой культуры. Арабы оставили на полуострове замечательные памятники архитектуры, способствовали развитию философии и поэзии.

Но поскольку королевская власть стремилась к объединению страны и освобождению ее от иноземного господства, она играла в то время прогрессивную роль.

В 1469 г. был заключен брак Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского. Он стал основой для объединения двух крупных государств Испании — Кастилии и Арагона. В конце XV в. страна переживала национальный подъем.

В том же году, когда пала Гранада, Христофор Колумб отправился искать новый путь в Индию. Как известно, результатом его путешествия было открытие ранее неизвестного материка. Завоевание и колонизация его падают на начало XVI в. В 1520 г. Кортес завоевал Мексику, в 1533 г. Писарро покорил Перу. Под властью испанского короля Карла I (он же германский император Карл V) сосредоточились огромные владения как в Европе, так и в Америке. Все это позволило Карлу хвастливо заявить, что в его владениях никогда не заходит солнце.

Однако уже в первой половине XVI в. противоречия общественного развития выступили на поверхность. Как указывает К. Маркс, в Испании существовали условия особенно неблагоприятные для централизации¹. Страна

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 10, с. 433.

была раздроблена на отдельные королевства, отличающиеся друг от друга. Юг, где долгое время находились пришельцы, был по своему укладу и обычаям арабским, север — вестготским. Каждая провинция освобождалась от арабов в свое время и своим путем. Объединить их было чрезвычайно трудно. К тому же в ходе войны против арабов сильно выросло значение различных сословий старой Испании.

Духовенство играло во время войны большую роль. Оно давало идейное обоснование борьбе с неверными. При этом духовенство не претендовало на политическое влияние и не представляло опасности для королевской власти. Оно стало ее опорой. Еще в XV в. был создан церковный суд — инквизиция, который превратился в руках королевской власти в грозную и неумолимую силу. Двумя другими силами были города и феодалы. Города эти возникли как крепости в борьбе с арабами, в ходе которой они добивались для себя прав и вольностей и не хотели подчиняться королевской власти. В городах процветали ремесла и торговля. Испанцы производили шелк и шерсть, славились искусством своих золотых дел мастеров.

Опираясь на поддержку дворянства, Карл I уничтожил независимость испанских городов, растоптал «вольности старой Испании». Однако, как отметил К. Маркс, при Карле I «прах древних вольностей по крайней мере покоился в пышной гробнице»², т. е. Испания была обширной и могучей державой.

Перелом в развитии испанского государства и испанского общества происходит во второй половине XVI в. В царствование Филиппа II появились первые симптомы упадка, началось превращение великой империи в прозябающую провинциальную страну. Мрачный и упорный фанатик, Филипп II стремился подчинить себе Европу, сделать Испанию центром Контрреформации и католической реакции, истребить еретиков.

Филипп II воевал с Турцией, вмешивался в религиозную борьбу во Франции, устраивал заговоры против английской королевы Елизаветы, послал против Англии могучий флот, так называемую «Непобедимую Армаду». В своей стране он безжалостно истреблял проявления вольнодумства, в том числе и слабые ростки протестан-

² Там же, с. 431.

тизма. Бесперывно заседали суды инквизиции. На аутодафе сжигали еретиков.

Порой сам король присутствовал на церемониях, во время которых сжигали и пытали осужденных.

Глава вальядолидских протестантов, капитан Карлос де Сеса, проходя на костер мимо Филиппа II, бросил ему фразу: «Зачем вы приказываете сжечь меня?»

«Если бы мой сын был таким же нечестивцем, как вы, я сам принес бы дров, чтобы его сжечь», — ответил ему король.

Объяснить поразительно быстрый переход Испании от величия и могущества к упадку помогает знаменитая формула К. Маркса: «...Аристократия приходила в упадок, сохраняя свои худшие привилегии, а города утрачивали свою средневековую власть, не приобретая значения, присущего современным городам»³.

Начнем с городов. То, что города были подорваны и влачили жалкое существование, имело роковое значение для развития Испании. Королевская власть не содействовала росту ремесла, не покровительствовала торговле. Больше того, она душила их безмерными налогами. Сокращался объем торговли, приходило в упадок ремесло.

Поток золота, хлынувший из Америки, мог бы способствовать развитию испанской экономики только в том случае, если бы в стране были ростки новых экономических отношений. Но испанские города были в таком состоянии, что использовать это золото в интересах производства не могли. Оно попадало в руки придворных и феодальной знати, которые тратили его на свои прихоти.

Таким образом, золото разлагало патриархальные отношения, делало все продажным, но страна не развивалась по буржуазному пути. Денежные отношения выступили в Испании лишь негативной, разрушительной стороной.

То, что аристократия сохранила свои худшие привилегии, также было пагубным явлением. Скотоводство находилось в руках феодалов, имеющих право пасти овец повсюду. Овцы топтали крестьянские поля, уничтожали посевы. С крестьян взыскивали непосильные налоги. Все это вело к упадку сельского хозяйства.

Реакционная политика испанского государства нанесла испанской экономике еще один удар.

³ Там же, с. 432.

В 1492 г. из Испании были изгнаны евреи, игравшие большую роль в развитии торговли и финансов. Светская и духовная знать преследовала и морисков (крещеных арабов). Трудолюбивые и искусные работники, они знали толк в производстве шелка, были опытны в сельском хозяйстве, умели использовать систему орошения. Но в 1609—1610 гг. мориски были также высланы за пределы Испании.

Нужда и налоги побуждали крестьян и ремесленников бросать насиженные места. Многие переселялись в заокеанские владения, другие бежали в иностранные государства. Население полуострова сокращалось.

Депутаты кортесов от Вальядолида писали в 1602 г.: «Кастилия настолько обезлюдела, что это бросается в глаза, особенно в деревнях». Им вторит в 1669 г. путешественник по Испании, сказавший о Сеговии: «Она почти обезлюдела».

Города осаждают бродяги и нищие. Появляется множество людей, которые стремятся жить за счет самого общества.

Испанский национальный характер складывался в эпоху реконкисты. Отсюда не только его сила, но и слабость. Испанец гордился подвигами своих предков, одержавших верх над арабами. У него было развито чувство чести. Но труд во времена реконкисты был не в почете.

Вот что пишет об этом В. Боткин: «В северной и средней Испании, где преимущественно господствовал воинственный дух, мужик и гражданин суть большею частию идалъги, они жили бедно, но благородно. Те, которые для пропитания себя занимались ручной работой, в глазах старых испанцев принадлежали к тем, которые никогда не брались за оружие для освобождения своего отечества. Это был низкий класс... В этой классической стране феодальной чести скоро вся промышленность заклеймлена была некоторого рода отвержением. Унизительно было работать и торговать, *подобно тем низким людям*»⁴.

Нарастающий экономический упадок Испании оказал воздействие и на ее внешнюю политику. Авантюристические планы Филиппа II добиться всемирной гегемонии потерпели крах. В 1588 г. испанский флот «Непобедимая Армада» был разбит у берегов Англии. Нидерланды начали освободительную войну против Испании, которая

⁴ Боткин В. Письма об Испании. Л.: Наука, 1976, с. 104.

завершилась в 1597 г. полным изгнанием испанцев. Провалились интриги Филиппа II во Франции.

В XVII в. Испания переживает все углубляющийся кризис режима. Филипп II все решал самолично. Его ничтожные преемники — Филипп III, Филипп IV, Карл II — уже не способны самостоятельно править. В Испании хозяйничают фавориты. Инквизиция свирепствует, как и прежде. И все же реакционный политический режим не может помешать развитию буржуазно-денежных отношений, хотя оно происходило в самой уродливой и дисгармоничной форме.

Испанская промышленность и торговля находились в состоянии глубокого упадка. Золото, проникшее во все поры испанского общества, вело лишь к дальнейшему распаду патриархальной Испании. Шло обнищание и одичание народных масс.

Таков исторический фон, на котором развивалась испанская литература «золотого века». И развитие это шло от Ренессанса к барокко.

2

Период раннего Возрождения падает на конец XV — первую половину XVI в. Он был непосредственным следствием подъема, связанного с победой над арабами и укреплением национального государства. Происходит общий подъем науки и вольномыслия. Возникает испанское вольнодумство (так называемый эразмизм). Появляется светская лирика, которая опиралась на итальянские образцы. В середине века был создан первый плутовской роман «Ласарильо с Тормеса», осмеивающий попов и монахов, прославляющий находчивость и инициативу.

Бурное проявление народной самодеятельности привело к тому, что влияние идей и форм античного искусства было в Испании сравнительно слабым. Ренессанс получил национально-самобытную форму, многое унаследовав от культуры позднего средневековья и широко черпая из национального народного творчества (особую роль играл народный романс).

Перелом в развитии испанской общественной мысли и искусства относится ко второй половине XVI в. Филипп II задушил вольномыслие, прервал развитие философии и публицистики. Но он не смог парализовать огромной творческой энергии испанского народа. Энер-

гия испанцев и их таланты устремились в область искусства и литературы, которые поднялись на огромную высоту. К. Маркс писал, что пришедший в Испанию Наполеон застал испанское государство мертвым, а общество живым и полным сил⁵. Так было и в Испании XVI в.

Самое удивительное заключалось в том, что в то время как государство и экономика деградировали, испанское искусство и литература набирали силы и крепили. Правда, изменилась сама концепция искусства и литературы. Если раньше она была окрашена в тона вольномыслия, то теперь возникли попытки примирить связанные с влиянием Италии гуманистические идеалы Возрождения с идеями старой, патриархальной Испании. Их пытались очистить от грубости и варварства и противопоставить растущему эгоизму и хищничеству.

Католическая реакция наложила свой отпечаток на искусство и литературу второй половины XVI в.

Поучительно сопоставить итальянскую архитектуру этого периода с архитектурой испанской.

Итальянцы подражали архитектуре Древней Греции и Рима. Образ античного храма, воспроизведенный гением архитекторов итальянского Ренессанса, вполне выражает устремления итальянской культуры. Совсем иное видим мы в Испании. Для нее характерен знаменитый дворец Эскориал. Его начал строить Хуан Батиста де Толедо и завершил выдающийся испанский зодчий Хуан де Эррера. Эскориал далек от традиционных форм классической архитектуры. Даже то, что он является одновременно королевским дворцом, монастырем и усыпальницей, резко отличает его от творений итальянцев. По внешнему виду Эскориал напоминает средневековую крепость — квадратное сооружение с башнями по углам. Квадрат, разделенный на ряд квадратов, — таков план Эскориала, похожий на решетку (решетка — символ Св. Лаврентия, которому посвящен дворец-монастырь). Мрачная, но величественная громада Эскориала символизирует дух испанского Возрождения.

Литература Возрождения в Испании прошла во второй половине XVI — начале XVII в. два основных этапа. Во второй половине XVI в. в ней преобладала поэзия как лирическая, так и эпическая. В это время происходит также расцвет пасторального романа и мавританской

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 10, с. 433.

повеллы, посвященной жизни арабов. Сам дух и стиль испанской литературы сильно изменились по сравнению с литературой первой половины века. От вольнодумства не осталось и следа. Большую роль начинает играть религиозная лирика. Величайший поэт этой эпохи, автор стихов на религиозные и философские темы, Луис де Леон зовет к «уединенной жизни» вдали от городского шума. Возникала так называемая поэзия мистиков. Мистики противопоставляли официальному католицизму духовный порыв, прямое слияние души человеческой с богом. Преобладание духовного над материальным и чувственным предвосхищало концепцию барокко.

Но барокко подготавливали и другие явления литературы того времени: пасторальный роман противопоставлял испанской действительности прекрасную идиллию, мавританская новелла — рыцарские подвиги арабов и их любовные приключения. Современник Луиса де Леона крупный поэт Фернандо де Эррера был сторонником утонченного и изысканного стиля. Как увидим, и это было преддверием литературы барокко. Но особенно большое значение имело для поэзии барокко искусство гениального художника второй половины XVI в. Доменико Теотокпули, известного под именем Эль Греко.

Живопись Эль Греко включает в себе нечто близкое поэзии мистиков. Неофициальная трактовка церковных сюжетов отделяет Эль Греко от казенных шаблонов церковного искусства. Его Христос и святые предстают перед нами в состоянии религиозного экстаза. Их аскетически-изможденные, вытянутые фигуры изгибаются, как языки пламени, и словно тянутся к небу. Александр Бенуа писал про Эль Греко, что «он нам близок в своем нежелании подчиняться каким-либо канонам и школьным формулам. Однако в еще большей степени Греко покоряет духовной стороной своего творчества, тем, что все оно пропитано каким-то внутренним горением, что оно по самому своему существу экстатично и как бы находится в непрерывном усилии вырваться из тисков жизненной прозы»⁶.

Величайший поэт барокко Гонгора отозвался на смерть Эль Греко сонетом «На гробницу Доменико Греко, превосходного художника». Вычурный и богатый сложными образами сонет этот раскрывает, в чем видел поэт

⁶ Александр Бенуа размышляет... М.: Сов. художник, 1968, с. 279.

главное достоинство художника. Кисть Эль Греко одухотворяет дерево, дает жизнь холсту. Возвышение духовного за счет материального и сближает поэзию барокко с искусством Эль Греко.

В XV—XVI вв. Испания дала человечеству великих поэтов-лириков. Но испанское Возрождение проявило себя прежде всего в драме и романе. В конце XVI в. Сервантес и Лопе де Вега, следуя велениям времени, мощно направили испанскую литературу на путь отражения реальной жизни.

Испанцы долгое время жили в мире иллюзий, фантазий и вымысла, романтики далеких путешествий. Они преувеличивали силы и возможности своей страны. Контрастом этим иллюзиям и фантазиям стала та реальная действительность, которая сложилась в Испании, жизненная проза, общество, где огромную роль играют деньги.

Наступило великое отрезвление. Поэтому величайшие создания испанского Возрождения — роман Сервантеса «Дон Кихот» и пьесы Лопе де Вега — не похожи на произведения итальянских, французских, английских писателей той эпохи. Поэма Ариосто, роман Рабле, комедии Шекспира овеяны фантастическим полусказочным ореолом. Осмеивая в образе Дон Кихота «фантастические бредни рыцарских романов», Сервантес удивительно реально изображает прозу испанской жизни. В его романе представлено множество бытовых типов — купцы, трактирщики, погонщики мулов, дворяне. На первом плане в романе обрисованный с невиданной в литературе того времени конкретностью образ испанского крестьянина Санчо Пансы.

Неизмеримо более прозаически, чем персонажи комедий Шекспира, представлены и действующие лица многочисленных комедий Лопе де Вега.

Эта трезвость и прозаизм испанской литературы эпохи Возрождения вошли как составной элемент в литературу XVII в., в частности в плутовской роман. Литература эпохи Возрождения в Испании не отказалась от идеального. Но особенность ее заключается в том, что это идеальное не вступает в органический синтез с реальным. Для литературы испанского Возрождения характерен разрыв и контрастное противопоставление реального и идеального, низкого и высокого, комического и возвышенного.

Это проявляется уже в знаменитой драме-романе «Селестина», написанной в конце XV в. Идеальные возлюбленные противопоставлены в ней хитрой и наглой сводне, циничным и изворотливым слугам.

Такое же соотношение реального и идеального находим мы в «Дон Кихоте» Сервантеса. Проза и поэзия, Санчо Панса и Дон Кихот, реальное повествование и вставные новеллы, овеянные романтикой Возрождения, трезвая пословица и поэтический романс — все это составляет стихию романа.

Нечто сходное видим мы у Лопе де Вега. «Комедии плаща и шпаги», рисующие эффектные любовные похождения молодых дворян, и народные драмы, изображающие крестьянский коллектив в его реальном драматическом облике, уживаются в его творчестве. Этот контраст земного, демократического, трезвого, с одной стороны, и возвышенных, идеальных порывов, с другой, был подхвачен последующей литературой и развит ею.

Сервантес и Лопе де Вега сложились как писатели в XVI в. и, при всех противоречиях своего развития, остались верны принципам Возрождения.

В первые десятилетия XVII в. выступает новое литературное поколение, чье творчество открывает новый по сравнению с эпохой Возрождения период. Писатели эти стремились осмыслить новую ситуацию, сложившуюся в Испании.

Ренессанс был эпохой великого брожения, когда ломались устои старого сословного общества и человеческая личность все энергичнее проявляла себя. Эпоха католической реакции вновь укрепила основы сословного строя. С другой стороны, испанец XVII в. во многом уже зависел от рынка и денежных отношений. В искусстве этой эпохи отразился не только старый сословный строй, но и испанское «денежное общество», являющееся своеобразным прообразом общества буржуазного.

В духовной жизни страны происходили в этот период сложные процессы. Смысл их заключался в кризисе гуманистических идеалов Возрождения и формировании нового воззрения на человека. Приведем только один пример.

Ф. Энгельс писал о людях Возрождения, что они были всесторонне развиты, развиты как умственно, так и физически, сражались за свои идеалы пером и мечом⁷.

⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.

Великие испанские гуманисты от Гарсиласо де ла Вега до Сервантеса дают нам великолепные образцы такого сочетания в одном лице воина и человека литературы. Героический идеал людей Возрождения, восходящий к идеалу Древней Греции и Рима, отмечен печатью подобной разносторонности.

Человек новой эпохи, писатель XVII в., Франсиско Кеведо писал в своем сочинении «Час воздаяния»: «Кто зовет сестрами меч и перо — плохо знает их свойства. Потому что нет более разных вещей, чем действовать и писать». Из этого вовсе не следует, что люди XVII в. не признавали ценности такого гармонического идеала. Они высоко ценили его, но понимали, что в их время он не достижим.

Конечно, не всегда можно провести резкую грань между прежним и новым этапом в развитии идей. Дело не только в том, что вся проблематика, занимающая мыслителей и писателей XVII в., была подсказана предшествующей эпохой. Мы встречаем и людей, в воззрениях которых причудливо сочеталось старое и новое.

Тем не менее, появление нового по сравнению с эпохой Возрождения этапа идейного развития не подлежит сомнению.

Он был подсказан ситуацией, сложившейся в Испании.

Эпоха католической реакции и Контрреформации, дальнейшее развитие буржуазно-денежных отношений вызвали новую вспышку жестоких репрессий и преследований инакомыслящих и еретиков, породили рост эгоизма и хищничества. Писатели взглянули на человека иными глазами и истолковали все происходящее как результат испорченности самой его природы, следствие злого начала, заключенного в человеке.

На всю умственную жизнь этого времени неизгладимую печать наложили идеи католической реакции. Мысль о том, что человек — злое и жестокое существо, получила поддержку и обоснование в христианском учении о греховности человеческой плоти. Однако разум дает человеку возможность преодолеть эту греховность и найти дорогу к богу.

Все это было полным отрицанием гуманистической и светской концепции Возрождения. А между тем великие католические писатели XVII в. выступили как идейные наследники гуманистов. Вот что пишет по этому поводу Энгельс: «...первая форма буржуазного просвещения,

«гуманизм» XV и XVI вв., в своем дальнейшем развитии превратилась в католический иезуитизм... Это превращение в свою противоположность, это достижение в конечном счете такого пункта, который полярно противоположен исходному, составляет естественно неизбежную судьбу всех исторических движений, участники которых имеют смутное представление о причинах и условиях их существования и поэтому ставят перед ними чисто иллюзорные цели»⁸.

Позиция писателей XVII в. в решающих пунктах противостоит идейной позиции их великих предшественников — гуманистов Возрождения. Однако неправильно было бы из этого делать вывод о том, что деятельность их во всех отношениях была отступлением по сравнению с позицией их предшественников. Выдающимся писателям XVII в. удалось раскрыть и нечто новое в испанской жизни, продвинуть вперед художественное познание человечества.

В. И. Ленин так писал о роли реакционных эпох в истории человечества: «... Мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов... Одним словом, «очередь мысли и разума» наступает иногда в исторические периоды человечества точно так же, как пребывание политического деятеля в тюрьме содействует его научным работам и занятиям»⁹.

XVII век и был в Испании таким периодом, когда наступила «очередь мысли и разума», возникла необходимость осмыслить результаты великой умственной революции Ренессанса, подвести ее итоги и попытаться найти выход из противоречий жизни.

Рациональное начало играет огромную роль в искусстве XVII в. Разочаровавшись в человеческой природе, трактуя ее как неразумную, слабую и порочную, писатели этой эпохи противопоставляют природе трезвый и острый разум. Философская концепция составляет основу и внутренний стержень литературы этого времени. Многие произведения написаны именно с целью выразить эту концепцию.

Не случайно величайшего драматурга этой эпохи Кальдерона называют поэтом-философом. Задаче выразить философскую концепцию служат не только его фи-

⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 22, с. 21—22.

⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 331—332.

философские драмы — такие, как «Жизнь есть сон», но и его одноактные религиозные пьесы, посвященные таинству причастия, — так называемые ауто-сакраменталес. Кеведо в конце своей деятельности просто перешел к созданию философских трактатов. Грасиан был философом и моралистом по преимуществу.

Каковы же особенности литературы, которая получила развитие в Испании в эту эпоху?

Термин «барокко» давно принят в науке об архитектуре для обозначения художественного стиля. Говорят о барокко и в применении к живописи. Однако советские историки литературы долгое время избегали пользоваться этим понятием. Те явления западноевропейской литературы XVII в., которые бесспорно относятся к этому стилю, обозначались как высокий или поздний Ренессанс. Подчеркивая связь с великим и прогрессивным течением Ренессанса, историки литературы стремились возвысить этих писателей, в том числе и Кальдерона, придать им дополнительную ценность.

В настоящее время советская наука о литературе исходит из того, что в западноевропейских странах существовал в XVII в. особый и новый по сравнению с литературой Ренессанса этап — литература барокко¹⁰.

В разных странах литература барокко занимает разное положение. В Англии, например, она представлена только отдельными писателями, в то время как в Испании составляет большой и важный этап художественного развития.

В западноевропейской буржуазной науке делались даже попытки вообще отрицать существование Ренессанса в Испании и распространить понятие «барокко» на весь период «золотого века». Попытки эти, бесспорно, ошибочны, ибо отрицают гуманизм и вольнодумство испанской литературы первой половины XVI в., тенденциозно стремятся всю ее связать с католицизмом.

¹⁰ См.: Пинский Л. Ренессанс и барокко. — В кн.: Мастера искусства об искусстве. 1937 М.; Л.: Искусство. Т. 1; Аникст А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы. — В кн.: Ренессанс, барокко, классицизм. М.: Наука, 1966.

См. также ряд работ А. Морозова, в частности его обобщающую статью «Проблемы европейского барокко» (Вопр. лит., 1966, № 12). В своем пособии «Испанская литература XVII — первой половины XIX века» (М.: Высшая школа, 1978) З. Плавский также трактует литературу XVII века как литературу барокко.

Существуют разные объяснения происхождения термина «барокко». И каждое из них много дает для понимания самого стиля.

∟ Полагали, что название это происходит от португальского *rébola baggosa*, обозначающего драгоценную жемчужину неправильной формы, мерцающую и переливающуюся разными цветами радуги. Согласно второй версии, *baggoso* — замысловатый схоластический силлогизм. Наконец, третий вариант — *baggoso* обозначает фальшь и обман.

То, что жемчужина эта неправильной формы, сразу противопоставляет барокко гармоничному, близкому к классическому идеалу искусству эпохи Возрождения. В сближении с драгоценной жемчужиной отмечено стремление барокко к роскоши, изысканности, декоративности. Упоминание о силлогизме указывает на связь барокко со средневековой схоластикой. Наконец, то, что барокко истолковывают как фальшь и обман, подчеркивает иллюзорный момент, очень сильный в этом искусстве.

Барокко нашло выражение не только в литературе, но и в архитектуре и живописи. Конечно, сопоставление разных родов искусства всегда условно. Но именно архитектура выражает в наиболее обобщенной форме основную идею стиля.

Возьмем только один момент.

Архитектура барокко создает иллюзию непрерывного движения, постоянной изменчивости форм, перетекания одного пространства в другое. И одновременно бурное возбуждение, экзальтированная страсть, непрерывное движение как бы рвутся из-под гнета материи — тяжелой и инертной массы. Эта дисгармония составляет основу барочной архитектуры. Дисгармония и контраст лежат и в основе барокко в литературе. Это контраст между неразумной человеческой природой и трезвым разумом. Барокко свойствен также контраст прозаического и поэтического, уродливого и прекрасного, карикатуры и возвышенного идеала.

Великие писатели Возрождения Сервантес и Лопе де Вега сохраняли веру в силу и мощь свободного человека. Они только стремились поставить гуманистический идеал на реальную почву, теснее связать его с жизнью.

Писатели барокко делают акцент на зависимости человека от объективных условий, от природы и общества,

материальной среды и обстановки. Взгляд на человека носит у них трезвый и беспощадно жесткий характер. Отказавшись от идеализации человека, которая составляет основу литературы Возрождения, художники барокко изображают людей злых и эгоистичных или прозаических и заурядных. Сам человек является в их глазах носителем дисгармонии. В его психологии они ищут противоречия и странности. Таким образом, они оттеняют сложность внутреннего мира человека и подчеркивают в нем как бы взаимоисключающие черты.

Но дисгармоничен не только человек.

Одним из принципов литературы барокко является также принцип динамики, движения. Движение это рассматривается как основанное на внутренних противоречиях и антагонизме. В этой внутренней дисгармонии, отразившейся в литературе барокко, проявился тот факт, что в самом обществе царит дисгармония, проистекающая из борьбы эгоистических интересов. С этим связана очень важная особенность понимания прекрасного, идеал красоты в искусстве барокко.

Жизнь прозаична, человек по природе порочен и слаб. Следовательно, все прекрасное находится вне материального природного начала. Прекрасным может быть только духовный порыв. Прекрасное мимолетно, идеально и принадлежит не реальному, а потустороннему миру, миру фантазии.

Для писателей Возрождения прекрасное было заключено в самой природе, например в безыскусной и естественной поэзии народа. Для писателей барокко прекрасное есть результат сознательного мастерства, сознательной умственной деятельности. Оно причудливо, своеобразно, вычурно.

В XVI—XVII вв. писатели разных стран спорили о том, что выше: сама эта непосредственность природы или искусство, мастерство. Симпатии писателей барокко были, безусловно, на стороне мастерства. Это относится и к литературному стилю, который они стремились сделать трудно доступным, замысловатым, изобилующим сложными и громоздкими метафорами и сравнениями, гиперболами и риторическими фигурами. Мы уже отмечали связь барокко со схоластической логикой, причудливым силлогизмом.

Поэтический стиль барокко складывается из двух противоборствующих элементов — фантазии и разума.

Причудливая фантазия, отрываясь от действительности, создает свой особый мир, отмеченный чертами яркой живописности. Живописный стиль — так характеризовал барокко Вельфлин.

Самодовлеющей игре фантазии противостоит идея божественного порядка (*ordo*), основанного на разуме. Писатели барокко не только отвергают реальность современной жизни, но и утверждают этот порядок посредством схоластической риторики, с ее твердой, опирающейся на разум дисциплиной мышления и трезвым, почти математическим расчетом.

Таким образом, барокко отражает двойственное отношение писателей к жизни.

Разум определяет и другие особенности этого стиля, основанного не на прямом выражении смысла, а на инсказании и аллегории. Часто конкретный персонаж романа или пьесы обладает и символическим значением. Писатели барокко олицетворяют абстрактные понятия, вводят в свои произведения такие персонажи, как Добро, Зло, Правда, Ложь, Справедливость. Литература прибегает к помощи живописи. Мы имеем в виду так называемую эмблематическую литературу. В ней рисованные эмблемы выражают афоризм или какую-нибудь специфическую мысль автора.

Несмотря на то что барокко представляет собой законченный стиль, с идейной точки зрения оно не было цельным. Внутри литературы барокко шла острая идейная борьба. Достаточно указать на ожесточенную полемику, которую вели между собой два крупнейших писателя этой эпохи — Гонгора и Кеведо.

Гонгора представлял барокко в его аристократическом варианте. Действительности он противопоставлял иллюзорный мир, похожий на феерию и условную декорацию. Созданию этого мира служил и стиль Гонгоры, изобилующий замысловатыми гиперболами и причудливыми образами и превращающий жизнь в фантастику. Стиль этот получил название «культеранизм» (от слова *culto* — обработанный, возделанный). В противоположность Гонгоре, его противник Кеведо искал контрасты и противоречия в самой испанской действительности, доводил пороки жизни до карикатуры и гротеска. Искусство Кеведо было в некотором смысле более демократическим. Его стиль — «концептизм» (от слова *concepto* — мысль) противостоит тому, который представлял Гонгора.

Итак, с точки зрения эстетической в барокко были заключены две контрастные линии — линия фантастики и символа и линия бытовая, обращенная к реальной жизни.

Писатели барокко развивали на новой основе все жанры, введенные в литературу эпохой Возрождения. Лирическую поэзию представляют в XVII в. великие поэты Гонгора и Кеведо. Широкое развитие получил в этот период жанр плутовского романа. Наконец, новый расцвет пережила драма, поднимавшаяся в творчестве учеников и последователей Лопе — Кальдерона и Тирсо де Молина — на огромную высоту.

Имеет ли значение и представляет ли ценность их искусство для современного читателя? Ведь крупнейшие писатели этой эпохи Кеведо, Тирсо де Молина, Кальдерон и другие были людьми религиозными. Многие их произведения проникнуты религиозной идеей и относятся к религиозному искусству. Исходя из этого, очень легко объявить их реакционерами, мракобесами, проповедниками отживших идей католицизма.

Мы противники религии, но из этого вовсе не значит, «чтобы следовало выдвигать религиозный вопрос на первое место, отнюдь ему не принадлежащее», — писал В. И. Ленин¹¹. По мнению Ленина, делить людей прежде всего на верующих и неверующих — значит затемнять религиозными вопросами, имеющими третьестепенное значение, коренные политические и экономические вопросы общественной борьбы. Эта ленинская мысль относится к революционному движению XX в. Но она чрезвычайно глубока, всеобъемлюща и поэтому применима и к испанским писателям XVII в. Величайшие из них — такие, как Кальдерон, Кеведо, Тирсо де Молина, Грасиан, — в решающих важнейших моментах соприкасались в своем искусстве с народными представлениями и народной точкой зрения.

Дело не только в том, что сам народ был воспитан в религиозном духе и мыслил религиозными образами. И даже не только в том, что писатели эти использовали критические элементы христианского вероучения для критики современных общественных пороков. Они были художниками, отражавшими в образной форме реальную действительность, создавшими широкие картины жизни. Именно это было в их творчестве главным и основным.

¹¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 146.

Конечно, искусство писателей барокко отличалось от поэтического и жизнеутверждающего искусства Возрождения. Они развенчивали и обличали в своем творчестве эгоизм и своекорыстие, власть и собственность. Они дали трезвую и острую критику дисгармонии и противоречий складывающегося буржуазного мира, они рисовали рядового человека и этим способствовали демократизации искусства. Барокко первым отразило нарождающуюся прозу денежного общества и искало пути ее преодоления.

Попытки преодолеть зависимость от тяжелого материального гнета часто оборачивались поисками изысканности и остроты, ложной пышностью и оперностью, экзальтацией страстей. Сложность и изощренность искусства барокко не могут рассматриваться как его сильная сторона.

Барокко было самым влиятельным стилем литературы XVII в. И тем не менее не все писатели этой эпохи принадлежали к нему. Были и такие, которые противостояли его принципам.

Конечно, сама историческая эпоха рождала эту идейную и художественную концепцию. Но в пределах ее существовала индивидуальная свобода. Каждый большой писатель трактовал эти принципы по-своему. А порой не укладывался в их рамки, оказывался многограннее и шире. Это относится, например, к таким признанным художникам барокко, как Матео Алеман и Гонгора. Принцип барокко заключал в себе односторонность. Названные писатели охватили эпоху широко и многообразно.

Объективная историческая оценка барокко должна заключать в себе характеристику и сильных, и уязвимых его сторон.

ПОЭЗИЯ ИСПАНСКОГО БАРОККО

1

Поэзия барокко составляет особый этап в развитии испанской лирики. Она имеет свои специфические черты, серьезно отличающие ее от лирики Ренессанса. Это отличие тонко определил испанский исследователь Гильермо Диас-Плаха в своей книге «Барокко в литературе»¹. Лирика эпохи Возрождения восходит к поэзии великого итальянца Петрарки. Как Петрарка, так и поэты испанского Ренессанса Гарсиласо де ла Вега и Фернандо де Эррера следуют философии неоплатонизма. Они видят в женщине идеальное воплощение красоты, символ гармонической связи земного мира с богом. Их поэзия — поклонение любимой даме, являющей собой как бы отблеск божественного начала. В поэзии барокко женщина сходит с пьедестала и приближается к поэту. Она уже не связана с небесами, как полагали поэты Возрождения. Она — земное и телесное существо, изображенное во всей своей жизненной конкретности.

Известный итальянский исследователь де Санктис остроумно сказал, что место, которое занимало в поэзии Ренессанса описание прекрасных глаз возлюбленной, в поэзии XVII в. занимает описание поцелуев. Земная, телесная красота героини, чувственные, эротические сцены стали предметом изображения в поэмах и лирике барокко.

Расширился и кругозор поэзии. Для характеристики поэзии барокко Диас-Плаха прибегал к аналогии с живописью. В испанской живописи существовал особый жанр, именуемый «бодегон». Это слово имеет двоякий смысл. Так называется изображение трактирных сцен или сцен из жизни низов, но также и натюрморт. Бодегоны воз-

¹ *Díaz-Plaja G. El Barroco literario. Buenos Aires, Columbia, 1970, p. 63—64.*

пикли в живописи эпохи Возрождения. Но особое развитие они получили в живописи барокко, их задача — изображение «низких» сторон действительности, тех ее сторон, в которых есть выразительные, характерные черты.

В сатирических стихах поэтов барокко изображается и осмеивается испанская действительность, циничная и грязная, основанная на всеобщем обмане и плутнях. Но в поэзии барокко мы встречаем и то, что Диас-Плаха называет «поэтический бодегон». Это натюрморты в поэзии. Поэты изображают предметы материального мира — плоды земли — фрукты или изысканные драгоценные камни. Но это только одна сторона поэзии барокко. Обратная сторона ее — мысль о том, что не только эти материальные плоды земли, но и вся человеческая жизнь временна и преходяща, все подлежит уничтожению и гибели.

Поэты Ренессанса, например Гарсиласо де ла Вега, тоже писали о скоротечности бытия, но неизбежность смерти была для них только страшной угрозой, кладущей конец радостям жизни. Иное дело поэты барокко. Смерть — особая тема их поэзии, источник ее пессимизма, постоянный предмет поэтических размышлений. В таком внимании к смерти косвенно сказалось влияние эпохи Контрреформации, которая рассматривала земную жизнь лишь как подготовку к переходу в загробный мир.

Как видим, лирика барокко весьма своеобразна. И все же во многих отношениях она тесно примыкает к поэтической традиции Ренессанса.

Стремясь воспроизвести манеру народной поэзии, поэты Возрождения писали стихи в народном духе, создавали романсы и летрильи. Было в литературе Возрождения и другое направление. Представители его брали за образец творчество римских и итальянских лириков, писали сонеты и идиллии, создавали поэмы по образцу древних.

Величайший лирик раннего Возрождения Гарсиласо де ла Вега переносил на испанскую почву формы и жанры итальянской поэзии. В своих сонетах и особенно эклогах он достигал высокой музыкальности, прозрачности и простоты. Но стиль Гарсиласо скоро показался неприемлемым для нового поколения поэтов. Знаменитый лирик высокого Возрождения Фердинандо де Эррера в своих «Замечаниях о Гарсиласо» утверждал, что поэтический язык должен отличаться от обычного. Его надо обрабо-

тать, обогатить гиперболами, неологизмами, метафорами, смелыми оборотами. Надо создать язык, рассчитанный лишь на читателя просвещенного и посвященного. Эррера пишет: «не может заслужить репутации благородного поэта тот, кого легко читать и в ком не скрыта большая эрудиция»².

Эррера полагает, что природа должна быть дополнена искусством. Эта мысль, а также большое значение, которое Эррера придает декоративной стороне, свидетельствуют о том, что испанское Возрождение очень рано усомнилось в том, что природа служит источником прекрасного, и выдвинуло проблему искусства, мастерства. Стремясь возвысить свою поэзию до высот поэзии античной, Эррера прибегал к изысканной и даже вычурной манере.

Эррера был представителем ренессансного маньеризма. Маньеризм противостоит основному направлению литературы Ренессанса, опиравшемуся на природу и ориентированному на народное мнение. Маньеризм возник прежде всего в лирической поэзии, поскольку индивидуальность поэта играет там особенно большую роль. Лирика эпохи Возрождения отразила внутренний мир индивидуальности аристократического типа. Маньеризм стремился поставить искусство выше природы, подменить отражение объективного мира выражением оригинальной манеры художника, своеобразием его индивидуального и вычурного языка. Отсюда и возникла субъективная игра метафорами, каламбурами и сложными образами. Не приходится говорить, что маньеризм подготовил поэзию барокко.

Вершина барочной лирики — творчество Гонгоры и Кеведо. Они были непримиримыми противниками. Их ожесточенная полемика была одним из ярких проявлений идейной борьбы того времени. Беглое знакомство с поэзией того и другого приводит в изумление. И по содержанию, и по форме они кажутся очень похожими друг на друга.

Выяснить причины этого взаимного антагонизма можно только представив себе их творчество во всей его полноте.

«Испанский Гомер» — так был назван Гонгора в первом собрании его стихотворений, вышедшем в год смер-

² Цит. по кн.: *Valbuena Prat A. Historia de la literatura española*. 5th ed. Granada, 1947, p. 553.

ти поэта. В отличие от Гомера Гонгора был поэтом преимущественно лирическим. Имя «Гомер» обозначает здесь лишь его величие, выдающееся место, которое занял он в испанской поэзии. Действительно, Луис де Гонгора-и-Арготе (Luis de Góngora у Argote, 1561—1627) был величайшим лириком XVII в. До нас дошел великолепный портрет Гонгоры, который приписывают кисти Веласкеса. Там изображен человек острого и язвительно-го ума, сложного характера.

Личность Гонгоры действительно весьма оригинальна. Он родился в Кордове в обедневшей аристократической семье, учился в Саламанке, но особого рвения к наукам не проявил и курса не окончил. Некоторое время Гонгора занимал должность ключаря собора в Кордове, что не мешало ему вести веселую и беззаботную жизнь. Через два года он был обвинен перед епископом Пачеко в том, что нерадиво относился к церковным делам, посещал бои быков, принимал у себя в доме комедиантов и сочинял легкомысленные стихи. Став священником, Гонгора также не обнаружил никакого религиозного рвения, очевидно, рассматривая свое новое звание только как средство к существованию.

Равнодушие Гонгоры к религии и делам большой политики своеобразно отразилось в его поэзии.

Благодаря герцогу Лерма Гонгора получил звание почетного капеллана короля Филиппа III. Это была видная, но малоприбыльная должность. Живя при дворе в Мадриде, Гонгора не смог сделать карьеры и постоянно нуждался. Чтобы избавиться от долгов, ему приходилось даже продавать вещи.

Поэтические произведения Гонгоры, известные преимущественно в рукописях, породили ожесточенных врагов и преданных поклонников.

За два года до смерти, надломленный болезнью и потерявший память, поэт вернулся в родную Кордову.

В его личности удивительно сочетание трезвого и сильного ума с житейской неприспособленностью и легковерием, способностью предаваться фантастическим иллюзиям³.

Гонгора — центральная фигура лирики барокко. Но у него есть своеобразие, отличающее его от других ху-

³ См.: Еремина С. Предисловие.— В кн.: Гонгора-и-Арготе. Лирика. М.: Худож. лит., 1977.

дожников этого стиля. Гонгора никак не связан с религиозной тенденцией Контрреформации, он поэт светский, языческий, чуждый религиозному искусству, что приближает его к маньеризму эпохи Возрождения. Не приходится говорить, что эта особенность его поэзии положительно отличала его от других поэтов, его современников, тесно связанных с католической доктриной.

За спиной у Гонгоры-поэта огромная многовековая культура. Изысканная поэзия Древнего Рима и утонченная схоластика средневековой латинской литературы многое подсказали Гонгоре-стилисту. Арабо-андалузская лирика, воспроизводящая мир как бы в двух планах — реальном и условном, — оплодотворила его поэзию.

Великий итальянский поэт Петрарка и другие лирики Возрождения были наставниками Гонгоры в искусстве сонета. Гонгора развил и усилил элементы маньеризма, которые у этих поэтов только намечены. Обращался Гонгора и к народной поэзии.

Гонгора сознательно создавал новое поэтическое искусство, но воздвигал его из камней прошлого. Он предпочитал мотивы и темы, которые до него разрабатывали его предшественники. Он стремился обновить эти мотивы и превзойти всех, кто делал это до него.

Как и поэзия Возрождения, поэзия Гонгоры развивалась в двух направлениях. Он применял два стиля — один ясный и простой, другой сложный и запутанный, рассчитанный на узкий круг читателей.

Нужно уточнить, как соотносятся между собой эти стили.

Было бы ошибкой представлять себе, что в первый период Гонгора пользовался ясным стилем, во втором — «темным». Оба стиля существовали параллельно и даже взаимодействовали. Они — элементы единой поэтической системы Гонгоры. Контраст между стилем ученым и простым — один из типичных для поэзии барокко контрастов.

Как заметил Гарсиа Лорка, само это деление на два стиля относительно. Образы Гонгоры всегда вычурны, даже в тех вещах, которые считаются простыми.

Обращаясь к жанрам народной поэзии, Гонгора отдавал предпочтение романсам и летрильям⁴.

⁴ Романс — самая популярная народная форма испанской поэзии — восьмисложное лироэпическое стихотворение с беспрерывным рядом строк, основанное на ассонансах. Летрилья в на-

В произведениях «ясного» стиля Гонгора опирается на определенный, отчетливый сюжет, простой и законченный мотив. Выбрав из народной поэзии такой сюжет и мотив, он создает свой вариант, весьма отличный от народного. Традиционные жанры народной поэзии Гонгора украшает разнообразными и сложными художественными фигурами — метафорами, антитезами, гиперболами. В совокупности это создавало особый стиль, отмеченный печатью сознательного стилистического мастерства. Народный мотив сочетается и выступает в контрасте с изысканными артистическими приемами.

У Гонгоры есть летрильи, содержащие тонкое и изящное выражение чувства, есть насмешливые и сатирические.

Замечательным образцом поэтической летрильи является стихотворение «Не все соловьи...». Гонгора исходит из мотива, распространенного в народной поэзии, — соловей поет среди цветов. Но развивает его изысканно, артистически:

Не все соловьи
Те, кто поет среди цветов,
Но серебряные колокольчики,
Которые звонят, приветствуя рассвет,
Но золотые фанфары,
Которые салютуют солнцу,
Которые я обожаю ⁵.

Знаменитая шуточная летрилья строится на двух рефренах — «так и есть» и «черта с два» — и дает язвительную критику испанской действительности.

Продается все на свете!
Кто с мошною — тот сеньор.
Распродав дворянство Двор,
Может пень, в магистры метя,
Степень в Университете
За дукаты приобрести —
Так и есть.
Потаскушки из столицы
В Ронде дамами слывут.
Но поверить, что девицей

родной поэзии — стихотворение сатирического содержания с припевом.

⁵ Повсюду, где не указано имя переводчика, перевод стихов автора книги.

Стала ты, успев проститься
С повитухою едва,—
Черта с два!

Пер. С. Гончаренко

Романсы Гонгоры также отличаются тщательной отделкой формы, изысканностью стиля. В этом выразилось характерное для барокко противопоставление искусства природе, убеждение в том, что только изощренное мастерство может создать прекрасное.

Романсы эти весьма разнообразны. Есть у него романсы лирические, пограничные (посвященные борьбе с маврами и победе над ними), мавританские. Кроме серьезных, героических романсов сочинял он и романсы бурлескно-сатирические. Контраст возвышенного и комического проходит через всю его поэзию.

В качестве примера героического романа можно привести знаменитый мавританский романс Гонгоры «Среди коней освобожденных». Он повествует об испанце, который после боя везет на крупе своего коня пленного мавра⁶. Заметив слезы пленника, испанец спрашивает, в чем причина его печали. Мавр рассказывает ему о своей несчастной любви. И великодушный победитель отпускает его на свободу.

К бурлескно-сатирическим романсам Гонгоры принадлежит романс «От Сансуэньи до Парижа». В нем фигурируют легендарные герои рыцарских романов, которые держат себя как обыкновенные люди. Например, прекрасная Мелисандра интересуется парижскими сплетнями и болтает о пустяках. Насмешливое отношение к прославленным героям отличает романс Гонгоры от наивных и поэтически-возвышенных народных романсов.

Величайшим мастером сонета был в испанской литературе Лопе де Вега. Сонеты его пленяют человечностью и силой чувства. Сонеты Гонгоры не обладают непосредственностью и эмоциональной мощью сонетов Лопе. Главное их достоинство — рационалистически-строгое построение, логическое развитие мысли.

У Гонгоры есть сонеты, в которых он ставит перед собой цель воспеть и прославить, есть сонеты сатирические. В сонетах первой группы Гонгора восхваляет живущих и сочиняет эпитафии мертвым, изображает прекрасные

⁶ Мавры (берберы) — одно из вторгшихся в Испанию арабских племен. Часто арабов просто называют маврами.

испанские города и реки, описывает памятники архитектуры, произносит хвалу книгам.

Среди сонетов, посвященных славе испанских городов, выделяется сонет о Кордове, в котором Гонгора рисует свой родной город. Сонет этот построен мастерски, что в какой-то мере типично для большинства сонетов Гонгоры.

Два четверостишия содержат восхваление города, его стен, его башен, его реки, равнины и гор, его доблести и славы.

В первом трехстишии Гонгора обращается к самому себе и говорит, что если он не будет постоянно помнить о Кордове, то (следует последнее трехстишие) —

Пусть никогда не заслужат мои глаза
Того, чтобы видеть твои стены, твои башни,
твою реку,
Твою равнину и горы, о, родина, цветок Испании.

В этом трехстишии поэт лаконично перечисляет все то, что он хвалил раньше и что он будет обречен никогда не видеть, если забудет родной город. Мастерство Гонгоры — в логике построения, умении вложить в трудную форму сонета безукоризненно точное развитие мысли.

Логика, мысль господствуют в поэзии Гонгоры. Прекрасное не совпадает в его поэзии с материальным, оно духовно. И вместе с тем мимутно, преходяще, не создано для жизни.

В сонете «Розе» поэт говорит о краткости и мимолетности красоты («Вчера родилась и завтра умрешь»). Этот мотив находит выражение и в любовных сонетах Гонгоры, составляющих среди других его возвышенных сонетов особую группу.

Многие любовные сонеты носят автобиографический характер. Но особенность поэзии Гонгоры заключалась в ее *внеличности*, способности объективировать свои чувства, выражать их через легенды, мифы, образы литературных героев. В этом смысле Гонгора выражал одну из особенностей испанской поэзии. Создатель поэзии эпохи Возрождения, Гарсиласо де ла Вега поручал выражение своих чувств вымышленным пастухам или мифологическим персонажам.

В сонете Гонгоры «Как трепетно на тысячу ладов рыдает надо мною Филомела» чувства выражает мифологический персонаж Филомела, превратившаяся в соловья.

В сонете «Мертвым меня оплакивал Тормес» говорится о том, что поэт был три дня без сознания, а, очнувшись, почувствовал себя тем самым Ласарильо с берегов Тормеса, который был слугой у слепого. Поэт тоже служит слепому. Этот слепой — Купидон, который его терзает.

О, как счастлив был бы я,
Если бы однажды, подражая Ласаро,
Отомстил слепому.

Литературный образ служит здесь наглядным воплощением чувства поэта.

Сонеты Гонгоры, посвященные любви и прославлению женской красоты, тоже обычно строятся на контрасте. Это контраст между жизнью и смертью, красотой и неизбежностью ее уничтожения.

При этом красоту Гонгора трактует как нечто изысканное, необычное, даже вычурное.

В сонете «Пока соперничал с твоими волосами», превознося красоту женщины, он сравнивает ее волосы с золотом, лоб — с ирисом, губы — с гвоздикой, шею — с сияющим кристаллом. И заключает сонет таким призывом:

Спеши изведать наслаждение в силе,
Скрытой в коже, в лоcone, в устах,
Пока букет твоих гвоздик и лилий
Не только сам бесславно не зачах,
Но годы и тебя не обратили
В золу и в землю, в пепел, дым и прах.

Пер. С. Гончаренко

Однако трактовка смерти только как разрушения и уничтожения не исчерпывает отношений к ней Гонгоры.

Смерть воспринимается им и как освобождение от гнета материальной жизни, приобщение к миру идеальному.

Не только кожу сбрасывает змей,
Он только с кожей сбрасывает годы.
А человек? О, безысходный мир!
Блажен лишь тот, кто, кинув средь камней
Всю часть тяжелую своей природы,
Легчайшую в верховный шлет зефир...

Пер. В. Парнаха

В сатирических сонетах Гонгора тоже касается разных тем. Есть у него сатирические сонеты, направленные против Лопе де Вега и других сторонников «ясного» стиля. Есть сонеты, посвященные городам. В одном из них — «Мадрид в 1610» — он иронически изображает Мадрид, его контрасты и пороки. Грязные улицы, на которых сгрудились коляски и лакеи, священники на мулах и адвокаты, болтливые дамы. Здесь царят фальшь и ложь, обман и непомерные претензии. Последняя строка сонета содержит уничтожающий вывод:

Это Мадрид, лучше сказать — ад.

Вывод этот вырастает из самой картины изображенной жизни, но и здесь реальная действительность получает объяснение через образ христианской мифологии. Реальная картина жизни составляет контраст этому мифологическому образу, что и характерно для искусства барокко.

Стиль Гонгоры окончательно сложился в его больших поэмах. Одна из них — «История Полифема и Галатеи» (1612) — написана октавами. Сюжет ее восходит к «Метаморфозам» Овидия, которые широко были известны в эпоху Возрождения. Гонгору сюжет этот привлек своим фантастическим характером и причудливостью образов. Отталкиваясь от классического образа, Гонгора создал законченную и совершенную поэму барокко, при этом скорее лирическую, нежели повествовательную. Она внутренне музыкальна. Исследователь творчества Гонгоры Бельмас сравнивал ее с симфонией⁷.

Поэма представляет собой сочетание непримиримых контрастов и ошеломляющих своей выразительностью гипербола. Нимфа Галатея — живое воплощение красоты и света. Глаза ее похожи на сияющие звезды. В нее влюблен пастух Асис — юноша стройный, как стрела. Он следует за ней, как железо за магнитом, идолопоклонник — за идолом. Но Галатею полюбил и уродливый циклоп Полифем. Он трепещет перед ней. И поет ей нежный задушевный мадригал. Перед нами острый контраст между доведенным до гротеска безобразием Полифема и нежным чувством, одушевляющим его.

⁷ *Oliver Belmas A. Don Luis de Góngora y Argote. Madrid, 1963, p. 104.*

В центре поэмы свидание Асиса и Галатеи. Мы не слышим их речей — это беззвучная пантомима или балет. Свидание выглядит идиллией, проникнутой духом гармонии и безмятежности. Его прерывает появление взбешенного ревностью чудовища. Влюбленные бегут, но катастрофа настигает их. Разгневанный Полифем сбрасывает на Асиса скалу и погребает его под ней. Асис превращается в ручей.

Внутренняя динамика поэмы связана с дисгармонией — идиллия разрушается устрашающей катастрофой. Поэма сюжетно закончена. И при всей внутренней дисгармоничности она обладает равновесием составных частей.

По-другому принцип барокко выразился в «Поэмах одиночества» (1614). Гонгора написал первую поэму, «Одиночество полей», и часть второй — «Одиночество берегов». Он хотел написать еще две: «Одиночество лесов» и «Одиночество пустынь».

Поэмы эти многим отличаются от «Истории Полифема и Галатеи». В них нет фабулы, заданной классической традицией, нет и строгой стихотворной формы, какой была октава. Гонгора сам сочинил ее сюжет, и написал ее сильвой, свободной комбинацией 11-сложных и 7-сложных строк, которая давала поэту большую внутреннюю свободу. Гонгора порвал здесь с равновесием и своеобразной скованностью «Полифема и Галатеи».

Одиночество — традиционная тема испанской литературы, восходящая к поэзии Ренессанса⁸. Достаточно вспомнить поэзию Луиса де Леона, его «Уединенную жизнь» и «Ясную ночь». Поэт уходит от шума городской жизни и в одиночестве, наедине с природой погружается в свой внутренний мир. Но у Гонгоры тема эта приобретает иной смысл. Следуя аллегорическому направлению барокко, Гонгора изображал скитания одинокого странника как символ человеческой жизни. Четыре поэмы — четыре ее поры — юность, возмужалость, зрелость и старость.

Герой поэмы — юноша, страдающий от несчастной любви, — потерпел кораблекрушение и оказался на незнакомом берегу. Он проводит ночь в хижине сельских пастухов, потом попадает на деревенскую свадьбу. описа-

⁸ *Dias-Plaja G.* El arte de quedarse solo y otros ensayos. Barcelona, 1934.

ние песен и танцев поселян, сцен из деревенской жизни находится в центре этой поэмы.

Действие второй поэмы начинается утром следующего дня, когда юноша вместе с рыбаками плывет на их убогой лодочке, а потом приезжает с ними на близлежащий остров. Во время плаванья юноша поет песню о своей несчастной любви, на острове знакомится с жизнью его обитателей, слушает любовные песни рыбаков, а на следующее утро снова возвращается на материк и присутствует при отъезде охотников на соколиную охоту.

На этом Гонгора остановился. Продолжения он не успел написать.

И в этой поэме он развивает концепцию, типичную для поэзии барокко. Но здесь она выступает в сложном преломлении. Эта сложность раскрыта в книге знаменитого испанского исследователя Дамасо Алонсо⁹.

В поэзии Греции и Рима существовал буколический жанр — изображение жизни пастухов на лоне природы. Жанр этот возродился в Италии эпохи Возрождения и оттуда перекочевал в Испанию. Представляя людей, живущих естественной жизнью и далеких от цивилизации, поэты воплощали мечту о «золотом веке», который будто бы существовал в легендарные времена. Поэма Гонгоры формально примыкает к пасторали эпохи Возрождения. Гонгора и здесь оказывается только обновителем старого. В «Поэмах одиночества» сочувственно изображено существование на лоне природы. Перед нами моря, реки и острова, идиллическая жизнь пастухов и рыбаков в деревнях и пастушеских хижинах. Любовь на лоне природы, песни, танцы, охота и рыбная ловля — во всем этом проявляют себя счастливые и спокойные люди. Им противопоставлен образ разочарованного странника, попавшего сюда. Поэма направлена против пороков придворной жизни с ее фальшивым и искусственным ритуалом, лестью, завистью и искомательством. В ней звучит хвала естественной и простой жизни.

Казалось бы, Гонгора примыкает к поэзии эпохи Возрождения, видит в природе источник близких ему простых и прекрасных человеческих чувств. Но обращение к природе только исходная позиция поэта.

Гонгора обладает способностью остро воспринимать природу как конкретно чувственную реальность, но она

⁹ *Dámaso Alonso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid, 1961, p. 66—92.*

не только влечет его, но и отталкивает. Природа в том виде, в каком она существует, по мнению Гонгоры, недостойна поэзии. В ней много уродливого, неуклюжего, несовершенного. Ее пужно эстетически преобразовать, если можно так выразиться, приодеть. И сделать это можно посредством языка и стиля. Защищаясь от критиков, напавших на его «Поэмы одиночества», Гонгора замечает в одном письме, что хотел придать испанскому языку возвышенный характер языка латинского. Выполняя эту задачу, он насыщал свой словарь латинскими и итальянскими словами, использовал архаизмы и неологизмы, употреблял испанские слова в смысле, отличном от обычного, изменял их общепринятый порядок, отбрасывал соединительные слова. Он прибегал также к косвенному выражению мысли, к антитезам, а главное, использовал блестящие метафоры, выразительные гиперболы, яркие уподобления и другие сложные словесные фигуры.

Слово для Гонгоры оказывается силой, способной преобразовать действительность, создавать искусственный мир. Поэт стилизует реальность, облакает ее в блестящую словесную форму, переводит в высокий, артистический план. Часто он скрещивает два плана — реальный и идеальный — и переносит читателя из одного в другой.

В «Поэмах одиночества» метафоры так многочисленны и замысловаты, что аннулируют и затушевывают природу, которую призваны характеризовать. Как сказал Дамасо Алонсо: «Природа в „Поэмах одиночества“ только свита, сопровождающая прекрасные ее обозначения»¹⁰.

Порой эти метафоры приобретают самодовлеющий характер. Поэма словно распадается на отдельные образы и музыкальные пассажи. Но впечатление это обманчиво. Перед нами оригинальный образец лирической поэмы. Богатство ее стилистических украшений, сверкающие метафоры, элегантный и перегруженный образами язык — все это служит раскрытию одной лирической темы — одиночества героя на лоне ослепительной и похожей на декорацию природы.

Третье большое произведение Гонгоры — «Панегирик герцогу Лерма» (1600), холодная, комплиментарная поэма, прославляющая подвиги спятельного лица, — стоит неизмеримо ниже двух его других созданий.

¹⁰ Dámaso Alonso. La lengua pética de Góngora. Madrid, 1935, pt. 1, p. 73.

Чтобы понять поэзию Гонгоры, надо особо рассмотреть его «темный» стиль, те стилистические приемы и изысканные ходы, которые он применяет, чтобы превратить реальный мир в мир стилизованный и фантастический.

Поэзия Гонгоры оперирует живописью и музыкой, она обращена к зрению и слуху. Для поэтов барокко поэзия была говорящей живописью. Удивительная музыкальность стихов Гонгоры составляет дополнительный источник их художественного обаяния.

Поэт не просто живописует. Он стремится выделить наиболее эффектные свойства предмета. Вместо прилагательного он употребляет для характеристики одного предмета другой. Явления природы и человеческие существа, которые ему надо определить, он сопоставляет с драгоценными металлами — золотом, серебром, сравнивает с кристаллом и мрамором. При этом в духе эстетики барокко слово оказывается многозначным.

«Кристалл» может обозначать тело женщины, а также воду реки, моря, озера, источника. Серия метафор связана со словом «золото». Оно соотносится со всеми предметами золотистого цвета, как, например, волосы женщины, пчелиный мед, оливковое масло. Слово «снег» определяет предметы белого цвета. Что имеет в виду автор, употребляющий это слово, читатель узнает из контекста или из слова, сопутствующего ему: «летающий снег» (*volante nieve*) — белая птица, «убегающий снег» (*fugitiva nieve*) — Галатея, бегущая к морю, «вытканый снег» (*hilada nieve*) — белая скатерть.

Барочная архитектура не стремится к симметрии. Часто материальная масса стоит в едином ряду с иллюзорной, скрывающей пустое пространство.

Нечто подобное видим мы в поэзии Гонгоры.

«Волы возвращаются в стойло, топча неясный луч дня».

Волы — вполне материальные существа, солнечный луч — только игра света.

Гонгора ставит в один ряд конкретное понятие и метафорическое определение. И говорит о раненом:

Вены, в которых мало крови,
Глаза, в которых много ночи.

Часто поэт не называет предмет или явление, о котором идет речь, а прибегает к иносказанию, которое может

быть понято только читателем, знающим детали мифологии. Вместо слова «голубь» Гонгора вводит иносказание: «похотливая птица кипрской богини».

Метафора, заменяющая предмет или явление, должна выдвинуть на первый план те качества, которые делают его наиболее эффективным. Вместо слова «конь» Гонгора пишет: «Быстрый, горячий сын сладострастного Зефира».

Иногда метафоры Гонгоры поражают своей неожиданностью и поэтической отвагой.

Пещеру, в которой живет Полифем, он характеризует как «ужасный зевот земли», часы как «время, уже одетое в цифры».

На помощь метафоре может прийти и гипербола, которая усиливает и доводит до большой выразительности то, что желает сказать поэт.

Невеста из «Поэм одиночества» обладала такими белыми руками, такими сияющими и сжигающими очами,

что могла сделать
знойной Норвегию при помощи двух
солнц
и белой Эфиопию при помощи двух
рук.

Подобное сочетание метафор и гипербол преобразует реальную действительность в действительность иллюзорную и фантастическую.

Поэмы Гонгоры — сложные произведения, труднодоступные по смыслу. Особенно «темными» и загадочными являются «Поэмы одиночества».

Сложность и «темнота» искусства Гонгоры объясняются не столько глубиной выраженных в нем идей, сколько нарочитым стремлением поэта усложнить саму манеру их выражения.

В упомянутом выше письме по поводу своего стиля Гонгора объясняет, что он стремится к «темному» и запутанному: его искусство должно быть доступно только небольшому числу просвещенных знатоков — аристократов, он пишет для немногих.

Но это только одна сторона дела.

Другая заключается в том, что «темнота» выражения побуждает читателя к активности. Он получает интеллектуальное наслаждение, проникая сквозь сложные и не сразу доступные выражения и узнавая за ними простые и известные истины.

Гонгора отталкивается от современной ему реальности, эстетически не приемлет ее. Но особенность борьбы против этой неприемлемой для него действительности в том, что центр тяжести переносится с содержания на форму и стиль. В формальной изощренности и замысловатом изыске ищет поэт решение вопроса.

При всей талантливости и огромном мастерстве Гонгора и его последователей это был опасный для искусства путь — путь отрыва искусства от жизни.

2

Вторым крупнейшим лириком XVII в. был Франсиско Кеведо-и-Виллегас (Francisco de Quevedo y Villegas, 1580—1645). Величайший испанский и мировой сатирик, он был весьма оригинальной личностью. Его духовный облик пленяет своим внутренним благородством.

Кеведо происходил из аристократической семьи. Он учился в университетах Алькала де Энарес и Вальядолида и был одним из самых образованных людей своего времени — обладал широкими познаниями в области математики, астрономии, философии, права. Кеведо знал греческий и латинский, арабский и древнееврейский, французский и итальянский языки.

Кеведо рано начал писать стихи и быстро завоевал известность как поэт и остроумец. Существует легенда об одном смелом поступке Кеведо, прервавшем спокойное течение его жизни. Некоторые историки литературы считают ее вымыслом. Но даже если это так, легенда вполне отвечает рыцарственному характеру Кеведо.

Он находился в церкви. Недалеко от него на коленях стояла незнакомая женщина. К ней подошел мужчина и дал ей пощечину. Кеведо схватил обидчика за руку, вытащил его из церкви, вызвал на дуэль и тут же убил. Опасаясь преследований родственников убитого, он бежал в Палермо и возвратился на родину только через несколько месяцев.

В 1613 г. Кеведо снова покинул Испанию. Он стал приближенным герцога де Осуна — вице-короля Сицилии, а потом Неаполя. Кеведо выполнял весьма важные и рискованные поручения герцога. В 1618 г. он тайно прибыл в Венецию для организации там заговора против республики. Заговор был раскрыт. Кеведо пришлось бежать. Он переоделся нищим и, превосходно зная итальянский язык, смог скрыться. То, что Кеведо принимал участие в осу-

шествии политических планов испанского государства, помогло ему понять и трезво оценить подоплеку политической игры и дипломатии господствующих классов.

Вскоре герцог Осуна впал в немилость. Опала распространилась и на Кеведо. Он вынужден был удалиться в свое поместье Торре Хуан Абад, где находился до смерти Филиппа III.

Возможно, что именно к этому периоду относится глубокое разочарование Кеведо в политике верхов, его обращение к воззрениям народа.

На престол вступил Филипп IV. Правой рукой его стал фаворит герцог Оливарес. Кеведо снова появился при дворе. Блестящий собеседник, наделенный проницательным умом и остроумием, он имел необычайный успех. Этот успех не могли поколебать даже его многочисленные враги, обвинявшие его в безбожии и политическом вольнодумстве.

Однажды, садясь за стол, король нашел под салфеткой стихотворную записку. В ней его просили облегчить положение страждущего народа и сократить налоги. Автор стихотворения обвинял вельмож и приближенных короля в том, что они грабят страну.

Этим автором был Кеведо. Шестидесятилетний писатель был схвачен и заключен в темницу монастыря Сан Маркос де Леон. Бумаги его были опечатаны, имение отобрано, все сочинения запрещены.

Кеведо провел в тюрьме четыре года. Сам он так описал условия, в которых находился: «Помещен был в комнату под землей, такую сырую, что она напоминала источник, такую темную, что в ней всегда была ночь, и такую холодную, что она всегда казалась январем. Без преувеличения, она была больше похожа на гробницу, нежели на тюрьму». В довершение всего на Кеведо были надеты цепи. В таких условиях содержала испанская реакция одного из величайших гениев испанского народа.

Никакие хлопоты друзей и родственников не могли облегчить участь писателя. Только в 1644 г., после падения Оливареса, Кеведо был помилован и приехал в Мадрид. Оттуда он переселился в Торре Хуан Абад, где вскоре скончался.

Кеведо выступал в самых разных жанрах литературы. Он написал роман, писал сатирические памфлеты и философские сочинения. Сейчас он интересует нас как лирический поэт.

Выдающийся мастер любовной лирики, Кеведо, как и Гонгора, шел за Петраркой. В его поэзии мы встречаем традиционные темы великого итальянского лирика. Он изображает двойственность и дисгармонию, которые сопровождают развитие любовного чувства. Но Кеведо не был эпигоном. Как заметил Дамасо Алонсо, в его поэзии рано проявились яркая выразительность и экспрессия, стремление при помощи оригинальных сравнений и ошеломляющих метафор выйти за пределы общепринятого, что составляет особенность стиля барокко¹¹.

Примером служит сонет, названный «Различные движения сердца, качающегося на волнах распущенных волос Лизи». Сонет этот близок по теме к одному из сонетов Гонгоры.

Кеведо использует ряд удивительных сравнений, которые должны сделать поэтически наглядным его душевное состояние. Он сравнивает себя с Леандром, плывущим по морю бурного огня, с Икаром, идущим по золотой тропе, с Мидасом, который терзается голодом, и, наконец, с Танталом, от которого убегает золотой источник — волосы Лизи.

Иной аспект любовной темы, также характерный для поэзии барокко, дан в знаменитом сонете Кеведо «Пусть веки мне сомкнет последний сон». Тема сонета — любовь живет и после смерти. В духе выразительного барочного контраста звучит она в последних строках:

Душа, покорная верховной воле,
Кровь, страстью пламеневшая безмерной,
Земной состав, дотла испепеленный,
Избавятся от жизни, не от боли;
В персть перейдут, но будут перстью верной;
Развеются во прах, но прах влюбленный.

Пер. А. Косс

К высокой лирике Кеведо относятся стихи, в которых он размышляет об основах бытия, говорит о быстротечности жизни и неизбежности смерти, о том, что фортуна несправедливо распределяет свои дары. Мысли Кеведо опираются на стоическую философию и христианскую религию. Несмотря на христианский оттенок, его размыш-

¹¹ *Dámaso Alonso. El desgarrón afectivo en la poesia de Quevedo. — In: Poesia española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. 4-a ed. Madrid, 1962, p. 207.*

дения о бренности жизни дышат глубоким пессимизмом.

Тема смерти занимает большое место в поэзии Кеведо. Он пишет эпитафии, посмертные хвалы, философствует о бренности бытия. Есть у него «Сонет, в котором говорится, что все вокруг напоминает о смерти». В другом сонете, «О, жизнь...», он так рассуждает о ее быстротечности: «Вчерашний день ушел. Завтрашний еще не настал. Сегодняшний день уходит, не останавливаясь... Пеленки и саван не так далеки друг от друга... Сегодняшнему дню я оставляю свои останки».

Основную линию поэзии Кеведо составляют стихи сатирические, бурлескные, шуточные. Общефилософские проблемы уступают в них место мотивам социальным, политическим, бытовым.

Сатирические стихи Кеведо направлены против пороков придворной жизни, жадности и корыстолюбия, надменности и лицемерия, развращенных нравов современного общества.

Кеведо переводил римских сатириков и подражал им. Он брал у них мотивы и образы, но всегда оставался самим собой.⁴ Его сатира поднимается до социальной высоты, касается важных политических вопросов. Но сатирическая поэзия Кеведо, в отличие от сатирической поэзии Гонгоры, судит действительность с позиций христианского идеала.

Среди его посланий выделяется «Эпистола критическая и сатирическая против современных нравов кастильцев», адресованная Оливаресу. Он прославляет старые времена, когда царила добродетель, и бичует развращенные современные нравы.

Другое его знаменитое сатирическое стихотворение — «Памятная записка, адресованная католическому, святому, королевскому величеству», та записка, из-за которой Кеведо подвергся опале и попал в тюрьму. В послании говорится о том, что придворная камарилья ведет роскошную и праздную жизнь за счет народа. Кеведо прибегает к остроумной гиперболе: налоги так велики, что народ скоро будет платить за воздух, которым дышит.

Кеведо пишет эпиграммы, широко использует и народные формы — романсы и летрильи. Как и Гонгора, он пародирует мифы, возрожденные в эпоху Ренессанса, пародирует и рыцарские героические времена.

Есть у него «Эпиграмма на Орфея». Плутон, вернув Орфею Эвридику, наказал его этим, а отобрав ее, доста-

вил ему радость. Насмешка над мужьями и институтом брака типична для Кеведо. Тот же мотив выражен в романсе «Преимущества первого из мужчин. Главное — отсутствие тещи». Адаму жилось прекрасно потому, что у Евы не было матери. Теща ведь хуже змеи.

Предметом осмеяния становятся у Кеведо Александр Македонский и Нерон, Сид и испанский король дон Педро. Он пишет поэму-пародию «О глупостях и безумствах влюбленного Орlando».

Романс, несмотря на внешнюю монотонность формы, приобретает под рукой Кеведо невиданное разнообразие, остроту и содержательность. В его шуточных романсах перед нами вся Испания. У Кеведо есть излюбленные типы. Разгульная жена и обманутый муж, злые дуэньи и просто старухи, различные жулики, шарлатаны и гадалки. Смеется Кеведо и над медиками, которые взимают с пациентов деньги и убивают их своими лекарствами.

Самыми острыми романсами Кеведо являются его *jácaras*. Название их происходит от слова *Jaque*, что означает дерзкий, вор, смельчак. *Jácaras* писались от первого лица и были рассчитаны на пение. В них вор, находящийся в тюрьме или на галере, рассказывает о своем житье. Письмо это он адресует своей девице, которая лечится от дурной болезни в госпитале.

Золото, игравшее огромную роль в жизни общества, стало темой знаменитых летрилий Кеведо. В одной из самых известных — «Могучий кавалер дон Деньги» — мысль о всеисилии золота отлита в законченную классически точную форму.

В шествии своем победном
Он шагает папролом,—
В облаченъи ль золотом,
В скромном ли обличьи медном.
Будь богатым ты иль бедным,
Ты равно его вассал.
Он весь мир завоевал,
Дон капитал.

Пер. М. Донского

Той же теме посвящена другая остроумная летрилья, «Вся жизнь — воровство». В ней поэт доказывает, что в мире благоденствует только тот, кто ворует.

Наконец в стихотворении «Богатство, бедность», посвященном разным явлениям общественной жизни того

времени, каждый куплет имеет в качестве рефрена слова «бедность» или «богатство».

Языковое мастерство Кеведо не уступает языковому мастерству Гонгоры. Он тоже художник барокко, также ищет контрастов и противоречий, играет на этих контрастах. И для него важно в искусстве необыкновенное, исключительное, рискованное, и поэтому стиль Кеведо соприкасается со стилем Гонгоры. Несмотря на свою непримиримость к знаменитому сопернику, он, безусловно, испытал его влияние.

Что же все-таки отличает их друг от друга?

Гонгора при помощи ослепительных метафор создает идеальный и иллюзорный мир и противопоставляет его прозаической испанской жизни. Кеведо обращен к этой жизни. У него есть стихотворение под многозначительным названием «Против безудержной лести». В парадоксальной манере, свойственной ему, Кеведо осуждает поэтическую идеализацию и защищает реальную, земную действительность.

Сатира Кеведо гораздо шире по размаху, нежели сатира Гонгоры. Она охватывает жизнь разных слоев испанского общества, в том числе и самых его низов. В его поэзии выступает сама испанская действительность. Для того чтобы представить ее наглядно, поэт сгущает краски, обостряет ее реальные черты, при помощи гиперболы и метафоры выводит на поверхность ее скрытую сущность. Ему надо выразить мысль. При этом выразить ее в самой сжатой, емкой, лаконичной форме. Именно благодаря емкости фразы и экономии слов она становится трудной для понимания. Стиль Кеведо, его «концептизм» именуется «трудным». Как ни значительны поэтические создания Кеведо, полного развития этот стиль достиг в его плутовском романе и сатирических очерках.

3

Гонгора и Кеведо, конечно, не исчерпывают картины испанской поэзии. Но они находятся как бы в центре ее. Реформа, осуществленная Гонгорой, вызвала различное отношение в литературных кругах. В 20—30-е годы XVII в. она стала предметом ожесточенной полемики. Как отмечает знаменитый испанский критик Менендес-и-Пелайо, противники ее выступали с разных позиций.

Одним из них был великий писатель Лопе де Вега.

Гонгора и Лопе де Вега представляют в рамках испанской литературы две противоположные концепции. Лопе — искусство реалистическое и народное, адресованное широкому зрителю. Гонгора — искусство аристократическое, уводящее от реальной жизни, обращенное к избранным.

Лопе де Вега также писал о неестественности и надутости «культеранизма» и чрезмерной перегруженности его искусства тропами и стилистическими фигурами. Однако великодушный, терпимый и объективный, Лопе признавал талантливость Гонгоры и его изощренное мастерство.

Более непримирим был Кеведо. Он не только обменивался с Гонгорой язвительными стихами, но и выступил против него с уничтожающей сатирой «Культеранистско-латинская речь», в которой изобразил смешную даму, помешанную на «культеранизме».

Это произведение Кеведо можно сравнить со «Смешными жеманницами» Мольера, в которых великий комедиограф осмеивает подобные же явления французской литературы. И все же при всей своей непримиримости Кеведо, как мы видели, не избежал влияния Гонгоры. Поэзия Гонгоры отвечала устремлениям времени и увлекала за собой самых различных поэтов. Она распространилась, как болезнь, которой не могли избежать даже ее противники.

Поэт и критик Хуан де Хаурехи, друг Сервантеса и Лопе де Вега, был убежденным противником Гонгоры. Он написал против «культеранизма» трактат под остроумным названием «Противоядие против Одиночества». В нем Хаурехи нападает на «культеранизм», однако ни разу не называет имени Гонгоры. Но и Хаурехи не смог противостоять общему поветрию. Его поэма «Орфей» и перевод на испанский язык «Фарсалии» Лукана отмечены безусловным влиянием «культеранизма». Более того, в своем новом трактате, «Апология истины» Хуан де Хаурехи защищает отвергаемый им ранее «культеранизм».

Но существенно и другое. Поэзия Гонгоры, посвященная большой общечеловеческой проблеме одиночества среди полей, лесов и пустынь, приобретает у некоторых его последователей камерное звучание и становится способом прославить домашний уют и мирное существование.

Такова поэма гранадского священника Педро Сото де Рохаса (1585—1658) «Рай, запертый для многих, сады, открытые для немногих». Мастер точной детали, обладающий способностью картинного изображения жизни, он

описывает свой сад в Гранаде, растения, источники, статуи. Подражая Гонгоре, он в звучных стихах, изукрашенных сложными образами, прославляет «одиночество» в этом уютном и уединенном саду. Сото де Рохас далек от больших проблем, волнующих человечество. Он ищет душевного спокойствия и примирения с жизнью.

Картина поэзии того времени будет неполной, если не отметить еще одну ее особенность. При том что Гонгора и Кеведо были непримиримыми противниками, их последователи, второстепенные поэты, пытались объединить традиции того и другого.

Так поступал, например, Хуан де Тарсис-и-Перальта, граф де Вильямедиана (1582—1621) — блестящий придворный и изысканный аристократ, выступавший со смелыми сатирическими стихами против временщиков и фаворитов и убитый, очевидно, по приказу короля.

Вильямедиана — автор стихотворного «Диалога между Плутоном и Ахероном», в котором он, представляя загробный мир, в духе Кеведо бичевал министров и придворных. Но как создатель «Фабулы о Фаэтоне» и утонченных сонетов, Вильямедиана — бесспорный последователь Гонгоры.

Нечто сходное видим мы и в творчестве Поло де Медина, автора сочинения «Госпиталь неизлечимых, или Путешествие из одного мира в другой». Само название свидетельствует о влиянии Кеведо. Вместе с тем его поэма «Досуг одиночества» прямо возводит поэзию Поло де Медина к Гонгоре.

Барочная поэзия во многих разновидностях существовала до XVIII в. Конечно, значение ее пельзя рассматривать изолированно от лирики Ренессанса. Испанская поэзия XVI—XVII вв. представляет собой в некотором смысле цельное явление. Уже Гарсиласо де ла Вега начал ее приобщение к высоким достижениям итальянской поэзии, к выработанным ею сложным художественным формам. Эррера развивал ее в направлении маньеризма. Под пером Гонгоры и его последователей она окончательно преобразилась в поэзию, поражающую утонченной поэтической техникой, виртуозным языковым искусством и адресованную узкому кругу просвещенных читателей.

Искусство этого типа противостояло основной линии развития испанской литературы, чуждой регламентации и сковывающих правил, непосредственной, народной, часто основанной на импровизации.

Гонгора и Кеведо создали сонеты, изумительные по техническому совершенству, построенные на изображении резких контрастов и неразрешимых антиномий, внутренней дисгармонии.

Лирики барокко обогатили испанскую артистическую поэзию сатирой и гротеском, тонкой иронией, внесли в нее изображение реальной действительности.

Особенно важным завоеванием Гонгоры было создание поэмы нового типа. В эпоху Возрождения поэмы писали, следуя античным образцам. «Араукана» Эрсильи так же, как и поэмы Лопе де Вега, были подражанием «Илиаде» Гомера или «Энеиде» Вергилия. Отсюда известная искусственность даже самых значительных из этих созданий. Первый, кто почувствовал искусственность попыток возродить античный эпос, был сам Лопе де Вега, спародировавший их в своей шуточной «Гатомахии».

Гонгора также многократно пародировал старые героические образцы. Но он не ограничился этим. Он создал поэму, дающую возможность показать не только героические подвиги, но и движение чувства, создать некую декоративную феерию, противостоящую прозе испанской жизни.

В истории испанской литературы поэзия барокко осталась одной из ее главных вершин.

ДРАМАТУРГИЯ «ЗОЛОТОГО ВЕКА»

1

Испания была одной из двух западноевропейских стран, переживших в эпоху Возрождения великий расцвет театра. Есть много общего между испанской и современной ей английской драмой. Как и в Англии, драма в Испании возникла на базе публичного театра, приобрела народный характер и обращена была к народному зрителю.

Общественное содержание ее составляет столкновение уходящего, феодально-патриархального мира с возникающим национальным государством и новой, нарождающейся индивидуальностью.

Великий испанский драматург Лопе де Вега был выдающимся лирическим поэтом. Он писал поэмы и сонеты. Поскольку это были жанры высокого стиля, он адресовал их просвещенному читателю.

Совсем иную категорию искусства представляет его драматургия.

В отличие от англичан, создатель испанской национальной драмы не только написал множество пьес, но и теоретически обосновал свои художественные принципы. Теории Аристотеля и представителей итальянского классицизма, опиравшихся на аристотелевскую «Поэтику», не получили в Испании XVI—XVII вв. широкого отражения. Лопе де Вега отбросил эти теории. Он требовал права смешивать трагическое и комическое, изображать в комедии королей и знатных особ, т. е. подлинной творческой свободы.

Подобно своим английским современникам, Лопе де Вега опирался как на книжные, так и на национальные народные источники. Он обращался к римской и итальянской комедии, итальянской новелле и сонету и одновременно к эпическим произведениям старой национальной литературы — поэмам, хроникам-летописям, романсам.

Свои пьесы Лопе де Вега писал для публичного профессионального театра. Основным типом этого театра был так называемый корраль, что значит двор. Помещение театра составлял внутренний, почти всегда прямоугольный двор, образованный задней частью соседних домов.

Балконы и окна домов использовались в качестве «лож» для знатных людей. Простой народ находился в «партере». Часть публики смотрела спектакль стоя, расположившись вдоль стен домов. Кроме того, были скамейки и сидения, расставленные амфитеатром. В «партер» допускались только мужчины. Для женщин существовала особая галерея, именуемая «кастриулей».

Сцена паходила очень близко от зрителей и была несколько приподнята. Декораций почти не существовало, и актеры в своих репликах сами объясняли место действия.

Как видим, в самом размещении зрителей сохранялся сословный принцип испанского общества и отразилось положение женщины в нем. Однако, несмотря на то что театр посещала и аристократия, основную массу зрителей составляли мастеровые и ремесленники, мелкие торговцы, простой народ Испании.

А. С. Пушкин отметил важную особенность народного театра — создатель пьес стоит выше своей аудитории. Как образованный человек, он не только развлекает, но просвещает и воспитывает ее. Зритель испанского народного театра, черпая из него знания о прошлом своей страны и других народов, принципы этики и морали, видел в нем и зеркало современной действительности.

Отзывчивый и многосторонний художник, Лопе де Вега отвечал на эти запросы зрителя. Именно он создал гибкую систему жанров, позволяющую отразить разные стороны испанской жизни. При этом Лопе де Вега не порывал с жанрами средневековой литературы и театра, а стремился преобразовать их для выражения нового, гуманистического содержания.

Лопе написал серию исторических пьес, посвященных становлению испанского национального государства, борьбе испанских королей с мавританским вторжением и феодальной смутой.

Особое место среди этих пьес занимают народно-героические драмы. Тема их — столкновение испанских крестьян с притеснителями-феодалами. Лучшая из них, «Фуэнте Овехуна» — одно из величайших созданий мировой

драматургии. Исторические пьесы Лопе справедливо сравнивают с хрониками Шекспира. Конечно, по глубине изображения характеров и широте жизненных коллизий, по масштабу гуманистических идей Шекспир, безусловно, выше великого испанского драматурга. Но в одном народные драмы Лопе де Вега представляют собой шаг вперед в развитии мировой драматургии, даже по сравнению с Шекспиром. Герои Шекспира — короли и аристократы, графы и герцоги. Народ изображен у него в виде шутов, забавных простолудинов, добродушных и нелепых слуг. У Лопе де Вега простые люди — жители Фуэнте Овехуна — возвышенны и благородны. То, что люди из народа стали героями драмы, явилось важным шагом на пути ее демократизации.

Однако прошлое было для Лопе де Вега только прологом к картине современности.

Лопе де Вега создал два основных типа комедии из современной жизни — комедию «придворную» и комедию «плаща и шпаги».

Действие придворных комедий обычно происходит в аристократическом кругу за пределами Испании, чаще всего в Италии. Тема их — сложные любовные отношения, возникающие между повелителями и приближенными, любовные казусы, иногда и борьба за власть. В комедии «Собака на сене» показана любовь графини Дианы к ее секретарю, плебею Теодоро. В комедии «Умная для себя, глупая для других» крестьянка Диана, выросшая на лоне природы, оказывается дочерью герцога и вынуждена отстаивать свои права в вероломном придворном мире.

В комедиях «плаща и шпаги» действуют юноши и девушки из дворянской среды, ведущие борьбу за свою любовь и счастье против консервативных, упрямых отцов или опекунов. Лопе де Вега сочувствует молодому поколению в его борьбе против семейного гнета.

Комедии эти обязательно завершаются свадьбой. С точки зрения Лопе де Вега, брак есть нечто незыблемое и священное. В центре его «драм чести» — измена жены и то, как, сурово наказывая ее, муж восстанавливает честь своего имени. В непримиримости мужа Лопе видит высокий нравственный смысл. Он осуждает анархическое своеволие, нарушающее законы брака.

Лопе де Вега — яркий представитель драматургии эпохи Возрождения. Но испанская классическая драма,

начиная с пьес ее основоположника, обладает рядом особенностей, уже выводящих ее за пределы Ренессанса.

Яснее всего это видно при сопоставлении с драмой Шекспира.

Герой трагедии Шекспира — свободный человек, движимый собственной волей. И эта воля приходит в конфликт со старыми, феодальными порядками, торжествующим абсолютизмом или нарождающимся буржуазным своекорыстием. Герои драм и трагедий Лопе де Вега уже неизмеримо больше зависят от государственно-абсолютистского порядка, скованы принципом дворянской чести.

Приведем только один пример из выдающейся драмы Лопе де Вега «Звезда Севильи». Ее герою Санчо Ортису приказано убить брата его возлюбленной и при этом убить именно тогда, когда тот дал ему согласие на брак со своей сестрой. Санчо Ортис не может следовать своим влечениям, он должен выполнить приказ короля. Его воля зажата тисками долга.

В монологе Санчо Ортиса есть уже и собственно барочный мотив:

Вся наша жизнь — игра азарта.
Кто стасовал, кто чем пошел...
Одна невыгодная карта —
Источник горестей и зол.

Пер. Т. Щепкиной-Куперник

Жизнь бессмысленна и нелепа, она полна трагических случайностей. Такова философия барокко.

Как и Шекспир, Лопе поэтизировал человека, его силы, энергию, способность бороться за свое счастье. Но в герое комедий Лопе были черты, предвосхищающие героя барочной комедии. Испанский дворянин, представленный в комедии Лопе де Вега, лишен внутренней гармонии персонажей Шекспира. Ему свойственна любовная риторика, идеальные порывы и одновременно трезвость, осмотрительность, практичность.

Внутренняя дисгармония проявляется в том, что любовь рождается из ревности, возникает в ответ на пренебрежение, что ей свойственны странности и казусы. И одновременно персонажи комедий Лопе более заурядны, они ближе к обыкновенным людям. Действующее лицо обычно вовлечено в его комедиях в стремительную интригу. И интрига эта несет его и определяет его

судьбу. Персонаж комедии Лопе — составная часть подобной интриги, представляющей основу и нерв комедии.

Такое соотношение имеет аналогию в других искусстваах. Статуи архитектуры барокко не обладают самодовлеющим значением. Они только часть архитектурного целого.

Другим важным свидетельством барочной природы испанской комедии служит связь между ней и живописью. Уже Менендес Пидаль отметил, что принцип испанского театра обосновывают ссылкой на живопись¹.

Доказывая необходимость отказаться от классических трех единств и дать сочетание трагического и комического, современник Лопе, сторонник испанской комедии, Рикардо де Турья пишет: «Картина дает возможность одновременно и сразу ознакомиться со многими вещами, в то время как в книге повествование идет от главы к главе»².

Ту же аргументацию употреблял и Тирсо де Молина в своих «Толедских виллах»: «Недаром ведь называют поэзию *pintura viva*. Подражая мертвой природе, живопись на небольшом пространстве в полтора локтя рисует дали и расстояния, которые убедительно представляют глазу их смысл; несправедливо было бы отказывать перу в том, что дозволено кисти, а ведь перо выразительнее кисти; насколько легче понять говорящего, отчетливо произносящего слоги нашего языка, чем того, кто, будучи немой, изясняет свои мысли знаками»³.

Очень высоко оценивает живопись и Кальдерон, сказавший, что это «лучшее искусство, самое благородное и самое изобретательное» (комедия «Дать все и не дать ничего»).

Предпочтение живописи всем другим искусстваах характерно для испанской эстетической системы, которая отвергает каноны античного искусства ради искусства национального. Именно это объясняет близость эстетики испанского театра к эстетике барокко, в которой живопись играла преобладающую роль.

Как известно, искусство, восходящее к античности,—

¹ Менендес Пидаль Р. Избр. произведения. М.: Изд-во иностр. лит., 1961, с. 714.

² Menéndez y Pelayo. Historia de las ideas estéticas en España. Madrid, 1930, t. 3, p. 409.

³ Тирсо де Молина. Толедские виллы. М.: Худож. лит., 1972, с. 55.

безразлично, будет ли это искусство Возрождения или классицизма,— оперирует четко отграниченными планами, дает отчлененное, так называемое дифференциальное пространство. Скульптура с ее четко выраженными объемами была основным видом античного искусства. Искусство барокко разрушает задний план. Ему свойственно так называемое интегральное пространство, пространство, устремляющееся в глубину. Барокко снимает также четкий контур фигуры.

Именно живопись позволяет создать иллюзию глубины и бесконечности, стирает отграничивающую линию.

В области драматургии три единства, замыкающие пьесу в рамках определенного места и времени, требующие однолинейного действия, играют ту же роль, что и задний план, ограничивающий пространство на картине классицизма.

Испанский театр разбил эти ограничения. И, подобно живописи барокко, создал широкую перспективу. Действие испанской комедии не ограничено ни временем, ни местом, оно обладает внутренней свободой и развивается не по одной линии. Само введение второй интриги и второй любовной пары служит осуществлению принципа интегральности пространства.

В мире происходит непрерывное движение, находящее выражение в интриге, столь же причудливой и замысловатой, как линии барочной архитектуры.

И подобно тому как при созерцании архитектуры барокко мы получаем наслаждение от игры перетекающих форм, все новых их сочетаний, зрителя комедии увлекают новые и неожиданные ситуации, возникающие из пересечения интриг, сложной игры совпадений и случайностей. Комедия барокко — комедия интриги, в которой повластно распоряжается случай.

Для искусства барокко характерна своеобразная активность, стремление захватить и увлечь. Принцип этот выражен уже в призыве Лопе де Вега держать зрителя в постоянном напряжении, не давать ему до конца комедии опомниться.

Наконец, близость к барочным принципам выразилась и в построении спектакля, принятом во времена Лопе де Вега.

Как справедливо указывает советский историк испанского театра С. Игнатов, «этому построению присуща из-

вестная «пестрота», сочетание на первый взгляд несоединимых элементов»⁴.

Спектакль начинался с вокального номера под аккомпанемент гитары. За ним следовала «лоа» — похвала пьесе, зрителю, городу, где происходит действие.

За «лоа» давали танцевальный номер (обычно это была сарабанда) и только после этого разыгрывали первый акт комедии. За ним следовала интермедия, потом второй акт, снова интермедия и, наконец, третий акт, сопровождаемый коротким фарсом с музыкой (сайнет).

Воссоздание единого целого из противоречивых дисгармонирующих частей типично для барочного стиля.

И тем не менее Лопе де Вега остался художником Возрождения. Драматургию барокко создают другие.

Более того, только путем сопоставления с Лопе можно показать новую ступень в развитии драматургии, представленную Аларконом, Тирсо де Молина, Кальдероном и группой современных им второстепенных драматургов. Они также писали свои пьесы для народного публичного театра, но не только для него. К XVII в. относится развитие театра придворного, аристократического.

В 1607 г. при королевском дворе было построено специальное здание для театральных представлений. С 1632 г. спектакли начали показывать в королевских садах в Аранхуэсе, где итальянский архитектор Чезаре Фонтана построил большую сцену. Устраивались представления и в королевской резиденции Буэн Ретиро. Многие драматурги, и прежде всего Кальдерон, писали и для придворного театра.

Театр этот отличался от народного не только составом зрителей. В то время как народный публичный театр был аскетически прост, неприязнителен и обходился даже без декораций, придворный театр имел изощренную театральную технику, блистательных художников-декораторов, стремился к пышной зрелищности и сценическим эффектам.

На сцене возникали удивительные декорации, воссоздающие тот причудливый и фантастический мир, который изображали в своих пьесах драматурги барокко.

Народность — одна из основ испанского театра «золотого века». И тем не менее театр этот не мог возникнуть без участия господствующих сословий.

⁴ *Игнатюв С.* Испанский театр XVI—XVII ввек. М.; Л.: Искусство, 1939, с. 123—124.

Некоторые исследователи изображают отношения королевской власти и церкви с театром в виде ожесточенной борьбы, даже своеобразной «битвы». На самом деле эти отношения были неизмеримо более сложными. Конечно, королевская власть и церковь преследовали светский театр. В 1598 г. Филипп II издал указ, запрещающий представление комедий. Указ этот был отменен Филиппом III только через два года. Цензура инквизиции выбрасывала из пьес целые сцены и монологи. В 1625 г. было запрещено представление комедий Лопе де Вега. В 1644 г. королевский совет запретил представление пьес, основанных на любовных сюжетах. И все же расцвет театра обусловлен был общественными отношениями, существовавшими в Испании. Для сословной цивилизации, сложившейся в Испании, была характерна театрализация жизни, превращение ее в спектакль. Государственные церемонии, выходы и приемы королей и фаворитов, суды и казни — все это носило характер пышного зрелища. Театральный характер испанской государственной жизни был в свое время отмечен К. Марксом. «Как напыщенные герои Кальдерона, которые, принимая условные титулы за подлинное величие, докладывают о себе утомительным перечислением своих титулов, так и Хунта прежде всего занялась присвоением себе почестей и отличий, соответствующих ее выдающемуся положению... Вполне в духе старой испанской традиции вожди восставшей Испании считали, что могут величественно и достойно вступить на историческую сцену Европы, лишь закутавшись в театральные плащи»⁵.

Конечно, театральные церемонии не выражали истинной сути испанской жизни. Они представляли собой лишь внешний фасад испанского общественного строя. Господствующие классы Испании бессознательно или сознательно добивались таким путем утверждения своего господства, величия и незыблемости существующего порядка. Нечто сходное происходило и с церковью. В большинстве случаев она поддерживала театр. Напомним — сам средневековый театр возник из церковной службы. Церковь ясно осознавала впечатляющее воздействие театра. Религиозные представления были рекомендованы законом и одобрены духовенством. Сама церковная служба была своеобразным представлением. Крещение ребенка, свадь-

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 10, с. 445.

ба, похороны становились церемониями, носящими театральный характер. Религиозные братства добивались привилегий — права устраивать театральные представления в Мадриде. Крупнейшие испанские драматурги: Кальдерон, Тирсо де Молина, Лопе де Вега, Морето — были священниками или монахами. Все они, хотя и в разной степени, принимали участие в создании религиозных пьес — писали ауто сакраменталес и драматизированные «жития святых». Игнорировать эти пьесы или пытаться выбросить их из классического наследия «золотого века» так же бессмысленно, как выбрасывать религиозную живопись из истории классического искусства.

Как известно, религиозная живопись была широко представлена в Испании. Кроме Эль Греко, можно назвать имена Риберы, Сурбарана, Мурильо. Яркий пример религиозной живописи того времени — творчество Хусепе Риберы. Он писал сцены из «священного писания», изображал евангельские эпизоды, жития и мученичества святых. И тем не менее его живопись не потеряла для нас своего значения. Происходит это потому, что, желая выразить религиозную идею, художник для доказательства ее черпает краски из реального мира. И нарисованная им картина оказывается богаче, содержательнее, чем его идеи и замыслы.

Жанры религиозной драматургии сложились в Испании очень рано. Мы имеем в виду не только ауто сакраменталес, но и такой жанр, как драматизированное «житие святого».

Сервантес был далек от религиозного искусства. Но и он причастен к созданию этого национального жанра испанской драматургии.

В сборнике его пьес, вышедшем в 1615 г., опубликована комедия «Счастливый плут». В ней изображается жизнь студента-пикаро Кристобалья Луго, который прославился среди севильского сброда своими дерзкими выходками. В дальнейшем герой раскаивается в своем беспутном поведении, становится монахом и святым подвижником и, к досаде и огорчению дьявола, попадает на небо. Вся схема драматизированного жития уже заключена в этой комедии.

В 1612 г. появилась пьеса Антонио Мира де Амескуа (Antonio Mira de Amescua, 1574 (?) — 1644) «Раб демона», изображающая жизнь португальского святого Хилья де Сантарен. Герой драмы становится бандитом и для то-

го, чтобы овладеть женщиной, которую страстно полюбил, заключает союз с дьяволом. В финале он раскаивается и встает на путь добра. Пьеса эта прямо подводит нас к знаменитым созданиям Кальдерона и Тирсо де Молина, к религиозной драматургии барокко.

Важно отметить, что грань между драматургией Ренессанса и барочной драматургией часто оказывается зыбкой. Пример — пьесы одного из последователей и соратников Лопе де Вега — Луиса Велеса де Гевары (Luis Vélez de Guevara, 1579—1644). Он родился в Эсихе (Севилья), учился в Осуне, был солдатом и служил в Италии. Уйдя с военной службы, Велес Гевара поселился в Мадриде. Став придворным поэтом, он тем не менее постоянно нуждался и, чтобы добыть деньги и одежду для своей семьи, сочинял стихотворные прошения.

До нас дошли отзывы о Велесе де Геваре двух корифеев испанской литературы. Лопе де Вега писал: «цветущий Велес де Гевара», «новый Аполлон из Эсихи». Сервантес так охарактеризовал драматургию Велеса де Гевары: «пышность, динамика, роскошь, величие». В первом отзыве содержится оценка таланта драматурга, во втором — характеристика его стиля.

Велес де Гевара — драматург, во многих отношениях близкий к Лопе де Вега. Как и Лопе, он был очень плодовит — по свидетельству современников, написал свыше 400 пьес. Конечно, Велес де Гевара не обладал широтой и всеобъемлющим кругозором гения испанского театра. Изображение современных нравов в духе комедий «плаща и шпаги» его не занимало. Большинство его пьес носит героический характер, основано на исторических легендах и широко опирается на народное творчество.

Пьесы Велеса де Гевары из народной жизни часто поразительно похожи на народно-героические драмы Лопе де Вега. Тем более важно отметить в них собственно барочные черты. Одна из лучших пьес этого типа — «Горянка из Веры» (1603). Ее героиня — дикая и мужественная горянка Хила. Тип далекой от цивилизации горянки очень рано появился в испанской литературе. Дворянин капитан Лукас посватался к девушке, обесчестил ее и обманул. Ради мщения Хила покидает родной дом, становится разбойницей и убивает мужчин, которые попадают ей на пути, а когда судьба сталкивает ее с обидчиком, сбрасывает его со скалы. В финале пьесы Санта Эрмандад (духовная полиция) казнит горянку. Мученическую

смерть Хилы народ сравнивает со смертью святого Себастьяна.

Женщина из народа мстит обидчику-дворянину — такова тема пьесы. Однако характер героини поражает своими противоречиями и крайностями. Женская чувствительность и нежность сочетаются в нем с безжалостной мстительностью и дикой жестокостью (рассерженная на собственного отца, она откусывает ему ухо). В этом изображении необузданной жестокости и контрастов человеческого характера Велес де Гевара проявляет себя именно как драматург барокко.

В пьесах Велеса де Гевары часто встречаются исторические персонажи — короли и герои и прежде всего короли-католики — Фердинанд и Изабелла. В пьесе «Луна Сьерры» (после 1614), весьма похожей на народную драму Лопе де Вега «Перибаньес и командор Оканьи», за прекрасной крестьянкой Паскуалой ухаживают инфант дон Хуан и магистр ордена Калатравы. Ее муж, крестьянин Антон, говорит: «У нас в горах такое же чувство чести, как в городе и при дворе». Для того чтобы защитить свою честь, он обращается к королеве Изабелле. Как и Лопе де Вега, Велес де Гевара видит в королевской власти воплощение справедливости и порядка. Но идеал монарха, который создает он в своих пьесах, уже близок к идеалу мыслителей эпохи барокко. Король должен быть не столько господином своих подданных, сколько хозяином своих страстей. В духе стоической философии он должен побеждать самого себя и являть идеал разумной сдержанности.

Еще более отчетливо барочное начало драматургии Велеса де Гевары проявляется в его самой знаменитой пьесе «Царствовать после смерти». Сюжет ее восходит к поэме великого португальского поэта Камоэнса «Лузиады», но аранжирован Велесом де Геварой по-своему. Именно к этой пьесе особенно применимы слова Сервантеса «пышность, динамика, роскошь, величие».

Сюжет ее развивается с лихорадочной быстротой. Португальский принц Педро любит Инес де Кастро. Но его отец, король, хочет женить его на принцессе Наваррской. За неповиновение король сажает принца в тюрьму и по совету придворных казнит Инес де Кастро. После этого сам король внезапно умирает на охоте. Став королем, дон Педро казнит злых советников, приказывает выкопать тело своей возлюбленной, короновать ее и вторично похо-

ронить с королевскими почестями. Пьеса Велеса де Гевары — выдающаяся драма и высокое поэтическое создание. Ее поэзия включает в себе два контрастирующих стиля, очень причудливо распределенных. Скорбь дона Педро, потерявшего любимую, выражена словами народного романса. Наоборот, слуга Брито описывает красоту Инес де Кастро при помощи изысканных метафор, совсем в духе «темного» стиля Гонгоры.

Коронация мертвой женщины — коллизия, позволившая драматургу выразить мотив игры жизни и смерти, типичный для искусства барокко. В пьесе есть уже оттенок мелодраматизма.

Велес де Гевара стоит на рубеже Ренессанса и барокко. Но Испания выдвинула ряд выдающихся драматургов, выражающих принцип барокко, так сказать, в чистом виде.

2

Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса (Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, 1581—1639) занимает среди этих драматургов особое место.

Историки испанской литературы обычно объясняют отчужденность Аларкона от его современников физическим уродством. Действительно, он был горбат и карикатурно маленького роста, почему и стал предметом постоянных насмешек со стороны собратьев по перу. Но за личными нападка на Аларкона и отчужденностью от него скрывалось неприятие его литературной позиции и его творчества.

Он происходил из знаменитой аристократической семьи, родился в Мексике и там же получил первоначальное образование. Приехав в Испанию, Аларкон учился в университете в Саламанке, стал бакалавром и начал заниматься адвокатской практикой. В 1626 г. Аларкон получил видную должность докладчика по делам Индии (Америки) в Мадриде. В это время он и начал принимать участие в литературной жизни.

Драматургия Аларкона укладывается в систему барокко, но дает его принципам оригинальное истолкование.

Отличие Аларкона от драматургов, его современников, видят в том, что в то время, когда те развивали «комедию интриги», Аларкон был мастером «комедии характера». Он изображал характер, наделенный каким-нибудь

пороком, и осмеивал его. Аларкон не только развлекал, но и поучал. Он был первым выдающимся моралистом испанского театра.

Наиболее знаменитая комедия Аларкона — «Сомнительная правда» (напечатана, очевидно, в 1621 г.). Ее герой — молодой дворянин дон Гарсия — неисправимый лгун. Пьеса построена на изображении той путаницы и недоразумений, которые происходят из-за лживости Гарсии и того, как он выпутывается из этих недоразумений. Гарсия — своеобразный фантазер. Он сочиняет длинные истории, вводит в них множество действующих лиц, создает как бы другой, иллюзорный мир, не похожий на реально существующий.

Сюжет пьесы строится на ошибке и недоразумении, жертвой которой оказывается сам Гарсия. Он считает, что женщину, которую он любит, зовут Лукресия, на самом деле ее зовут Хасинта. Имя не совпадает с личностью человека, оно живет как бы отдельно от него. Даже тогда, когда Гарсия говорит правду, — он лжет. Вопреки своему желанию герой не может выразить истину.

Обобщающая мысль комедии — в заключительных словах слуги:

И пусть увидят все, что правда
В устах, не брезгующих ложью,
Всегда сомнительная правда.
И быть другой она не может.

Пер. М. Лозинского

Мысль об относительности правды и лжи, о том, что правда есть ложь, а ложь есть правда, утверждение, что все условно и зыбко в этом мире, — один из мотивов философии барокко.

Как известно, Аларкон сыграл важную роль в развитии «комедии характера», занимающей видное место в драматургии французского классицизма. Корнель положил в основу своей комедии «Лжец» сюжет «Сомнительной правды». Однако нужно иметь в виду не только то, что сближает французскую и испанскую комедию, но и то, что их разделяет.

Комедия Аларкона имеет целью выразить барочную философию, показать относительность правды и лжи. Характер Гарсии обрисован не односторонне и не сати-

рически. Кроме лживости, у него есть и другие черты:

Он очень смел, великодушен,
Умен, находчив, прозорлив,
Щедр, милосерд, благочестив,
Хотя и не всегда послушен.

Пер. М. Лозинского

Философия пьесы Аларкона оставлена Корнелем без внимания. Он не случайно изменил название комедии. Этим он отчетливо выдвинул на первый план центральный характер, определил тему пьесы как его осмеяние. Комедия французского классицизма строит характер на одной отчетливой черте, отбрасывая все второстепенные.

Пьеса Аларкона «И стены имеют уши» окончательно убеждает нас, что его произведения не являются «комедиями характера» в том смысле, какой придавали этому определению французы.

В «Сомнительной правде» осмеивалась лживость, в этой комедии — злословие. Барочные черты выступают в ней по-иному. Пороком злословия наделен знатный, богатый и красивый молодой кавалер по имени дон Мендо. Его соперник в любви — некрасивый и небогатый дон Хуан. Исследователи видят в нем портрет самого Аларкона. Но существенно здесь другое — контраст между внешним уродством дон Хуана и его высокой моралью. Дон Хуан не верит в свою победу. Бедность и уродство погружают его в меланхолию. И все же дон Хуан одерживает верх над своим соперником. И происходит это благодаря случайности, типичной для испанской «комедии интриги». Прекрасная молодая вдова донья Анна, за которой ухаживают оба претендента, спрятавшись за окном, слышит, как дон Мендо говорит гадости о ее внешности и нраве. Но характер дон Мендо вовсе не исчерпывается одной чертой — страстью к злословию. Он чернит женщину, в которую влюблен, только потому, что боится опасного соперника — герцога, который может отбить ее у него.

Таким образом, Аларкон и здесь создает сложный и противоречивый характер.

Испанская «комедия характера» соприкасается с французской, но сохраняет оригинальные особенности, отличающие ее от комедии французского классицизма.

Аларкон создает и народно-героическую драму в барочном духе. Среди пьес этого типа выделяется знамени-

тый «Сеговийский ткач» (1634). В ее основе — распространенный мотив испанской драмы — защита личной чести. Действие пьесы происходит в царствование короля Альфонса VI, во времена реконкисты. Но историзм литературы того времени — условный историзм. В пьесе Аларкона отразились и современные ему проблемы.

Герой «Сеговийского ткача» Фернандо — сын престарелого алькальда, казненного по ложному навету. Для того чтобы отомстить за отца и наказать обидчиков, Фернандо становится во главе шайки разбойников. Этот благородный разбойник выступает в облике простого ткача из Сеговии. Он мстит негодяю вельможе и восстанавливает справедливость. Пьеса направлена против фаворитизма и придворных кругов. Как и в драматургии Лопе де Вега, король становится на сторону обиженного и оправдывает его. Но в пьесе Аларкона есть особый оттенок, привнесенный барокко. Герой заключает в себе нечто демоническое и нечеловеческое. Он служит неземной силе, он орудие в ее руках. Все считают, что Фернандо мертв, а он — жив. Дело в том, что он надел свое платье на недавно похороненного мертвеца, нанес ему рану в лицо, чтобы того не узнали, а сам ушел в саване.

Фернандо обладает такой силой духа, что презирает собственную плоть. Задумав бежать из тюрьмы, он велит нанести себе рану. Раненого отправляют в тюремную больницу. Для того чтобы бежать из нее, Фернандо надо снять с себя наручники, но ему мешают это сделать пальцы рук. И он откусывает себе пальцы.

Дух выше и неукротимее плоти — такова идея Аларкона — драматурга барокко, выраженная им в оригинальной, не похожей на пьесы его современников форме.

3

Знаменитый ученик Лопе де Вега, Тирсо де Молина (Tirso de Molina, 1584—1648) — драматург, занимающий в истории испанской драмы место между Лопе де Вега и Кальдероном. Настоящее имя Тирсо — Габриель Тельес. Монах-мерсенарий, миссионер в Америке, а в конце жизни Генеральный защитник (член Правления) ордена и его историограф, он написал первую свою комедию в 1606 г., а к 20 годам приобрел известность как драматург. Живя в Мадриде, Тирсо де Молина поддерживал дружеские связи с Лопе де Вега и драматургами его круга.

Духовная комиссия осудила светскую жизнь Габриеля Тельеса и то, что он сочиняет комедии, и выслала его в отдаленный монастырь. Но монах Тельес не перестал писать пьесы. Они были таким же важным делом его жизни, как и служение церкви.

Габриель Тельес имел как бы две профессии. И это нуждается в объяснении. Тирсо исходил из мысли о противоречивости человеческой природы и изменчивости человека. В одной из своих комедий он выразил эту мысль в стиле, характерном для поэзии барокко. «Фальшивый, изменчивый тиран, дым, песок, пена, чем будешь в итоге — высохшим цветком или бесплотным ветром, химера — твоё имя, солнце в воде, снег в огне — всё это человек».

Для того чтобы постигнуть это сложное, переменчивое, противоречивое, а часто и жестокое, эгоистичное и вероломное существо, Тирсо де Молина прибегает не только к богословской науке той эпохи, которая отмечена казуистическим интересом к сложности и изломам человеческой психики, но и к жанру комедии, способной по-своему постигать ее.

В отличие от Аларкона Тирсо был поборником национальной драматургической школы, созданной Лопе де Вега.

Принципы испанской комедии он защищает в своей книге «Толедские виллы», которая по своему построению напоминает «Декамерон» Боккаччо. Несколько дворян решают провести жаркие летние дни на дачах, расположенных по берегам реки Тахо. Каждый хозяин берется развлекать своих гостей. Чтобы занять гостей, они рассказывают новеллы и разыгрывают комедии. После представления одной из них — «Застенчивый во дворце» — присутствующий здесь надменный и невежественный педант нападает на пьесу за отступления от правил и нарушение принципов классицизма. В ответ ему дон Алехо, выражающий мнение самого Тирсо, произносит речь в защиту испанской комедии. Он говорит о великом превосходстве над античными драматургами того, кого называет «наш Вега, слава Мансанареса, Цицерон Кастилии и Феникс нашего народа». Тирсо отстаивает основные принципы драматической системы Лопе де Вега. Он сторонник слияния трагического и комического, он против соблюдения единств и правил классицизма, он ратует за право изображать в комедиях знатных особ.

Однако Лопе де Вега был ярким представителем драматургии Ренессанса. Тирсо — драматург новой эпохи, он рисует иную картину мира и по-иному осмысливает ее.

Тирсо де Молина был автором выдающихся религиозных пьес. Его «божественные комедии» (*Comedias divinas*) отражают общественные противоречия того времени с не меньшей глубиной и силой, нежели его светские пьесы. Тирсо сочинял пьесы, основанные на библейских сюжетах. При этом он истолковывал их в духе современности, показывая в облике библейских героев испанцев XVII в. Самой значительной из пьес этого типа была «Мечь Фамарь» (1621). Раскрытие темных сторон человеческой психологии, жестокости и эгоизма, которые проявляет человек в борьбе за власть, составляет главную тему этой пьесы.

Герой ее — старший сын царя Давида Амон — меланхолик, человек вялый и апатичный, не способный быть героем и совершать подвиги. «... Во всем я странен», — говорит он о себе. Амон обесчестил свою сестру Фамарь, а потом почувствовал к ней ненависть и презрение и прогнал ее от себя.

Обещанная Фамарь переодета пастушкой и проводит время среди пастухов. Народный мир с его наивностью и поэзией кажется в пьесе контрастом царской семье, в которой бушуют эгоистические страсти. Фамарь мстит Амону. Их младший брат Абсалон убивает его, думая таким образом не только покарать насильника, но и проложить себе дорогу к власти.

Важную роль в трагедии играет отец Амона и Фамари — царь Давид. Потрясенный тем, что произошло в его семье, одинокий старый человек оплакивает в финале пьесы гибель любимого сына.

Однако Тирсо не ограничивается изображением жестокости жизни и сложности человеческой психологии⁶. В своих философско-теологических пьесах он размышляет о том, как найти выход из противоречий этого безжалостного мира.

Две наиболее значительные его пьесы философского типа — «Севильский озорник, или Каменный гость» и «Осужденный за недостаток веры» — внутренне связаны

⁶ Наиболее интересная работа о Тирсо де Молина, появившаяся в последнее время, — предисловие В. Силюнаса к двухтомнику драматурга, выпущенному издательством «Искусство» в 1969 г.

между собой. В обеих трактуется тема греха и небесного милосердия.

«Севильский озорник...» (1610) — самая знаменитая комедия Тирсо. Создав впервые в мировой литературе образ Дон Хуана, Тирсо обессмертил себя. Но образ этот живет в мировой литературе по-иному, чем, скажем, образ Дон Кихота или Гамлета. Людям многих поколений известен «Гамлет» Шекспира и «Дон Кихот» Сервантеса. А Дон Хуан из комедии Тирсо перешел в произведения других художников, стал героем их оригинальных созданий. Этот первый Дон Хуан отделен от нас последующими обработками легенды, авторами которых были такие гениальные писатели, как Мольер и Гофман, Пушкин и Мери́ме. Поэтому очень важно восстановить Дон Хуана именно таким, каким его представил Тирсо де Молина. Он разрабатывает в этой пьесе тему, широко распространенную в испанской литературе. Изображение распутного молодого дворянина мы встречаем во многих испанских произведениях от «Комедии о клеветнике» Хуана де ла Куэвы до пьес Лопе де Вега.

В литературе разных народов существуют легенды об оживших статуях и приглашенных в гости мертвецах. Есть эти мотивы и в испанских романах. Они очень близки к пьесе Тирсо:

К ранней мессе кабальеро
Шел однажды в божий храм,
Не затем, чтоб слушать мессу —
Чтоб увидеть нежных дам,
Дам, которые прекрасней
И свежее, чем цветы.
Но безглазый желтый череп
Оказался на пути.

Пер. Д. Самойлова

Дерзкий молодой человек пригласил к себе череп на ужин. Но череп дал ему жестокий урок — надо питать уважение к мертвым и зарыть череп в землю, если хочешь, чтобы с тобой после смерти поступили так же.

И тем не менее образ Дон Хуана, созданный Тирсо, обладает неповторимой оригинальностью.

В самой знаменитой сценической обработке легенды — «Дон Жуане» Мольера — герой представлен атеистом и рационалистом, ставшим в конце комедии лицемером. Дон

Хуап Тирсо — католик и верующий человек, и проблема спасения души занимает важное место в пьесе. Дон Хуан — молодой дворянин, принадлежащий к верхушке придворной знати. Он наделен всеми блестящими достоинствами представителя дворянской цивилизации — не только элегантноcтью и аристократическими манерами, но и чувством чести и верности слову. Но цивилизация не смогла подавить в нем проявления его чувственной природы. Поэт барокко, Тирсо де Молина трактует эту природу как низменную, животную и грубую.

В стремлении удовлетворить свои эротические порывы Дон Хуан не знает преград. При этом он ведет себя как шутник и озорник. Его цинизм и тщеславие проявляются в том, что ему нужно погубить чужую честь. Тирсо необычайно точно воплотил тип мужчины, желающего обладать всеми женщинами, в дворянине Дон Хуане. В старину феодал имел право на всех женщин в своих владениях. Существовало даже право первой ночи, согласно которому девушка, выходящая замуж, должна была проводить первую ночь с сеньором.

Открытие Тирсо заключалось и в другом. Рядом с дворянином он ставит слугу Каталинона (его имя состоит из двух слов: *catar* — искать, *linon* — материя, род батиста, а иносказательно — «плут»). Каталинон побаивается своего барина, но позволяет себе за его спиной выпады против его беспутства. Эта пара (и их отношения друг с другом) была великим художественным завоеванием Тирсо де Молина, которое унаследовали и другие писатели.

В основе пьесы Тирсо лежит барочный принцип контраста. Старый сословный мир инертен и малоподвижен, а Дон Хуан и его слуга находятся в непрерывном стремительном движении. Место действия комедии постоянно меняется — Неаполь, Таррагона, Севилья, Лас дос Эрманос⁷. Герой налетает как вихрь и разрушает сложившиеся и устойчивые отношения. В любовных подвигах Дон Хуана есть удивительная легкость, и это ощущение легкости возникает из-за стремительности движения. Образ коня-сокола, который должен унести Дон Хуана и его слугу с места его любовных подвигов, — характерный образ поэзии барокко.

⁷ *Valbuena Prat A. Historia de la literatura española. Barcelona, 1950, vol. 2, p. 404.*

Дон Хуан вел интригу с четырьмя женщинами — герцогиней, дворянкой, крестьянкой и рыбачкой. Женские образы комедии лишены ярких характеристик. Они едва намечены (слегка индивидуализирована только Тисбея). И это входило в замысел писателя. Дон Хуан главенствует в комедии, а остальные персонажи интересны только по отношению к нему. Он опозорил женщин из высшего сословия и женщин из народа. Понятием чести, как показал Тирсо, обладали не только дворяне, но и простолюдины. Женх крестьянки Аминты, деревенский парень Патрисио, с недоверием и подозрительностью относятся к дворянину Дон Хуану, боятся за свою честь. Это задевает Дон Хуана и вызывает его раздражение.

Честь его задел — и буду
Победитель. Мне не странно,
Что крестьяне постоянно
С честью посятся повсюду.
Нынче — иначе, чем в древний
Век, и нечего дивиться,
Что, покинувши столицы,
Честь нашла приют в деревне...

Пер. В. Пяста

Для того чтобы вернуться на путь добродетели, Дон Хуан должен покаяться. Но легкомысленный озорник откладывает «покаяние», полагая, что каяться рано («Долгий мне отпущен срок», — повторяет Дон Хуан постоянно). За беспорядочные наслаждения и эгоистические радости героя карает в фантастическом финале статуя командора — статуя мертвеца. Смерть — контраст жизни, неумолимая победительница всего живого. Но в комедии есть и другой финал, финал реальный, социально окрашенный и весьма типичный для испанской литературы. Представители всех сословий, обиженных аристократом, приходят жаловаться на него королю, и король разделяет их негодование против дерзкого озорника. Вся пация сплотилась против беспутного молодого аристократа.

В ином аспекте трактован вопрос о человеческой греховности и возможности спасения в комедии «Осужденный за недостаток веры» (1627). Сомневались, принадлежит ли эта пьеса Тирсо. Но большинство современных исследователей признает его автором этой комедии.

Проблематика ее восходит к религиозным спорам, которые шли во времена Тирсо. Еще от литературы эпохи

Возрождения была унаследована проблема соотношения свободной человеческой воли и божьего промысла. Позднее эта проблема стала предметом богословской полемики между доминиканцем Баньесом и иезуитом Луисом де Молина, известной как споры «томистов» и «молинистов».

Баньес и томисты придавали решающее и в сущности единственное значение божественной мощи. Иначе подходил к этому вопросу Молина и его последователи. Проблема, которую он хотел разрешить, сформулирована в латинском заглавии его знаменитого сочинения: «Согласование свободной воли с дарами благодати». Существуют как бы две стороны — божья благодать (некто объективное) и свободная воля человека (субъективное).

Не отвергая значения божьей благодати, Луис де Молина подчеркивает роль свободной воли, которая может помогать или противостоять ей. Мысль эта вытекала из самой основы католической доктрины. Если человеческая плоть порочна, то разум человека и его свободная воля могут привести его к единению с божественным разумом, что обозначает вступление на путь добра. Вместе с тем это утверждение свободной воли человека косвенно отражало веяние Ренессанса. Поэтому позиция Луиса де Молина выглядит как более предпочтительная. Историки литературы давно уже установили связь Тирсо де Молина с «молинизмом».

«Осужденный за недостаток веры» — образец философско-религиозной драмы, оказавший влияние на ее дальнейшее развитие, в частности на драмы Кальдерона. Пьеса основана на сопоставлении судеб отшельника Пауло и преступника Энрике. Сопоставление дерзкого преступника, убийцы, и святого праведника включает в себе целую концепцию.

При этом Тирсо не просто противопоставляет доброго злому. Пауло — отшельник, живущий в уединении и умерщвляющий свою плоть, тем не менее остается эгоистом. Узнав, что, несмотря на свою святую жизнь, он сравнивается с разбойником Энрике, Пауло решает отомстить богу. Он отказывается от своего подвижничества, сам становится разбойником, идет путем зла и преступлений, и душа его попадает в ад. Совсем иначе складывается судьба демонического злодея Энрике. Творя чудовищные преступления, Энрике сохраняет в душе нечто святое — любовь к старому, разбитому параличом отцу.

Благодаря этому он в конце жизни становится на путь покаяния, и его душу ангел уносит в рай. Как и «молинисты», Тирсо отводит большую роль личной воле человека, его личным субъективным стремлениям. То, что отшельник усомнился в божьем милосердии, привело его в ад. То, что у разбойника сохранилось в душе теплое чувство сыновней любви, вознесло его душу на небо. Тирсо де Молина глубоко проник во внутренние противоречия современного человека. И увидел в отшельнике, окруженном ореолом святости, себялюбца и потенциального преступника, а в разбойнике и убийце, отверженном с точки зрения религиозной морали,— зародыши доброго начала.

Параллельно с пьесами на библейские и религиозно-философские темы Тирсо де Молина писал пьесы светского содержания и обращался к тем же драматургическим жанрам, которые разработал Лопе де Вега,— исторической хронике, «придворной комедии», «комедии плаща и шпаги».

Именно на этих пьесах особенно отчетливо видно, что связывает Тирсо с его учителем и что отличает его от него.

Самая известная историческая хроника Тирсо «Благоразумие в женщине» (опубл. 1634) посвящена событиям конца XIII — начала XIV в. В ней Тирсо вслед за Лопе утверждает прогрессивную историческую роль королевской власти, объединяющей страну и подавляющей феодальные беззакония.

Героиня пьесы, добрая и мудрая королева Мария де Молина,— самый яркий и мощный женский характер, созданный Тирсо. Больше того, такой образ матери и мудрой правительницы мы не встречаем во всей испанской литературе XVII в.

Королева правит страной от имени своего малолетнего сына. Ей приходится защищать престол от происков властолюбивых феодальных смутьянов. Феодалы представлены в пьесе как люди своекорыстные, враждебные национальному единству. На стороне королевы все остальные сословия Испании. Пьеса кончается победой объединившейся вокруг королевы испанской нации над интригами и эгоизмом феодалов. Перед нами ситуация, напоминающая «Севильского озорника...».

Историзм Тирсо имеет свои особенности по сравнению с историзмом его учителя. Лопе де Вега опирался не

только на хроники, с которыми обращался весьма свободно, но также на народные романсы, эпические предания, легенды и другие, полные поэтического вымысла создания народной поэзии. Тирсо отвергает романсы, легенды и предания. Он опирается только на хроники. Ему свойственно более трезвое и точное воспроизведение исторических событий⁸. В этом сказалось веяние новой эпохи.

Тирсо не случайно ставит в центр своей исторической хроники образ женщины. Он один из самых выдающихся певцов женщины в мировой литературе.

Тирсо-комедиограф пишет комедии того же типа, что и Лопе де Вега. В ранний период своего творчества он следует за своим учителем и создает комедию интриги. В дальнейшем в его комедиях все большую роль начинают играть характеры. И интрига постепенно становится лишь способом их раскрыть.

В искусстве изображения характеров, и прежде всего женских, Тирсо превосходит Лопе. Его женские характеры более разнообразны и обрисованы сложнее и ярче.

Тирсо был одним из самых глубоких психологов испанской литературы. Некоторые исследователи определяют его как исповедника своих героинь⁹. Во время исповеди человек изолирован от окружающей его обстановки, быта, нравов, общественных связей. Поэтому, по сравнению с пьесами Лопе де Вега, быт и нравы отступают в комедиях Тирсо на задний план. Его интересует психология в чистом виде. В этом смысле барокко, — стиль XVII века, имеет точки соприкосновения с классицизмом, тоже изображающим психологию вне общественных условий и обстоятельств.

В комедиях Лопе де Вега женщина играла большую роль, порой стояла даже в центре пьесы. Тирсо еще больше увеличивает роль женщины. Согласно и Аристотелю, и церковной доктрине, женщина — существо второго сорта, она нуждается в поддержке и покровительстве, подвержена многим искушениям. У Тирсо дело обстоит как раз наоборот. Женщина управляет жизнью и при помощи своей красоты и изобретательности побеждает своих врагов и все препятствия, стоящие на ее пути. Зато мужчи-

⁸ См. подробнее: *Samoná C.* Promesse ad uno, studio de «La prudencia en la mujer». — In: *Studi tirsiani*. Milano, 1958, p. 129—147.

⁹ *Vossler K.* Tirso de Molina. — In: *Lecciones sobre Tirso de Molina*. Madrid, 1965, p. 42.

ны в комедиях Тирсо часто существа слабые и нерешительные.

Поэт Ренессанса, Лопе де Вега строит свои пьесы на разнообразных ситуациях, многообразно обрисовывает в своих комедиях жизнь. Эта разносторонность в изображении жизни исчезает в комедиях Тирсо.

Драматург разрабатывает один и тот же мотив, сосредоточивая свое внимание на сложных хитросплетениях, при помощи которых он проявляется. В отличие от неизмеримо более наивного и стихийно-непосредственного Лопе, Тирсо, как и другие художники барокко, подчиняет жизнь философской концепции.

Особый интерес питал Тирсо де Молина к жанру «придворной комедии». Испанское название «придворная комедия» связано с формулой «ухаживать во дворце» (*galantear en palacio*). В них он разрабатывает оба мотива, намеченные Лопе де Вега в его знаменитых пьесах. Одна группа придворных комедий изображает потомка знатного рода, воспитанного в деревенском уединении и попавшего во дворец. Другая — представляет любовную игру между повелительницей и ее приближенным. Самая яркая из комедий Тирсо, рисующих наивного, выросшего в деревенском захолустье человека, которого судьба приводит в светский круг, — «Застенчивый во дворце» (1621).

Герой комедии — юный пастух Мирено — попадает ко двору португальского герцога Аверо и оказывается потомком знатного рода. Эта ситуация подсказана не только комедией Лопе, но и народной поговоркой: «Застенчивого юношу дьявол ввел во дворец».

Придворный мир, с которым знакомит нас Тирсо, — жесток и вероломен. Ему противопоставлена деревенская жизнь, хотя и она не идеализирована. Тирсо посмеивается над недалекими и глуповатыми пастухами, но наивность и застенчивость Мирено изображает с глубокой симпатией. Мирено не только робок, он правдив и искренен.

В комедии происходит любовная игра. В ней участвуют две дочери герцога — Магдалена и Серафина. Магдалена полюбила пастуха Мирено. Перед нами любовь аристократки к человеку из народа. Но Тирсо акцентирует не только и не столько антисословный момент. Бойкая девушка стремится преодолеть застенчивость молодого человека. Она притворяется спящей и словно во сне говорит о своей любви к нему. Сопоставление решительной женщи-

ны и робкого мужчины создает забавный контраст, любопытный «казус любви».

Еще более необычный «казус любви» представляет нам история Серафины. Она во всем антипод своей сестры. В Серафину влюбляется молодой аристократ дон Антонио. Для того чтобы завоевать любимую, он поступает секретарем к ее отцу, но никакими силами не может преодолеть ее холодность. Антонио приказывает тайно написать ее портрет в мужском костюме. Серафина видит свой портрет, не узнает себя и влюбляется в собственное изображение. Таковы причуды человеческого чувства.

Серафина репетирует пьесу, которая должна быть показана во время карнавала. Эта девушка, наделенная от природы холодностью, должна изображать бурную влюбленность и столь же бурную ревность. И она настолько увлекается этой ролью, что поражает окружающих силой своей эмоциональности. Сложность человеческой натуры — вот что интересует комедиографа.

В пьесах, посвященных игре повелительницы с кавалером, стоящим ниже ее на социальной лестнице, представлен испанский дворянин, оказавшийся при иноземном дворе в Германии, Италии, Франции. В этих комедиях есть патриотическая нота, поскольку испанец одерживает верх над своими соперниками, побеждает их и в любви, и на поле брани.

Персонажи этих комедий охвачены страстью, увлечены ею. В ходе любовной игры они обнаруживают хитрость, притворство и лицемерие, ревнуют и используют свою власть. Им свойственно даже вероломство. В этом реалистические моменты «придворных комедий» Тирсо.

В комедиях Лопе был уже выведен тип причудницы. Большинство героинь «придворных комедий» Тирсо относятся также к этой категории. В этих пьесах Тирсо есть сознательный интерес к противоречиям человеческой психологии, более того, особый интерес к изломам и раздвоениям чувства. И в этом он идет гораздо дальше автора «Собаки на сене».

Герой комедий «Наказание за ошибку» (1613—1614) и «Молчание — знак согласия» (1615) — испанский дворянин Родриго Хирон. В каждой из двух комедий он ведет любовную игру такой сложности, что сам сравнивает ситуацию, в которую попал, с лабиринтом. В комедии «Молчание — знак согласия» партнершами Родриго де Хирона являются две дамы — маркиза Аврора и ее сестра

Нарцисса. После смерти отца маркиза как старшая распоряжается своей судьбой и судьбой сестры. Узнав, что Нарцисса любит дону Родриго, Аврора начинает ревновать и из ревности рождается любовь. Перед нами ситуация, знакомая по «Собаке на сене». Но эта ситуация своеобразно обострена и обрела новое качество. Нарцисса меняет предметы своей любви. Но по пятам за ее любовью следует ревность Авроры. Любит Нарцисса Родриго — Аврора ревнует ее к Родриго. Любит она Карлоса — та ревнует ее к Карлосу.

Сама Аврора говорит о себе: «Я тень моей сестры, туда, куда ее влечет, я следую за ней, и без любви любовь становится источником моих забот. Но если свое имущество отец разделил между двумя, что удивительного, что она унаследовала любовь, а я — ревность».

Гуманистическое содержание любовного чувства пропадает за сложным и причудливым переплетением ревности и эгоизма, которыми одержима Аврора, изображением внутреннего раздвоения и контрастов.

То, что человеческое чувство чрезвычайно зыбко и изменчиво, то, что женщина, подобная Авроре, сейчас преследует одну цель, а через минуту — другую, придает всей интриге чрезвычайно сложный, запутанный, полный неожиданностей характер. Изменчивость человеческого чувства, его раздвоенность и противоречивость и являются основой комедийности. Они свидетельствуют о том, что Тирсо де Молина открыл стихию барокко и в самой человеческой психологии.

Комедии «плаща и шпаги», созданные Тирсо, в общих контурах напоминают комедии Лопе де Вега. Дамы и кавалеры, слуги и служанки, отцы и опекуны, втянутые в стремительную и динамичную интригу, — мы встречали их раньше у Лопе де Вега, а теперь встречаем у Тирсо. Но мир, изображенный Тирсо, отличается от мира, изображенного его учителем.

Прежде всего атмосфера патриархальности все более рассеивается. Отношения между людьми становятся все более жесткими и трезвыми, основанными на расчете.

Комедии Тирсо гораздо больше, нежели комедии Лопе де Вега, соприкасаются с плутовским романом. Менендес-и-Пелайо писал о «непринужденности пикареской грации Тирсо»¹⁰. В его комедиях большую роль играют

¹⁰ *Menéndez y Pelayo M. Calderón y su teatro. Madrid, 1910, p. 394.*

грасиосо (слуги-шуты), похожие на героев этих романов. Они совершают забавные проделки и изрекают глубокомысленные сентенции. История слуги Караманчеля из комедии «Дон Хиль — зеленые штаны» похожа на историю Ласарильо с Тормеса. Караманчель тоже был слугой многих господ. Характеристика этих господ — доктора, адвоката, попа, данная в острой гротескной манере, и стилистически примыкает к плутовскому роману. Перед нами — Тирсо-сатирик.

Кавалеры и дамы комедий Тирсо также обретают новые по сравнению с их предшественниками черты.

У Лопе де Вега были комедии, в которых изображалась борьба женщины за то, чтобы вернуть утраченную любовь или завоевать любимого человека. У Тирсо комедии такого типа преобладают. Женщины Лопе де Вега — совершенство добродетели, образец нежности и самоотверженности. Женщины Тирсо несравненно более решительны и дерзки, страстны и пламенны, гораздо лучше умеют хитрить, притворяться, изворачиваться. Они идут на различные и весьма рискованные проделки, обманы, переодевания.

То, что Тирсо де Молина отбросил поэтический взгляд на человека и поэтическую идеализацию, свойственную литературе Ренессанса, позволило ему создать женские характеры, которые известный советский испанист Ф. Кельин назвал «хищный тип».

Такова героиня комедии «Благочестивая Марта» (опубл. 1635). Марта хочет выйти замуж за человека, которого любит, но ее выдают за ненавистного ей старика. Для того чтобы оттянуть свадьбу, Марта заявляет, что дала обет безбрачия и посвятила себя церкви. Мир стал жестоким и бессердечным. Марта ведет борьбу против собственной сестры. Она действует не только ловко, но и вероломно, хитрит, обманывает, провоцирует. Таким образом, религия оказывается прикрытием для вполне земных интересов и дел. «Нет большего обмана, чем обман в святости», — говорит один из персонажей.

Как видим, Тирсо гораздо более трезво изображает в этой комедии роль религии в жизни общества, нежели в своих религиозных пьесах.

Особенно интересны и даже философски содержательны комедии Тирсо, основанные на переодевании. Их философия не сразу доходит до зрителя. Ее раскрывает только подробный анализ, детальное сопоставление.

Героиня комедии «Крестьянка из Вальекас» (1620) Виоланта бежит из дома за молодым человеком, который обманул ее и бросил. Она переодевается крестьянкой, которая возит хлеб из Вальекас в Мадрид. В этом виде она проникает в дом, где живет счастливая соперница. Одновременно она изображает даму, приехавшую из Мексики. Виоланта создает вокруг соблазнившего ее кавалера атмосферу настороженности и недоброжелательства и выходит победительницей в борьбе за него. Уже в этой комедии акцент поставлен на способности героини к трансформации, умении менять свой облик.

В еще большей степени этим свойством наделена донья Херонима — героиня комедии «Любовь — врач» (опубл. 1635). Полюбив молодого человека, поселившегося в их доме, она отправляется вслед за ним. Переодевшись в мужской костюм, Херонима изображает из себя врача, доктора Барбосу. Сначала она влюбляет в себя свою соперницу, потом превращается в сестру мнимого доктора — Марту и напоминает своему возлюбленному о себе самой. Благодаря хитрости героиня как бы одерживает верх над природой, превращаясь в двух и даже в трех разных людей. Лишь в финале все трое сливаются воедино. В этих переодеваниях и превращениях есть нечто самодовлеющее, даже демоническое и одновременно карнавальное.

Схема самой знаменитой комедии этого типа «Дон Хиль — зеленые штаны» (1635) совпадает со схемой двух предыдущих. Но она вносит новые оттенки, позволяющие до конца раскрыть концепцию драматурга. Героиня комедии Хуана дурачит своего возлюбленного, изображая дон Хиль — зеленые штаны. И одновременно посылает ему письмо, что она — Хуана умерла от родов. Одураченный молодой человек и раньше полагал, что дон Хиль — зеленые штаны не кто иной, как дьявол. Теперь он, как истинно набожный католик, приходит к заключению, что этот дон Хиль — дух умершей Хуаны. Так в реальную жизнь входит призрак.

Все происходящее движется в карнавальном, балетном, экстравагантно-неправдоподобном ритме. И это неправдоподобие растет. Дело в том, что и другие персонажи комедии, преследуя свои личные цели, тоже переодеваются доном Хилем. Переодеваются они по-карнавальному быстро и легко. В итоге, кроме реального мира, в комедии возникает иллюзорный мир, в котором действу-

ют переодетые люди, чья сущность не совпадает с их внешностью.

Главным лицом, создающим этот условный мир, является героиня комедии. Уже Лопе де Вега показывал в своих комедиях торжество свободной и всепобеждающей человеческой воли. У Тирсо энергия героини приобретает почти фантастическую силу. Но отношение к этой силе иное, чем у Лопе. Лопе возвышал женщину и облагораживал ее, он видел в победе ее воли проявление красоты и силы человека.

У Тирсо всеисилие женщины свидетельствует о заключенных в ней свойствах оборотня, способности к трансформации.

Именно женщина направляет и ведет интригу. Ее духовная энергия так велика, что сама действительность отступает перед ней, а другие персонажи комедии оказываются игрушками в ее руках. В подобном преувеличении силы личности и ее возможностей и заключен иллюзорный момент комедии.

Но комедия Тирсо целиком нигде не отрывается от реальности. В ходе интриги, совершающей причудливые зигзаги, проявляются с почти карикатурной остротой реальные социально-психологические черты людей того времени и выступают они именно тогда, когда надо решать, делать выбор, искать выход из трудной ситуации.

Так, молодая дворянка Хуана — влюбчива, сентиментальна, горда, ревнива. И молодой дворянин дон Мартин обнаруживает в сложных ситуациях, в которые его ставит героиня, черты, типичные для дворянского сословия. Набожность и суеверие, осмотрительность и осторожность, некоторая черствость и следование внешне принятому принципу чести, постоянное трезвое соблюдение своих интересов — все это подчеркнуто ярко показано в ходе комедии.

Но, преувеличивая силы героини и ее способность управлять жизнью, Тирсо де Молина и здесь предлагает своеобразный корректив. Как отметил замечательный советский испанист Б. А. Кржевский, сюжетное движение комедии создается не только волей Хуаны, но и волей других людей, которые действуют в своих интересах и часто против воли героини¹¹. Их поступки заставляют Хуану

¹¹ Эту Б. А. Кржевского о комедии «Дон Хиль — зеленые штаны» опубликован в кн.: *Кржевский Б. А. Статьи о зарубежной литературе*. М.; Л.: Гослитиздат, 1960, с. 100—187.

менять свои намерения. Хуана не всегда может осуществить задуманное и потому, что в мире царят случайности и неожиданные совпадения. Возлюбленный Хуаны потерял письмо, которое попало в руки Хуаны. Этот факт вызвал новые и не предвиденные раньше последствия.

В конечном счете обнаруживается, что Хуана не всемогуща. Движение жизни, в котором участвуют все действующие лица, накладывает свой отпечаток на индивидуальную волю героини. Благодаря этому объективная действительность и объективная необходимость прокладывают себе дорогу.

В комедиях Тирсо выступают в остром контрасте и борются между собой иллюзорное и реальное, фантастическое и трезво-реалистическое, условное полукарнавальное действие и правда жизни. Комедия барокко играет этими разнообразными гранями.

Это было чем-то новым по сравнению с комедиями Лопе де Вега. И основоположник испанской драмы при всей благожелательности, свойственной ему, не принял комедию Тирсо. «Нелепая пьеса монаха мерсенария», — писал он в одном письме.

Как мы уже отмечали, мир, изображенный в комедиях Тирсо, существует параллельно с миром его драм, трагедий и философско-религиозных пьес. Но все они связаны между собой. Один и тот же мотив, выраженный в серьезном и даже трагическом аспекте, может повторяться и в комическом.

Мы говорили о пьесе «Месть Фамарь», развивающей трагическую тему кровосмесительной любви брата к сестре. В комедии «Пусть все выяснит Варгас» (1634) дети короля — брат и сестра Рамиро и Санча — были воспитаны на лоне природы, как дети простых пастухов. Санча не знает, что Рамиро — ее брат, и влюбляется в него. Конечно, как это и положено в комедии, все разъясняется, и пьесу венчает счастливый финал. И вместе с тем можно рассматривать эту комедию как пародию на знаменитую «божественную комедию» Тирсо.

Соотношение свободной воли человека и божьего промысла как объективной силы, находящейся вне его, составляет основу драмы «Осужденный за недостаток веры». Но и в «Дон Хиль — зеленые штаны» перед нами соотношение свободной воли и случая, играющего роль Фортуны. Случай может помогать героине или мешать ей. Одна и та же коллизия возникает в результате ошибки

и недоразумения и разрешается ко всеобщему благу или оказывается серьезной и трагической, сгущается до великого драматического конфликта и приводит к гибели героя. Тирсо показывает жизнь всесторонне, рисует и трагические и комические аспекты ее.

Преемник Тирсо де Молина, Кальдерон уже свободен от иллюзорного преувеличения возможностей человеческой воли. Он повернул комедию на 180 градусов и перенес центр тяжести с субъективной воли человека на объективную обстановку, окружающую его.

Самое любопытное, что эта тенденция возникла и у самого Тирсо. И у него есть пьесы, в которых внешняя обстановка — устройство дома, расположение комнат — становится источником путаницы и недоразумения, определяет комедийное действие («Мадридские балконы», «В Мадриде и дома»; обе опубликованы в 1636 г.). Очевидно, развитие в этом направлении было единственно возможным и необходимым для комедии барокко.

4

Творчество Лопе де Вега — вершина драматургии Ренессанса. Творчество Кальдерона — вершина барочной драматургии. По глубине философской концепции, по изумительной поэтической силе этот поэт-философ во многих отношениях не уступает Лопе де Вега.

Не только творчество, но и жизнь Кальдерона не похожи на жизнь его великого предшественника. Блестяще одаренный человек, Лопе де Вега учился мало и беспорядочно. Его жизнь, богатая любовными приключениями и житейскими авантюрами, отразилась в его ярком, блестящем всеми красками творчестве.

Жизнь Педро Кальдерона де ла Барка (Pedro Calderón de la Barca, 1600—1680), казалось бы, очень далека от того, что запечатлелось в его художественных созданиях. Первая ее половина похожа на жизнь других испанских дворян того времени. Кальдерон вступил в рыцарский орден Сантьяго, участвовал в войне против французов, возможно, воевал и во Фландрии.

После смерти своей возлюбленной и своего малолетнего сына, глубоко религиозный человек, Кальдерон становится священником, придворным капелланом и настоятелем кафедральной церкви св. Петра в Мадриде.

Как придворный капеллан Кальдерон был тесно связан с королевским двором и высшими сословиями Испании. Глубокий знаток метафизики, истории, римского права, моральной и догматической теологии, Кальдерон в последние годы ведет уединенный и замкнутый образ жизни. Он погружен в философские размышления.

Кальдерон был убежденным католиком, преданным сторонником королевской власти и сословного испанского государства. Но при этом писатель был наделен острым, трезвым и пытливым умом. Он зорко и безжалостно подмечал диссонансы и противоречия своего времени. Он не идеализировал ни человека своей эпохи, ни самого испанского государства. Кальдерон способен был возвышаться над своими монархическими и религиозно-аскетическими взглядами и признавать правоту и человечность противников этого государства и аскетической морали¹².

Как и Тирсо де Молина, Кальдерон примыкает к национальной драматической школе Лопе де Вега. Его творчество развивалось по двум направлениям. Кальдерон писал религиозно-фантастические пьесы — такие, как «Чистилище святого Патрика», «Поклонение кресту», и пьесы реальные, сохраняющие облик существующего мира, — комедии «плаща и шпаги», «драмы чести», исторические пьесы. Но нельзя противопоставлять его реальные пьесы пьесам религиозно-фантастическим. Между ними существует внутренняя взаимосвязь.

Драматургия Кальдерона строится на противопоставлении обыденного и исключительного, света и тени, земного и небесного. Последний великий представитель испанской литературы «золотого века», подводящий итоги трехвековому идейному развитию Испании, Кальдерон был прежде всего художником-мыслителем, стремившимся найти философскую концепцию бытия.

В комедиях «плаща и шпаги» Кальдерон тоже изображает любовный быт испанского дворянства. В них действуют те же кавалеры и дамы, слуги и служанки, отцы и опекуны. Его комедии также основаны на сложной интриге.

¹² Советское литературоведение сравнительно немного занималось творчеством Кальдерона. В первую очередь надо назвать получившее популярность предисловие Н. Томашевского к двухтомному изданию пьес (М.: Искусство, 1961) и ряд статей Н. Балашова, а также его книгу «Испанская классическая драма» (М.: Наука, 1975), в ней есть указатель основных его работ.

Мы отмечали, что в пьесах Тирсо де Молина исчезает то разнообразие ситуаций, которое было в комедиях Лопе. Еще в большей степени это относится к Кальдерону. Его многочисленные комедии имеют одну-две устойчивые сюжетные схемы, которые бесконечно варьируются в деталях.

Знаменитый испанский критик Менендес-и-Пелайо установил эти схемы комедий Кальдерона¹³.

В город приезжает молодой дворянин. Чаще всего это солдат, который воевал во Фландрии или Италии, а теперь возвратился на родину, иногда — студент. Бывает так, что он приезжает по делам, связанным с какой-нибудь тяжбой. В одном варианте у молодого человека оставалась в этом городе возлюбленная. В другом — оп, приехав в город, влюбляется и завязывает любовную интригу.

Сюжет комедии строится на случайностях и недоразумениях. Молодой дворянин может вообразить, что за время его отсутствия дама ему изменила. Он ревнует и, явившись к ней, осыпает ее упреками. Его застаёт отец или брат. Дама вынуждена бежать из дому, находит приют у подруги или у того же молодого кавалера, который рыцарственно охраняет ее честь.

С главной интригой комедии сплетаются другие. Брат дамы, играющий роль ее бдительного стража, сам бывает влюблен и является участником другой любовной истории. После ряда происшествий, вызванных игрой случайностей, все завершается счастливым браком.

Несколько иной оборот получает интрига, когда кавалер, приехав в город, впервые знакомится с дамой. В такой ситуации инициатива часто исходит от дамы, но и здесь большую роль играют случайности и совпадения. И эти комедии завершаются счастливым браком. Конечно, схему эту Кальдерон развивает и совершенствует, но общие контуры ее именно таковы.

Итак, в комедиях Кальдерона есть схемы, которые он варьирует постоянно. Драматург словно решает разными путями одну и ту же математическую задачу. И интерес заключается в том, какими оригинальными ходами и новыми вариантами поразит он на этот раз.

Кальдерон сам сознавал сюжетное однообразие своих комедий и устами слуг даже посмеивался над ним. Вот

¹³ Menéndez y Pelayo. Op. cit., p. 362—364.

реплика из пьесы «С любовью не шутят» (1637):

Постой! Да что же это, сцена
Из Кальдерона, где всегда
Бывает спрятанный любовник
Или закутанная дама?

Пер. М. Казмичева

В комедии «Дама сердца прежде всего» (1662) служанка восклицает:

Расходитесь ради бога!
Говорила же я вам:
Так бывает в каждой пьесе,
Что отец чету влюбленных
Застает всегда врасплох.

Пер. Т. Щепкиной-Куперник

Все изображенное в комедии Кальдерона имеет реальную жизненную основу.

Семейные отношения испанского дворянства остались патриархальными. Молодая девушка целиком зависела от отца или брата и была связана в выборе мужа.

Молодой человек, вернувшийся на родину из заграничного похода или приезжающий в столицу по делам тяжбы,— фигура типичная для Испании того времени. Испанское дворянство воевало и судилось.

Но изображение испанского любовного быта отличается у Кальдерона от того, каким изображали его Лопе и Тирсо. Поле действия их комедий — вся Испания. При чем все решает прежде всего воля, изобретательность, энергия действующих лиц.

Кальдерон замыкает действие в рамках одного или нескольких дворянских интерьеров. Лишь изредка выводит он своих героев на улицу. При этом Кальдерон тесно связывает действие комедии с домом, в котором живут персонажи, потайной комнатой, вещами, вроде замаскированного шкафа, который позволяет проникать из одной комнаты в другую.

Именно эти конкретные условия и вещи порождают недоразумения, путаницы, ошибки.

Меняется сам облик героев комедии. Женщины в комедиях Лопе и Тирсо смело устремлялись в широкий мир и энергично боролись за свое счастье. Героиня Каль-

дерона более пассивна. Единственное, что она может себе позволить,— это завязать роман с молодым постояльцем, который остановился в их доме. Родное гнездо она покидает поневоле, вынужденная спастись от гнева отца или брата, и сразу находит убежище в другом месте — у подруги или покровителя. Что бы она ни предпринимала, ее ни на минуту не оставляла забота, как бы не выдать себя и не уронить свою честь.

В комедии «Дама-невидимка» (1629) молодая женщина и ее служанка проникают в комнату гостя, где устраивают различные проделки. Наивный и неотесанный деревенщина, лакей постояльца решил, что это домовые. И не только он. В конце концов и сам герой комедии, просвещенный дворянин, поверил в чудо, наваждение, колдовство, вторжение дамы-оборотня, дамы-призрака.

Нереальное и фантастическое имеет в комедии реальную и, если можно так выразиться, материальную подоплеку. Атмосфера загадочности и чуда возникает из-за того, что в комнате героини есть шкаф, открывающий проход в соседнее помещение. Кальдерон написал и другие комедии, в которых из-за каких-нибудь реальных обстоятельств, например особого устройства дома или наличия подземного хода, возникает представление о сверхъестественном.

В комедии «Дом с двумя выходами трудно охранять» (1629), чрезвычайно близкой по своему построению к «Даме-невидимке», роль, сходную с ролью шкафа, играет дом с двумя выходами. Из-за этого устройства возникают путаница и недоразумения, рождаются подозрение и ревность.

И в других комедиях Кальдерона ревность, подозрение, опасение потерять свою честь оказываются результатом ошибки и недоразумения.

В комедиях Лопе де Вега ревность возникала в третьем акте как осложняющий интригу мотив. У Кальдерона ревность и недоверие часто оказываются центральным мотивом комедии. В этом сказался новый взгляд на человека, типичный для эпохи барокко.

Кальдерон сознательно строил комедии на случайностях и совпадениях. Одна из них так и называется: «Случай и ошибка». Мысль о роли случая в жизни людей Кальдерон высказывает неоднократно.

В пьесе «Дамы тоже думают о чести» есть реплика:

Нет другого выхода,
Как повиноваться случаю.

Одна из наиболее виртуозных пьес, построенных на случайностях и совпадениях, — «Нет другого выхода — только молчать» (1639). Герой комедии Дон Хуан преследует молодую даму, но ему не удается ее догнать. Дон Хуан должен уезжать и потому прекращает преследование. Но на помощь ему приходит случайность. В доме Леонор, как зовут даму, произошел пожар. Леонор нашла убежище в доме Дон Хуана. Случайность эта порождена бытовым и вполне обыденным обстоятельством того времени — пожаром.

Вторая случайность. Дон Хуан забыл свои бумаги и оказался вынужден вернуться домой. Две случайности, мотивированные бытовыми житейскими обстоятельствами, привели к тому, что Дон Хуан застал у себя в доме женщину. И обесчестил ее.

Создав при помощи случайностей и совпадений острую коллизию, Кальдерон и дальше запутывает ее. Дон Хуан оставил у доньи Леонор медальон с изображением молодой женщины. В эту вторую героиню комедии, Марселе, влюбляется брат доньи Леонор Диэго. Возникают новые ситуации, такие же сложные и острые. Но совпадения и случайности, которые завязали интригу пьесы, под конец и распутывают ее. Комедию венчают два счастливых брака — Хуан соединяется с Леонор, Диэго женится на Марселе.

Случайность, несомненно, существует в жизни. Энгельс писал, что отрицание случайностей, признание за каждой мелочью необходимости приводит к теологическому выводу о том, что в каждой мелочи проявляет себя божий промысел¹⁴.

Но и обратная крайность — вера в то, что случай обязательно спасет, выручит, приведет к благополучному исходу, может обернуться фаталистическим представлением о неизбежном вмешательстве спасительной судьбы. В своих комедиях Кальдерон избегает такого фатализма. Используя форму комедии, он показывает счастливый финал не как проявление необходимости, а как торжество исключительного, из ряда вон выходящего. Финал комедии обнаруживает близость к сказке.

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 534.

То, что Кальдерон переносит центр тяжести с изображения воли и всемогущества личности на объективную игру случайностей, позволяет ему преодолеть фантастическое преувеличение сил и возможностей человека, которые мы находим у Тирсо, показать зависимость личности от *объективных условий*, точнее соблюсти пропорции жизни.

Уже в комедиях Тирсо отразились распад патриархальных связей, рост материальных интересов, царящие в испанской жизни, обман и вероломство.

Кальдерон тоже не идеализирует своих героев. Несмотря на возвышенные речи о любви, молодой дворянин способен на жестокие и вероломные поступки, даже на насилие.

В комедиях Кальдерона есть сильная негативная тенденция. Ее наглядно иллюстрирует разговор из пьесы «Апрельские и майские утра».

Дон Педро: Как быстро

Уж готов плохому верить.

Дон Хуан: Что ты хочешь? Зло — гораздо

Ведь сильнее, чем добро.

Дон Педро: Я тебя не понимаю.

Дон Хуан: Сомневаюсь я в добре.

А во зло охотно верю.

Что ж из них сильнее будет?

В зло всегда таится правда,

А в добре таится ложь.

Пер. Т. Щепкиной-Куперник

Показав зависимость человека от объективной обстановки, Кальдерон в некоторых своих комедиях делает акцент на слабости персонажа и несовершенстве его представлений о жизни.

У Кальдерона есть произведения комедийного жанра, которые не укладываются в рамки комедий «плаща и шпаги» и по своей проблематике поднимаются до прямого выражения философских идей.

Здесь надо прежде всего назвать прекрасную комедию «Сам у себя под стражей» (1636). Сюжет ее не опирается ни на какие источники, является оригинальной выдумкой самого Кальдерона. Но он позволяет поэту с неожиданной стороны раскрыть проблему, занимающую его в зрелый период его творчества.

Сюжет этот довольно замысловат. Сицилийский принц Федерико убил на поединке своего соперника в любви. Боясь мести, он скрывается в горах, бросает там свои доспехи и вооружение и выдает себя за ограбленного и потерявшего свое вооружение путника. Там Федерико встретился с сестрой убитого, Еленой. Он приглянулся ей, и она взяла его к себе на службу в качестве начальника стражи. Такова игра случайностей, таковы превратности судьбы. «Кто ищет меня — меня прячет, кто хочет убить — спасает!» — восклицает Федерико.

Но в комедии есть еще один герой. Это дурашливый мужичок Бенито, чем-то напоминающий Санчо Пансу. Бенито нашел доспехи и вооружение и переоделся в них. Его принимают за Федерико и отправляют в тюрьму. Окружающие обращаются с ним, как с принцем. И в конце концов он сам начинает верить в это.

Во сне я все это вижу,
Но все на этом стоят!
Выходит, что это правда,
Раз все одно говорят.
А может быть, они пьяны,
А может быть, пьян я один.

Пер. О. Савича

Перед нами тема «Жизнь есть сон», трактованная комически. Но Кальдерон не ограничивается этим и вносит новые оттенки. Плутоватый слуга Роберто знает, кем на самом деле является Бенито. При людях он обращается с ним, как с принцем, и оказывает ему почести. Когда же они остаются наедине, бьет его и над ним посмеивается. Есть разница между тем, чем кажется человек в обществе, и тем, кем он является на самом деле. Само деление людей на сеньоров и мужиков условно.

Не тот сеньор,
Кто им родился, а тот,
Кто кажется им.

Пер. О. Савич

Тема иллюзорности и условности наших представлений о жизни выражена и в основной ситуации комедии. Бенито считают принцем Федерико. Настоящий Федери-

ко — начальник стражи, охраняющей Бенито. Таким образом, Федерико оказывается «сам у себя под стражей». Перед нами — комедия, почти фарс на тему об условности и относительности наших представлений о жизни. Кальдерон создал и другие варианты комедий на эту тему.

В комедии «Счастье и несчастье, заключенные в имени» (1662) человек выступает под чужим именем, а его имя словно отделяется от него и пристает к другому.

Дон Сесар убил на поединке человека. Желая выручить друга, дон Фелис принял его имя. Они поменялись только именами, но в результате меняется отношение к ним людей, меняется их судьба.

Представление о том, что имя человека может отделяться от него и существовать самостоятельно, порождено реальным случаем. Но Кальдерон использует этот случай, чтобы показать иллюзорность наших представлений о жизни. Женщина считает, что любит одного, а на самом деле любит другого. Родственник убитого полагает, что мстит убийце, а на самом деле перед ним ни в чем не повинный человек.

По-своему, в ином аспекте, Кальдерон трактует эти проблемы в пьесах, посвященных большим вопросам бытия.

К их числу относятся драматизированные «жития святых» и философские пьесы. Поскольку в религиозной форме ставились вопросы политики и морали, религиозные пьесы Кальдерона, в частности его драматизированные «жития святых», непосредственно сливались с его философскими пьесами.

В пьесах Кальдерона отразилось представление о человеке, свойственное эпохе барокко: демонический злодей, творящий жестокие преступления, и праведник, подавивший свой эгоизм и посвятивший себя богу, человек высоких духовных устремлений. Он воплощает тот положительный идеал, который подсказывала эпоха.

Такой положительный идеал Кальдерон рисует в драме «Стойкий принц» (1629).

Пьеса эта — не что иное, как драматизированное житие. Принц Фернандо попал в плен к неверным. Ему предлагают свободу. Но в обмен за освобождение принца целый город должен попасть под господство мусульман. И Фернандо отказывается от свободы, купленной такой ценой.

Принц Фернандо — человек, страдающий за идею и погибающий за нее. Но образ героя и патриота осложнен в драме Кальдерона чертами смирения и аскетического презрения к плоти. Этот идеал подсказан Кальдерону не только христианским вероучением, но и философией стоицизма, составляющей одну из основ его мировоззрения.

Если в центре драмы «Стойкий принц» образ святого подвижника, то в пьесе «Поклонение кресту» (1630—1632) изображена демоническая личность, порвавшая все связи, божеские и человеческие, и идущая путем зла. Герой драмы Эусебио убивает на дуэли брата своей возлюбленной, становится разбойником и занимается грабежом на больших дорогах. Он проникает в монастырь, где находится Юлия, его возлюбленная, и хочет овладеть ею, не зная о том, что это его сестра. Но душу Эусебио спасает то, что он почитает крест. Его нашли младенцем под крестом в пустынной местности. Когда он тонул, то спасся на куске дерева в форме креста. Он видит на груди своей возлюбленной крест, и это удерживает его от кровосмешательства.

То, что при всех своих злодеяниях Эусебио сохранил где-то в глубине сознания веру в добро, помогло ему преодолеть злое начало своей природы, покаяться и вступить на путь спасения.

Кальдерон развивает в этой пьесе мотив, намеченный Тирсо в драме «Осужденный за недостаток веры».

Наконец, третья драма — «Чистилище святого Патрика» (1634) — словно синтезирует содержание первых двух. После кораблекрушения на ирландском берегу оказываются два человека — святой Патрик и Людовико Энио, совершивший в течение жизни страшные преступления. Пьеса строится на прямом сопоставлении святого подвижника и демонического злодея.

Святой Патрик стремится убедить ирландцев, что христианский бог могуч и благостен, обратить их в христианскую веру.

В это время Людовико творит новые жестокости. Он убивает любящую его женщину и после долгих скитаний возвращается в Ирландию, чтобы уничтожить одного из своих врагов.

Людовико Энио — злодей, убийца. Тем не менее и он в конце пьесы становится на путь добра.

Пьесы Кальдерона рисуют жестокий и мрачный мир.

Кальдерон с беспощадной правдой изображает людей, способных на любые вероломства и преступления. Где найти выход из этого царства зла?

Кальдерон видит этот выход в религии. Он может противопоставить преступнику только святого подвижника и в этом смысле разделяет убеждения своей эпохи, эпохи католической реакции и Контрреформации. Но Кальдерон как большой художник не ограничивается выражением аскетической идеи. Он противопоставляет этой идее жизнь.

В разных пьесах он делает это по-разному. В «Стойком принце» объединяет историю святого подвижника с историей чисто светского содержания — изображает любовь принцессы Феникс к мавританскому полководцу Мулею. Введение мотива романтической любви расширяет пьесу, выводит ее за пределы аскетического «жития святого». Но Кальдерон не ограничивается этим. Он включает в пьесу и комического шута. Таков солдат Брито, который оказывается трусом во время сражения и, чтобы спастись, притворяется мертвым. Эпизоды с Брито, составляющие своеобразный контраст трагической истории принца Фернандо, также расширяют мир, изображенный в пьесе. По-другому введен комический мотив и в пьесу «Поклонение кресту». Там представлены придурковатые крестьяне Хиль и Менга. Отправляясь в горы, Хиль с ног до головы обвешивается крестами. Он знает, что разбойник Эусебио не трогает тех, кто носит крест. Речи комических шутов вносят в пьесу трезвую, скептическую ноту. Кальдерон как бы подвергает героев пьесы своеобразной критике.

В этом выступает широта его концепции. Она проявляется и в пьесе «Чудодейственный маг» (1637), посвященной зарождению христианской религии и ее столкновению с другим великим мировоззрением старого мира — язычеством. Убежденный сторонник христианства, Кальдерон тем не менее рисует это всемирно-историческое столкновение широко и объективно. Рассказывая о том, что он приступил к изучению испанского языка, К. Маркс писал: «Начал с Кальдерона, из его „Чудодейственного мага“ — католического Фауста — Гёте почерпнул для своего „Фауста“ не только отдельные места, но и целые сцены»¹⁵.

¹⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 28, с. 300.

Определение К. Маркса очень точно. «Чудодейственный маг» — произведение фаустианского типа, рисующее дерзкую человеческую личность, которая в своем стремлении не останавливается даже перед союзом с дьяволом. Но в отличие от «Фауста» Гёте, написанного в протестантской стране, «Чудодейственный маг» был создан в стране католической и раскрывает проблемы, подсказанные католицизмом. Проблема, стоящая в центре трагедии Гёте, заключается в том, будет ли Фауст искать истину или собьется с этого пути, погрузившись в мелочи жизни. Конфликт «католического Фауста» отличается от конфликта трагедии Гёте.

Действие пьесы Кальдерона происходит в Антиохии в античные времена. Герою драмы Киприано, молодому человеку, погруженному в науки, является Демон, который ведет с ним ученый разговор. Киприано занимает мысль, которую он вычитал у Плиния: «Бог — сумма добра, единая суть, единая субстанция, всевидящая и всемогущая». Киприано, который знает только языческих богов, видит в этом положении противоречие. Языческие боги не всемогущи, они не лишены слабостей и пороков. Дьявол хочет отвлечь Киприано от его занятий и пробудить в нем чувственную любовь к прекрасной девушке по имени Хустина. Он предлагает Киприано продать ему душу. За это он поможет овладеть Хустиной. Но Хустина христианка, и Киприано не удастся овладеть девушкой. Ему помешал это сделать христианский бог, который всевидящ и всемогущ. Киприано восстает против дьявола и громко славит христианского бога.

Конфликт кальдероновского Фауста, «Фауста католического» — в столкновении языческого, чувственного начала и начала христианского, аскетического.

Католик Кальдерон на стороне христианского аскетизма и завершает пьесу обращением Киприано в христианскую веру. Но как великий художник, он и языческое, земное начало пьесы наделяет необычайной мощью и привлекательностью.

Кальдерон находит изумительные по красоте и силе слова, которые выражают любовное волнение Киприано и охватившую его страсть к Хустине. Как и всегда, автор вводит в пьесу и комические персонажи, шутов. Это отметил К. Маркс: «В испанских драмах на каждого героя приходится по два шута. Даже при святом Киприано — этом испанском Фаусте — в пьесе Кальдерона имеются

Москон и Кларин»¹⁶. Шуты эти — слуги Киприано — выполняют различные функции. Оба они имеют общую любовницу, к которой наведываются через день. Кальдерон таким образом осмеивает человеческую чувственность как мелкое и подлое, аморальное в своей основе проявление природы. Но шуты Кларин и Москон играют в пьесе Кальдерона и другую роль. Они насмешливо и трезво-иронически, с точки зрения здравого смысла, судят о чудесах, происходящих вокруг. Например, когда появляется дьявол, Кларин говорит о нем: «Как будто при землетрясении начал действовать вулкан: так пахнет серой... У бедного кабальеро, очевидно, чесотка, и он смазался серной мазью».

Народная трезво-реалистическая точка зрения, выраженная ими, придает пьесе широту и многогранность.

Центральным произведением Кальдерона является гениальная философская драма «Жизнь есть сон» (1635). В этом произведении с непревзойденной мощью выражено мировоззрение не только самого автора, но и всей той эпохи, которую он представляет. Концепция Кальдерона полемически противостоит концепции жизни, которую развивали художники Ренессанса.

Действие пьесы происходит в Польше. Это была католическая страна, настолько удаленная от Испании, что никакого реального представления о ней испанец того времени не имел. Переноса действие в Польшу и сделав одного из персонажей герцогом Московским, Кальдерон выбрал страну, о которой испанский зритель почти ничего не знал. Это освобождало драматурга от необходимости соблюдать историческую точность. Он мог дать волю фантазии и подчинить факты нужной ему поэтической концепции.

Смысл и стиль произведения определяет уже его метафорическое заглавие — жизнь есть сон. Обычно трагедия носит имя короля или героя (Эдип, Прометей, Отелло, король Лир). Здесь заглавие составляет метафора. И вся пьеса метафорична. Метафора не только разъясняет жизнь, но и дает ей смысловое символическое освещение.

Король Польши Басилио — астролог и маг — узнал на основании неопровержимых предсказаний, что сын его будет предателем и тираном, покусится на жизнь своего

¹⁶ Там же, т. 14, с. 616.

отца и станет источником великих бед для государства.

Забываясь об интересах империи и родины, Басилио, который верил предсказаниям, поступил со своим сыном жестоко. Сехисмундо заключен в башню и закован в цепи. С рождения и до смерти он будет находиться в башне. Она для него и колыбель, и могила.

Сехисмундо — человек, каким он вышел из рук природы. Он скован и морально, ибо зависит от природы, зависит от своих страстей. Сам Сехисмундо называет себя совмещением человека и зверя. Человек он потому, что мыслит, потому что пытлив и обращается к небесам с вопросами. Зверь — потому что раб своей животной природы.

Знаменитый монолог Сехисмундо в первой сцене первого акта — плод глубокой мысли. У человека множество преимуществ перед миром природы.

Почему же человек менее свободен, чем ее сыны?

За что такая потеря,
Что, бед глубину измеря,
Люди того лишены,
Что создал бог для волны,
Для рыбы, для птицы, для зверя?

Пер. И. Тыняновой

Движение сюжета связано с тем, что Басилио усомнился в своем решении и задумал проверить предсказанное. Сехисмундо дают сонное питье, спящим переносят во дворец и, когда он просыпается, объявляют принцем.

Теперь Сехисмундо уже не обиженный человек, с которым поступили жестоко, он — тиран, в котором бушуют страсти, тиран, действующий по своему желанию и прихоти. Он выбрасывает слугу в окно, грозит собственному отцу.

При том, что в образе Сехисмундо есть индивидуализация, в нем очень сильны общечеловеческие черты. Можно говорить и о том, что Сехисмундо не просто индивидуальность, он — символ человечества, каким оно вышло из рук природы.

Попад в дворец, Сехисмундо превращается из раба в тирана. Он становится символом тиранического правителя. На первый взгляд может показаться, что Сехисмундо действительно был исключением в окружающем его мире и его надо держать в цепях. Но это не так.

Король Басилио поступил со своим сыном несправедливо и жестоко и должен был встретить ответную жестокость. Принц Астольфо обесчестил девушку, вероломно бросил ее и намерен жениться на другой. Придворный Клотальдо, движимый желанием выполнить приказ короля, готов принести в жертву собственное дитя. Перед нами жестокий мир, мир, в котором царят эгоизм, злоба и несправедливость.

Все это Кальдерон показал правдиво и сильно. Где же найти выход, как покончить с этими так зорко подмеченными болезнями человечества?

В социальной концепции Кальдерона присутствует народ, низы общества. Они действуют и в этой трагедии.

Король Басилио хочет посадить на престол чужеземца — принца Астольфо. Солдаты и чернь взбунтовались против этого. Они борются за независимость своей родины. Но Кальдерон не приемлет этого пути. В конце пьесы Сехисмундо заключает в башню человека, который освободил его из заключения. Он против бунтарей. Когда Сехисмундо вновь просыпается в тюрьме, ему говорят, что все, что произошло с ним во дворце, было сном. Принца обманывают. Но Сехисмундо наделен разумом. И логика его рассуждений такова: то, что случилось во дворце, ничем не отличается от того, что происходит в тюрьме. Это явления одного и того же ряда. Если то, что он видел во дворце, было сном, значит вся наша жизнь есть сон. Этот вывод Сехисмундо делает из обмана, из ложной предпосылки. Но он становится его убеждением. Сон есть нечто преходящее. Сехисмундо пробудился от сна, в котором он был принцем. Но он не пробудился от сна жизни.

Из этого следует многое. Королевская власть — это сон, сон — богатство богача и бедность бедняка, сон — стремления человека и человеческое тщеславие. Все иллюзия и мираж, все пройдет и разлетится в прах. В этой мысли есть некий демагогический оттенок. Если богатство богача и бедность бедняка только сон — то между ними нет никакого различия, и они равны.

Под влиянием этой мысли начинается перерождение Сехисмундо. В пьесе выражена утопическая идея самовоспитания принца. В последнем действии трагедии правитель Сехисмундо ведет себя противоположно тому, как ведет себя правитель-тиран. Он отбросил надменность, дерзость, жестокость и действует мудро, умно, благож

лательно. Он победил свои страсти. Его власть принадлежит не одному ему. Он — орудие бога.

Король Басилио был неправ в своей слепой вере в судьбу. Надо принимать в расчет свободную волю человеческой личности, в данном случае — волю Сехисмундо. Принц действует независимо от предначертаний судьбы.

Кальдерон развивает в пьесе мысль, что ради тщеславной и мелочной земной жизни не надо отказываться от жизни вечной.

Кто же отдаст небесную славу
За пустую славу земную?

Победа над эгоизмом, вытекающая из того, что наша жизнь есть только сон и подготовка к другой жизни, — в этом выводе Кальдерона есть и правда и ложь. Перед нами христианская идея, что грешная земная жизнь — только бледный мираж и подготовка к другой жизни. Но, как отметил А. В. Луначарский, эта христианская идея смягчается «изумительным языком, громадным торжественным пафосом, в котором высказывается победа человека над своим эгоизмом, готовность служить чему-то высшему...»¹⁷.

«Жизнь есть сон» — одна из величайших драм, созданных в старом мире, она отражает и глубочайшие прозрения, и заблуждения этого мира. Перед нами пьеса обобщающего, философского смысла, выражающая символ веры писателя.

Тем более интересно, что сам Кальдерон через год после ее создания пишет комедию «Сам у себя под стражей», в которой те же проблемы трактует в пародийном, комическом свете.

Кальдерон обладает способностью пародировать сам себя, он как художник оказывается шире собственных принципов. Эта способность развивать одну и ту же проблему и в серьезном, и в комическом плане присуща и Шекспиру. Оба они — и Шекспир, и Кальдерон — великие трагические поэты и комедиографы.

Кроме комедий, в раздел бытового театра Кальдерона входят и его «драмы чести».

Кальдерон написал несколько таких драм. В них изображена измена жены и то, как муж карает изменницу, восстанавливая честь семьи. Самые известные из них —

¹⁷ Луначарский А. В. Собр. соч. М.: Худож. лит., 1964, т. 4, с. 135.

«Врач своей чести» (1633—35), «За тайное оскорбление тайное мщение» (1635), «Живописец своего позора» (1650). Принцип чести рожден старой средневековой Испанией, но сохранил свое значение еще и в XVII в. В этом принципе по-своему выразилась связь личности и семьи с окружающими людьми, со всем испанским патриархальным порядком¹⁸.

Человек своим поведением завоевывает себе доброе имя. Но доброе имя зависит от того, как относятся к нему окружающие, от их уважения. Оскорбление, нанесенное чести человека, роняет его в глазах других людей, делает недостойным членом общества. Во имя долга оскорбленный обязан наказать обидчика. Мсть — героический подвиг, вызывающий уважение и восхищение. Он поднимает самого мстителя в глазах общества, возвеличивает родину и короля.

Воспроизводя в разных пьесах одну и ту же ситуацию, Кальдерон рисует разные человеческие типы, различные психологические отношения между супругами, варьирует развитие сюжета. Наиболее значительной из этих драм является «Врач своей чести».

Действие пьесы происходит в XIV в., в царствование короля Педро Жестокого. В числе действующих лиц есть исторические персонажи — сам король и его брат принц Энрике. Построение пьесы — образец барочной композиции. Она складывается из трех сюжетных линий, составляющих внутренний контраст и одновременно единство.

Донья Леонор добивается от короля, чтобы он наказал ее оскорбителя дона Гутьерре, который заподозрил ее в неверности и отверг. Эта, казалось бы, побочная линия очень важна для понимания главной — взаимоотношений Гутьерре и его жены Менсии.

Гутьерре рассматривает мужа и жену как неразрывное целое. Уезжая из дома, он говорит Менсии: «Я остаюсь в вас, а вы уезжаете во мне».

Для того чтобы Гутьерре поверил в измену жены, нужно было исключительное стечение обстоятельств. И оно произошло.

Гутьерре ревнует, страдает, плачет, но он подавляет в себе эти чувства как недостойные. Драма основана на развернутой метафоре — «врач своей чести». Донья Мен-

¹⁸ Менендес Пидаль Р. Избр. произведения. М.: Иностран. лит., 1961, с. 645.

сия — жена дон Гутьерре, обязанная хранить свою и его честь, как бы больна. Эта болезнь — бесчестие. Гутьерре должен «лечить» свою честь, возвыситься до героического подвига и сохранить свое доброе имя. Он не торопится, все тщательно обдумывает и расчетливо взвешивает. Он должен убить свою жену, сохранив в тайне ее измену, чтобы не бросить тени на себя самого. И он приглашает врача, который пускает Менсии кровь. Она умирает.

Казалось бы, дон Гутьерре все учел, все взвесил, рассмотрел все факты и все-таки ошибся. Стечение случайностей побудило его обвинить и погубить ни в чем не повинную Менсию.

В этом отличие «драм чести» Кальдерона от «драм чести» Лопе де Вега. У Лопе де Вега, если жена невинна, как это было в «Опасностях отсутствия», то ее невинность раскрывается, и все кончается благополучно. Кара обрушивается на нее лишь в том случае, если она виновата («Победа чести»).

У Кальдерона в результате нелепого стечения случайностей погибает невинный человек. В жизни царит игра случайностей, которая приводит к мрачному финалу.

Мы видели, какую роль играла случайность в комедиях «плаща и шпаги». По-своему она проявляется и в «драмах чести». На первый взгляд кажется, что концепция этой драмы очень далека от концепции таких пьес, как «Жизнь есть сон». В философских драмах Кальдерона духовное, разумное начало торжествует над игрой страстей, происходящей в материальном мире. На самом деле в основе обеих драм сходная концепция жизни. Менсию погубила цепь внешних случайностей, имеющих вид убедительных фактов, но они далеки от истины, лишены разумности. Надо верить не материальной внешности жизни, а глубокой, разумной ее сущности.

Однако разумное начало все же торжествует в пьесе и закономерность прокладывает путь через игру случайностей. В пьесе важную роль играет король дон Педро Жестокий. Это суровый и подозрительный человек. Севильцы не любят его и сочиняют о нем насмешливые песенки. Но король — беспристрастный судья, и именно он восстанавливает справедливость, приказывая дону Гутьерре вступить в брак с оскорбленной им доньей Леонор. Кальдерон полагает, что королевская власть — единственная сила, которая может внести закономерность и порядок в жизнь, полную трагических случайностей.

При этом Кальдерон отнюдь не идеализирует короля, как не идеализирует он саму испанскую действительность.

Он правдиво изобразил характер испанского дворянина своего времени. Фанатическая преданность монарху и фанатическая защита чести сочетаются у этого дворянина с удивительной трезвостью, расчетливостью, иезуитской хитростью и вероломством. Жестокою авторитарною властью мужа поддерживает королевская власть. Она тоже жестока, тоже безжалостна, как и весь тот общественный порядок, который она представляет.

В пьесе есть и третья сюжетная линия — отношения короля дона Педро и его брата. Известно, что дон Педро был убит своим братом, принцем Энрике, занявшим его престол. Сцена, когда дон Энрике ранит короля, как бы предвосхищает это известное каждому испанцу событие. Грядущая судьба короля Педро тоже бросает на финальные сцены драмы мрачную тень.

Признавая испанский политический режим единственной силой, способной внести порядок в национальную жизнь, Кальдерон стремился смягчить жестокость испанской политики, придать ей гуманный характер. Эта гуманная тенденция в сочетании с католическими и монархическими предрассудками Кальдерона присутствует в разных его пьесах. В некоторых из них берут верх предрассудки писателя, а в других — гуманность и широта его воззрений.

Кальдерон черпал сюжеты не только из истории Испании, но и из истории других стран. Так, у него есть драма «Ересь в Англии» (1633), посвященная царствованию английского короля Генриха VIII и началу Реформации в этой стране. Интересно, что пьеса Кальдерона совпадает по теме с хроникой Шекспира «Генрих VIII»¹⁹. Конечно, Шекспир имеет преимущество перед Кальдероном — он изображает историю своей родной страны. Но разница между двумя великими драматургами определяется не этим, а различием их идейных и художественных принципов. В «Ереси в Англии» католическая точка зрения берет верх.

Фигуры персонажей расставлены в пьесе точно, сюжет развивается на основе безукоризненной логики.

Драма открывается сценой, имеющей символический

¹⁹ Существует предположение, что пьеса написана Шекспиром в содружестве с Флетчером.

смысл. Король Генрих VIII пишет трактат против Лютера и его реформы. Ему является образ Анны Болейн, которая стирает то, что пишет король. Тщеславному интригану кардиналу Вольсею предсказано, что его погубит женщина. И Вольсей ненавидит жену короля донью Каталину. Испанка и дочь католических королей, она представлена в пьесе как мученица и верная супруга. Чтобы погубить королеву, Вольсей использует греховную страсть короля к Анне Болейн. Анна любит французского посла Карлоса. Но эгоистический житейский интерес побуждает ее откликнуться на любовь короля. Король изгоняет донью Каталину, и Анна Болейн становится королевой. Но именно она оказалась той женщиной, которая погубила Вольсея, стала причиной его падения. Сама Анна Болейн выдает себя — король слышит, как она говорит о своей любви к Карлосу, и велит ее обезглавить.

Основа конфликта пьесы — победа католического разума и добродетели над темной игрой страстей.

Сама фигура короля двойственна. Ученый защитник католицизма, он захвачен греховной страстью и оказывается игрушкой в руках тайной лютеранки Анны Болейн.

Пьеса завершается апофеозом католицизма. Мария, старшая дочь Генриха VIII, защитница католической веры, станет во главе государства. Примечательны последние реплики пьесы. Бароны просят Марию, чтобы она сохранила мир в государстве, не уничтожала религиозных сект и не лишала светских людей права получать ренту с земель церкви. Но Мария не уступает их просьбе. «Не хочу, чтобы из-за государственных интересов осквернялся божий закон», — говорит она.

Имея дело с тем же историческим материалом, Шекспир трактовал его совершенно иначе и в общем неизмеримо шире и объективнее. В его хронике нет одностороннего предпочтения ни лютеранству, ни католицизму. Первая жена короля, представительница католической Испании, и тут изображена самоотверженной и благородной женщиной. Но она не католическая мученица, а просто любящий и страдающий человек. Пороки шекспировского Вольсея гораздо отчетливее, чем пороки кальдероновского, объясняются тем, что он папский наместник и деятель католической церкви.

Построение пьесы Шекспира лишено логической стройности и рационалистической четкости, характерных

для композиции драмы «Ересь в Англии». Ее композиция более свободна. И общественный фон эпохи обрисован неизмеримо шире. Мы узнаем о недовольстве народа налогами, которые установило государство. В пьесе представлены яркие фигуры феодалов, ведущих борьбу против Вольсея. Наконец, характеры персонажей, и прежде всего Генриха VIII, обрисованы с неизмеримо большей разносторонностью. Шекспир изобразил короля как тирана, искусно прикрывающего свою жестокость и подлость личиной добродушия и жизнелюбия.

Перейдем к пьесам Кальдерона из истории Испании. Любопытно, что он часто обращался к царствованию Филиппа II и касался событий, наиболее ярко выражающих смысл испанской политики.

Среди этих пьес есть очень значительные. Такова, например, выдающаяся драма «Любовь после смерти» (прибл. 1633). В ней два плана, две сюжетные линии — рыцарственная любовь мавра Альваро Тусани к красавице-мавританке Кларе Малек и восстание морисков Альпухары, подавленное испанскими войсками. Драматург искусно слил эти две разного значения линии в одно неразрывное целое.

Непосредственным поводом к восстанию послужило оскорбление, нанесенное одним испанским грандом отцу Клары, знатному мориску, дону Хуану Малеку.

Несчастье влюбленных — результат враждебной и трагической судьбы. Так же, как и Менсия, Клара погибла из-за стечения нелепых случайностей.

Название пьесы «Любовь после смерти» раскрывает главную ее тему — месть Тусани за смерть возлюбленной. В финале пьесы испанские полководцы, восхищенные силой любви Тусани, даруют ему жизнь. Кальдерон признает закономерность и неизбежность победы испанского оружия. Но его отношение к маврам и их борьбе против испанского господства отмечено печатью гуманности, далекой от фанатизма испанской официальной политики.

Эта гуманность прокламируется Кальдероном и тогда, когда речь идет о таких врагах испанского государства, как восставшие Нидерланды.

Драма «Осада Бреды» (1625) изображает осаду голландской крепости в северном Брабанте. Пьеса проникнута духом патриотизма. Она открывается патетическим перечислением испанских полков и прославлением доблести их полководцев.

Герой драмы — знаменитый полководец Эспинола — воплощает не только дисциплину и организованность испанской армии, не только ее смелость и способность к искусному маневру, напоминающему маневры легендарного Сиды, но и великодушные по отношению к побежденному врагу.

Защита гуманности отделяет Кальдерона от официальной точки зрения и сближает его с его великим современником, автором картины «Сдача Бреды» Веласкесом²⁰.

Третья историческая пьеса Кальдерона, посвященная эпохе Филиппа II, — «Саламейский алькальд» (1640—1645). Она относится к той же категории театральных произведений, что и драмы Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» или «Периваньес и командор Оканьи». Более того, у Лопе де Вега тоже есть пьеса «Саламейский алькальд», которую Кальдерон знал и на которую опирался. При всех достоинствах произведения Лопе де Вега драма Кальдерона представляет собой неизмеримо более значительное явление.

Сюжет «Саламейского алькальда» основан на том, что дворянин — капитан дон Альваро де Атайда похитил и обесчестил дочь крестьянина Педро Креспо, а Педро Креспо, избранный алькалдом, осудил и казнил обидчика.

Центральный персонаж пьесы, Педро Креспо — человек по-патриархальному добродетельный. Он высоко ценит свою честь и не позволяет никому ее затронуть. Это чувство чести воспитано временами крестьянской вольности, временами реконкисты. Крестьянину Педро Креспо противопоставлен дворянин дон Альваро де Атайда, капитан испанской армии. Кальдерон показывает, что поступок дона Альваро де Атайда не просто его личная прихоть. Подобный взгляд на крестьянскую девушку характерен для дворянского сословия вообще.

В пьесе фигурирует другой дворянин — голодный и худой идальго Мендо. Этот рыцарь без гроша в кармане тоже домогается любви крестьянской девушки и, несмотря на все свои воздыхания, тоже не относится к ней всерьез и полагает, что, насладившись ею, отправит ее в монастырь.

Есть в пьесе и третий дворянин — полководец дон Лопе де Фигероа. Если Педро Креспо патриархальный кре-

²⁰ См.: Кеменов В. Картины Веласкеса. М.: Искусство, 1969.

стьянин, то дон Лопе патриархальный дворянин. В нем есть даже нечто общее с Педро Креспо. Оба они люди крутые, упрямые, вспыльчивые, но не лишенные чувства справедливости.

Дон Лопе — человек честный и порядочный. Он с уважением относится к простолюдинам. Но как только узнает, что крестьянин хочет судить дворянина, меняет отношение к нему и говорит об алькальде: «Ведь он не больше, чем мужичонка». Независимо от того, как вел себя дворянин, дону Лопе важно прежде всего то, что он человек высшего сословия.

Конфликт пьесы основан на столкновении крестьянина и дворянина, при этом симпатии Кальдерона целиком на стороне крестьянина. Но примечательно и другое. Избранный алькальдом, Педро Креспо собирается не мстить, а восстанавливать справедливость, действовать в рамках законности. По этому поводу Герцен писал: «Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о законности»²¹.

За совершенное преступление Педро Креспо отправляет капитана на гаротту — так именуется в Испании орудие казни.

Первоначально пьеса и называлась «Хорошо примененная гаротта» (*El garrote mas bien dado*).

На Педро Креспо жалуются королю. Король возмущен. Простой мужик убил капитана-дворянина и превысил свои сословные права. (В феодальном обществе каждое сословие судил особый суд. Деревенский алькальд не мог судить дворянина.) Педро Креспо рассуждает иначе. Он говорит королю: «Сеньор! Ваш суд всегда одно и то же тело». Это очень глубокая и прогрессивная мысль, предвосхищающая идеи буржуазной демократии, которая утверждает формальное равенство граждан перед законом. Не должно быть различных сословных судов, как было при феодализме, должен быть один внесословный суд.

Педро Креспо выступил на защиту былых крестьянских прав, прав патриархальных и обеспеченных старинными (*fuegos*) законами. Он отстаивает старое, но по существу он борется за новое, за демократические права человека, выступает как провозвестник буржуазно-демократической законности.

²¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1961, т. 2, с. 363.

Кальдерон показывает, что симпатии короля были на стороне дворянина, но, поставленный крестьянином перед фактом уже совершенной казни, он вынужден согласиться с ним.

Конечно, в пьесе есть апофеоз монарха, Филиппа II — одного из самых реакционных королей Испании. Но этот апофеоз умеряется изображением реальной ситуации: король вынужден был уступить крестьянину.

Вслед за Лопе де Вега Кальдерон делает новый важный шаг на пути художественного развития. «Саламейский алькальд» неизмеримо ближе к буржуазной драме XVIII в., нежели народно-героические пьесы Лопе де Вега.

У Лопе де Вега в центре внимания коллектив — община («Фуэнте Овехуна») или человек, связанный с общиной («Периваньес и командор Оканьи»). У Кальдерона община отодвинута на задний план, в центре же личность Педро Креспо и его семья. Перед нами простой человек, защищающий свою семейную честь.

Творчество Кальдерона обладает своеобразной цельностью и в совокупности дает глубокую концепцию взаимоотношения человека и окружающих его общественных условий.

Сам взгляд на человека и заключенные в нем возможности отличают Кальдерона от писателей Возрождения. Кальдерон не случайно выдвигает как одну из важнейших тем тему ревности и подозрения. Понимание сложности и противоречивости человека составляет одну из основ мировоззрения Кальдерона.

Каждый персонаж преследует свои личные и эгоистические интересы. Общество складывается из противоборствующих эгоистических волей. В нем происходит игра стихийных сил, проявляющаяся в форме случайностей. Это противоречие, этот раздор надо привести в конце драмы к гармонии и всеобщему согласию.

Этого требовали взгляды писателя. Ведь он не только зорко видел дисгармонию, царящую в обществе, но и был сторонником существующего сословно-монархического порядка, который рассматривал, как воплощение разумности.

Мы уже отмечали роль разума, философской концепции, противостоящих в искусстве барокко хаосу природы и фантазии. Кальдерон дает в своих пьесах яркие, увлекательные завязки, нечто стремительное и необычное.

Критики единодушно отмечают, что произведения его проникнуты динамизмом. Вот завязка «Поклонения кресту». После смешного разговора Хиля и Менги в горах появляются два человека со шпагами в руках. Они дерутся на дуэли. Один из них падает убитым, после чего другой рассказывает о своей жизни.

Вот завязка драмы «Врач своей чести». Действие начинается «посредине действия» (*in medias res*). Мы сразу сталкиваемся с увлекательной ситуацией. Раздаются звуки охоты. Дон Энрике на скаку падает с лошади. Выходят король и двое придворных. Здесь оказывается и донья Менсия, женщина, которую дон Энрике любит. Он приходит в себя и видит ее.

В пьесах Кальдерона действие развивается динамично и бурно, стихия жизни играет и толкает его героев к злодеяниям и нарушению существующего порядка. В то же время Кальдерон строит свои пьесы рационалистически, достигает симметрии, с математической точностью развертывает интригу и приводит ее к гармоничному финалу.

Эта точность и математический расчет, на котором построены комедии Кальдерона, давно были подмечены многими авторами, писавшими о его творчестве. Один из его ученых современников говорил, что в комедиях Кальдерона есть «удивительная диспозиция, которая поднимает комедию на уровень науки, превращая ее в великолепный силлогизм — представляя, затрудняя и разрешая».

Как бы ни была велика дисгармония, заключенная в обществе, в какие бы рискованные положения ни попадали герои, а особенно героини, все должно прийти в финале комедии к гармоничному разрешению — браку. Все усилия Кальдерона и направлены на то, чтобы путем сложных шахматных ходов интриги и строгого математического расчета привести героев к брачной гармонии, которую он рассматривает как важный элемент гармонии общественной²².

Нечто сходное происходит в серьезном и трагическом театре Кальдерона. Бурную дисгармоническую стихию жизни приводит к гармонии король («Врач своей чести») или святой («Чистилище святого Патрика», «Поклонение кресту»). Король наказал Гутьерре Альфонсо, заставив его жениться на донье Леонор, а Патрик обратил в христианство всех, даже Людовика Энио.

²² «Calderon» par Michelin Sauvage. Paris, 1959, p. 109.

Этот главный принцип творчества Кальдерона по-разному осуществляется во всех жанрах его драматургии.

Особенно тонко развит он в трагедиях. Трагедия Кальдерона — барочная трагедия. Она составляет новую ступень в развитии жанра, по сравнению с ренессансной трагедией Шекспира. Известный испанский исследователь Вальбуэна Брионес очень точно изложил ее концепцию. Суть ее такова. Основу конфликта составляет борьба между страстями человека и его разумом. Человеческие страсти и есть его судьба, фатальная сила, управляемая звездами. Разум представляет универсальный мировой порядок²³.

Концепция эта по-разному развивается в разных пьесах. В трагедии «Жизнь есть сон» астролог, предсказавший по звездам судьбу принца, ошибся. В результате внутренней борьбы, происходившей в душе Сехисмундо, в нем возобладал разум. Но бывает и другой исход. Герой не может побороть своих страстей, и разумный порядок восстанавливается ценой его гибели. Так происходит в другой знаменитой трагедии, «Величайшее чудовище мира» (1637). Астролог предсказал тетрарху Иерусалимскому Ироду, что жена его Мириамна погибнет от его кинжала. Ирод страстно любит Мириамну и выбрасывает кинжал в окно. Но он не может побороть воли звезд. Происходит это потому, что Ирод не способен на разумное и стоическое отношение к миру. У него возникает подозрение, затем страх потерять Мириамну и, наконец, он оказывается жертвой «величайшего чудовища мира» — ревности. Ни в чем не повинная Мириамна погибает от его руки, а сам Ирод кончает с собой. Исходный мотив — предсказание астролога — совпадает в обеих пьесах, но, в отличие от пьесы «Жизнь есть сон», здесь не происходит слияния Ирода с разумным миропорядком, что и стало причиной его гибели.

Определяющая роль разума в пьесах Кальдерона выступает и в том, что он ставит в центре многих из них героя-мыслителя, а главной проблемой оказывается проблема интеллектуальная. Таков был, как мы помним, «Чудодейственный маг». Но не только он. У Кальдерона есть целая серия драм, совпадающих по идее и даже сюжетному развитию с этой знаменитой пьесой. Мы нахо-

²³ *Valbuena-Briones A. Perspectiva critica de los Dramas de Calderón. Madrid: Edicion Rialp, 1965, p. 10—17.*

дим здесь такое же повторение сюжетной схемы, какое отмечали в комедиях. Речь идет о таких драмах, как «Два возлюбленных неба» (1636—1640), «Цепи дьявола» (1635—1636), «Великий государь Феца» (1668).

Они основаны на следующей коллизии. Герой находит в книге сложную формулу, трактующую философскую или религиозную проблему. Мыслящий человек, он рассуждает о ней, приводит доводы «за» и «против». Часто эта внутренняя борьба получает театральное воплощение. Разыгрывается философский диспут, в котором участвуют аллегорические понятия, представляющие добро или зло. Во время диспута намечается путь героя к христианской вере. И в ходе пьесы он встречается человека, который обращает его в христианство. Подобное обращение подготовлено логическими рассуждениями и философскими выводами героя.

Говоря об этих пьесах, мы не случайно употребляем понятие «драма». Трагедия Кальдерона часто близко соприкасается с драмой. На это был ряд причин.

Мы уже отмечали, что трагедии Кальдерона не называются обычно по имени героя. Их заглавие большей частью составляет метафора («Жизнь есть сон», «Врач своей чести», «Величайшее чудовище мира»). И связано это с их своеобразием, которое заключается в расширении сферы трагического. В великих трагедиях Шекспира и Софокла личность главного героя на первом плане. Трагедия основана на заблуждении протагониста и на каре, которую он несет за свои преступления. Казалось бы, и Эусебио, герой «Поклонения кресту», убивающий и грабящий людей, является именно таким персонажем. Однако эти преступления он совершал потому, что обстоятельства вынудили его это делать. Его отец Курцио, деспотичный и буйный человек, еще до рождения Эусебио заподозрил его мать в измене и бросил Эусебио на произвол судьбы.

Нельзя возложить, говорит Кальдерон, моральную вину за совершенное на одного индивидуума. Не один персонаж, а многие несут моральную ответственность за то, что происходит в жизни. Каждый человек находится в сети сложных и связанных с другими людьми обстоятельств. Любое человеческое действие часто рождает непредвиденные последствия.

Таким образом, Кальдерон строит пьесу не на развитии одного яркого и выдающегося характера, а на мно-

жестве характеров, представляющих общество. А главное, выдвигает вперед обстоятельства, условия жизни людей.

Напомним, что и в своих комедиях «плаща и шпаги» Кальдерон изображает зависимость людей от объективных условий их существования, которые определяют и даже сковывают их поведение.

И комедию, и трагедию Кальдерон развивает в одном и том же направлении. Он делает новый, даже по сравнению с Лопе де Вега, шаг в развитии драмы нового времени.

Уже в персонажах комедии Лопе де Вега есть черты обывателей, представленных в сфере частной жизни. В еще большей степени это можно сказать о персонажах комедий Кальдерона, занятых своими личными делами и зависящих от окружающих их условий. Отражая игру случайностей и стихийных сил, Кальдерон словно предвосхищает буржуазное общество с его стихией рынка и игрой случайностей.

В творчестве Кальдерона наметился и процесс формирования семейной драмы, которая стала главным драматургическим жанром буржуазного общества. Он выступает и в «драмах чести», и особенно в такой пьесе, как «Саламейский алькальд». Педро Креспо не только защитник семейной чести, но и простой человек, представленный в своем прозаическом, реальном облике. Кальдерон — предшественник той демократизации драмы, которая была обусловлена буржуазным развитием.

При всем том, что связывает Кальдерона с литературой XVIII в., важно подчеркнуть неповторимое своеобразие его драматургии, оригинальность его поэтического стиля.

Известный знаток барокко Гельмут Гатцфельд приводит множество примеров того, как в поэтическом стиле Кальдерона выразились барочные принципы²⁴. Однако этот стиль отличается, например, от стиля Гонгоры. Гонгора обращает свои стихи к просвещенному и посвященному читателю. Во всем, что он пишет, есть оттенок остроумной игры, культеранистского искания темного и изысканного. Кальдерон адресует свои пьесы широкому народному зрителю, перед которым ставит коренные вопросы бытия, говорит с ним с величайшей серьезно-

²⁴ Hatzfeld H. Estudio sobre el Barocco. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: SA, 1973, p. 158—185.

стью. Именно то, как он трактует тему человеческого бытия, определяет материал его метафор и сравнений. Он часто употребляет для них такие первоосновы, как земля, вода, огонь, воздух.

Отличается Кальдерон от Гонгоры и тем, что его язык — язык театра, рассчитанный на слушание со сцены. При всей своей творческой свободе Кальдерон опирается на традиционный язык драматургов, своих предшественников. Метафоры, образы и сравнения переданы в его пьесах персонажам, они возникают в ходе диалогов и монологов, в ходе драматического действия.

Сравнения и метафоры носят у Кальдерона, как и у других художников барокко, преимущественно живописный, зримый характер. Сам он это вполне осознавал. «Уши улавливают хуже, нежели глаза», — говорит он. «Услышанное не имеет такой силы, какую имеет увиденное», — замечает в другом месте.

Мысль эта может показаться проявлением непоследовательности Кальдерона. Ведь, по мысли Кальдерона, выраженной во многих пьесах, физическое зрение уступает зрению духовному. Кальдерон часто пишет об «обмане глаз», иллюзорном и ошибочном представлении о жизни, которое возникает у человека на основе зрения. Непоследовательность Кальдерона, который в художественном слове шел против собственной умозрительной концепции, вызвана тем, что он был великим художником, обращенным к реальной жизни, подчиняющимся ее логике. Материальная земная жизнь властно вторгалась в его творчество, и логика ее опрокидывала предвзятые построения. Сравнения, метафоры и другие стилистические украшения произведений Кальдерона рисуют конкретный облик этой жизни.

Фантазия Кальдерона великолепна. Но фантазию корректирует разум. Правдивая картина, возникающая в его пьесах, — результат сложного взаимодействия этих двух элементов.

В центре внимания Кальдерона контрасты и противоречия, царящие в мире. Раскрытию этой дисгармонии служит его стилистика. В стиле его большое место занимают оксюморон и хиазм, сами его сравнения и метафоры служат раскрытию противоречий жизни.

Сочетание несочетаемых понятий — оксюморон — как живое выражение существующих в мире противоречий — постоянная принадлежность кальдероновского стиля.

Герой драмы «Стойкий принц», терпя страдания во имя бога, «счастлив, страдая»; любовь для героя подчас — «сладкая тяжесть» («Чудовище садов»), «приятное рабство» («Белые руки»). В пьесе «Ересь в Англии» Генрих VIII так описывает свои впечатления от встречи с Анной Болейн:

Посредине огня мне было холодно,
Среди снегов я пылал.

Противоречивость жизни раскрывает и хиазм — обратный параллелизм, при котором вторая строка и по построению, и по смыслу противоречит первой.

В республике любви
Политика такова,
Что предатель — верный человек,
А верный человек — предатель.
(«Дать все и не дать ничего»).

Знаю сама, что чувствую,
Что чувствую, не знаю.

«Стойкий принц»

Особенно существенны и для раскрытия жизни, и для сюжетного развития пьес Кальдерона метафоры. Тяга к сравнению ради удовольствия, доставляемого самим процессом сравнения, богатство и изобилие образов, своеобразный разгул воображения — важная сторона поэтического стиля Кальдерона.

В речах действующих лиц, попавших в острую драматическую ситуацию, метафоры не только задерживают на определенный момент действие, но и позволяют персонажу более объективно оценить ситуацию, осмыслить ее, а порой и даже обобщить.

Так, потрясенный гибелью Клары и желающий посвятить всю свою жизнь мести за нее, Тусани при помощи ярких метафор освещает все, что произошло:

Огонь! Ты это видел.
Судьба! Ты хотела смерти.
Ты слышал стон ее, ветер!
Ты, небо, все это терпишь!
Ты, мир, все это узнаешь!
Вы, солнце, луна и звезды,
Вы, мои звери и птицы,

Земля, и вода, и воздух,—
Смотрите, знайте, поймите
И всем повторяйте на свете,
Что в этой арабской груди,
В арабском сердце вот этом
Любовь после смерти живет,
И смерть похвалиться не в силах,
Что властью своей она
Двух любящих разлучила!

Пер. О. Савича

Некоторые метафоры становятся у Кальдерона постоянными, перерастают в символы. Это связывает Кальдерона с литературой эмблем, столь характерной для барокко.

Один из таких символов — падение коня и всадника. Конь вырывается, и происходит катастрофа. Так случается с Росаурой в драме «Жизнь есть сон». Конь — символ слепых страстей, которые увлекли ее. Реальное падение имеет здесь символический характер: она — падшая женщина. Но реальный факт не только превращается в метафору. Он символически объясняет пьесу.

Падение дона Энрике, скачущего на охоту («Врач своей чести»), воплощает и предсказывает игру его страстей. Он ранен и нуждается в лечении.

В дальнейшем ходе пьесы идет речь о падении доньи Менсии — падении не реальном, а метафорическом. Говорится и о метафорическом враче, который должен вылечить ее честь.

Таким же символом является в поэзии Кальдерона образ сумерек, борьбы света и тьмы. Свет воплощает разум, тьма — человеческие страсти. Сумерки — символ времени, когда страсти попирают разум. Эта символика существует даже в пьесах, которые мы считаем далекими от всякой символики.

В драме «Саламейский алькальд» обесчещенная и брошенная Исавель говорит лунной ночью:

...лишилась я защиты,
И сама луна сокрыла
В темных тучах свет свой; горе,
Горе мне! О вечно злая!
Свет заемный ты сокрыла,
Что тебе дарует солнце!

Пер. Ф. Кельина

Победа тьмы знаменует трагизм и сложность положения, в которое попала Исавель.

Такие постоянные метафоры помогают дать картину мира и объяснить его. К тому же за игрой метафор и сравнений скрывается разум, который ее корректирует. Персонажи драм Кальдерона не только произносят речи, окрыленные фантастическими живописными образами. В их речах есть разумная последовательность и даже философия.

Они мыслят, следуя законам Аристотеля. Словно руководствуясь учебником логики, начинают они с большой предпосылки, за ней следует малая и, наконец, умозаключение.

Другая форма логического рассуждения — рассуждение по аналогии, от частного к общему.

Желая вызвать сострадание царя Феца, Фернандо в «Стойком принце» говорит ему, что этим качеством обладают даже звери. Дальше он перечисляет зверей, наделенных жалостью, и заключает аналогию таким выводом:

Если звери, рыбы, птицы,
Камни и плоды знакомы
С царственностью состраданья,
Может ли и человека
Не коснуться милосердьё?

Пер. Б. Пастернака

Герой Кальдерона способен делать логические умозаключения и в казуистическом духе, опираться на доводы, ломающие прямой логический ход. Герой пьесы «За тайное оскорбление — тайное мщение» дон Лопе спрашивает у жены и у своего друга, ехать ли ему воевать в Африку. Жена спокойно его отпускает, а друг советует остаться. И именно это рождает его подозрения:

...было бы лучше, если бы
Они поменялись местами.
Чтобы Хуан меня воодушевлял,
А Леонор меня удерживала.

На основе сложного хитросплетения домыслов и доказательств дон Лопе приходит к выводу, что его честь в опасности.

Известный исследователь Хосе Марио де Коссио отмечает, что интеллектуализм и рационализм Кальдерона

заключены не только в интеллектуальных и философских монологах его персонажей, но и в изображении страстей²⁵. Как мы видели, в «драмах чести» Кальдерона каждая страсть, будь то мстительность или ревность, проходит через контроль разума, подвергается рационалистическому истолкованию.

То же относится и к любви. Поэты Ренессанса рассматривали любовь как проявление животворящих сил природы, Кальдерон дает в комедии «Одна причина, два последствия» такое шутовское определение любви: «Любовь не только наука; нет науки, которая не содержалась бы в любви. Логика — потому что каждый день все оказывается силлогизмом. Философия — потому что она философия природы. Также юриспруденция — потому что нет государства, которое имело бы больше примиряющих законов, чем любовь. Также астрология, которая является наукой о звездах, а любовь основывается на них. Вплоть до теологии, которая имеет дело с самим богом, любовь также является богом».

Конечно, определение это окрашено юмором. Но оно бесспорно характеризует изображение любовных отношений в комедиях Кальдерона. Из этого вовсе не следует, что в любви побеждает тот, кто особенно умен и интеллектуален. Комедия — жанр, в котором большую роль играет случайность и торжествует земное, чувственное начало. Поэтому вопреки логике побеждает в ней не самый умный, а удачливый и обаятельный герой.

Рационализм Кальдерона при всей оригинальности его стиля сближает его с другим направлением литературы XVII в. — классицизмом.

Гатцфельд делает интересную попытку доказать, что барочный принцип определяет и стих Кальдерона.

Как мы отмечали, в архитектуре и скульптуре барокко динамическое движение берет верх и торжествует над тяжелыми формами и неподвижными статическими массами. Динамизм оказывается определяющим и в поэтическом стиле Кальдерона. Он использует ряд оригинальных приемов для создания динамичного, подвижного стиха. Такой эффект достигается, например, перечислением однородных частей речи — существительных или глаголов. В строке появляются постоянные словоразделы, что придает ей легкий, галопирующий характер.

²⁵ *Cossio J. M. de. Siglo XVII. Madrid, Espasa Calpe, 1939, p. 73—111.*

В пьесе «Два возлюбленных неба» есть, например, строки, основанные на перечислении существительных²⁶.

Он первый создал все:
Время, небо, землю, воздух,
Огонь, воду, солнце, луну, звезды,
Людей, зверей, рыб, птиц.

Еще более легкое и динамичное впечатление производит перечисление глаголов в первом лице. В «Ереси в Англии» Карлос говорит о своем чувстве к Анне Болейн:

Любил, обожал, ценил строгую кротость,
Прислуживал, страдал, надеялся на безумное усердие,
Доказывал, говорил, описывал безумную любовь,
Страдал, плакал, боялся тиранической ревности,
Наслаждался, обретал, достигал нежного благорасположения,
Оставлял, терял, забывал тщетные подозрения.

Порой Кальдерон дает анафорическое перечисление дел, поступков, действий, которые взаимосвязаны, но ведут к неожиданному, что появляется, как вспышка.

В «Чудодейственном маге» Хустина так говорит о боге:

Не имеет
Столько звезд небо,
Столько песчинок море,
Столько искр огонь,
Столько атомов день,
Столько перьев ветер,
Как прощение — грехов.

Эта финальная вспышка, прерывающая монотонность перечисления, имеет аналогию в архитектуре барокко.

Стихи, динамичные по форме и по смыслу, выступают у Кальдерона на фоне статичных. Для того чтобы достигнуть статики, Кальдерон создает внутри стиха опорные пункты. Это приподнятые слова и слова-символы, выражающие величие, мощь, торжественность, власть, устойчивость, порядок. Смысл этих слов в сочетании с их звучанием определяет характер стиха и способ его произнесения. Такие слова требуют замедленного чтения.

²⁶ Конечно, в переводе эти примеры могут дать только относительное представление об испанском стихе.

Король в «Великом театре мира» говорит:

Вижу мои империи безграничными,
Мое величие, мою славу, мою мощь.

В мифологической пьесе «Сын солнца, Фазтон» один из персонажей заявляет:

Это величие
озарено героическим сиянием.

Стих послушно выполняет задерживающие, отяжеляющие функции, соответствующие смыслу.

Мастерство Кальдерона поразительно, оно направлено на выражение барочной концепции жизни. Динамика жизни, ее неустойчивость и дисгармония оттеняются устойчивым порядком и величием.

Но при всем этом мастерстве речи герои Кальдерона кажутся порой чрезмерно выпрещенными, а порой чересчур рационалистическими.

Сравнивая Кальдерона с Шекспиром, Гёте отмечал искусственность, выпрещенность и рационалистическую нарочитость его искусства:

«Шекспир предлагает нам полную зрелую гроздь прямо с лозы, и мы можем поступать с нею, как заблагорассудится,— либо съедать ягоду за ягодой, либо, выдавив их, отцедив, пить молодое вино или, несколько погодя, вкушать перебродившее, пить, медленно прихлебывая или полными чашами, как заблагорассудится... Кальдерон ничего не оставляет на волю и выбор зрителя: от него мы получаем уже высококорректированный винный спирт, приправленный пряностями и смягченный сладостями»²⁷.

Но истинное различие между двумя великими драматургами состоит не только в этом.

Шекспир очень остро чувствовал зло и раскрывал его в своих пьесах. Но, показывая даже самых страшных злодеев — таких, как, например, Ричард III, он любился мощью, энергией и умом подобных людей. Безграничность человеческих возможностей, человеческое в человеке — главная тема Шекспира.

Наоборот, «теневые стороны» человеческой психологии, способность человека творить зло, рационалистическая казуистика, обосновывающая его эгоистические претензии,— такова внутренняя тема Кальдерона.

²⁷ Вопр. лит., 1971, № 7, с. 155—156.

Человек изображен в его пьесах подавленным силами природы и общества. Кальдерон демонстрирует иллюзорность наших представлений о жизни, неспособность человека верно постигать ее и судить о ней.

Мысль о том, что человеческие представления о мире относительноны и условны, заключала в себе рациональное зерно. Она отражала положение человека в старом обществе, его неспособность найти реальный выход из тяжелых обстоятельств бытия. Каждый из двух великих поэтов внес в сокровищницу художественной мысли человечества свой особый и чрезвычайно важный мотив.

5

Кальдерон был самым крупным, но не единственным драматургом второй половины XVII в. Барочная драматургия представлена в это время рядом писателей. Порой их называют «школа Кальдерона». Они разрабатывали те же проблемы и обращались к тем же традиционным жанрам, что и вся классическая испанская драматургия. Однако они вносили в их трактовку новые, даже по сравнению с Кальдероном, мотивы, иначе решали их.

Самый талантливый из драматургов «школы Кальдерона» — Франсиско де Рохас Соррилья (Francisco de Rojas Zorrilla, 1607—1648), придворный и кавалер ордена Сантьяго, много писавший для королевского театра. Он проявил себя и как трагический поэт, и как комедиограф. Рохас Соррилья обращался к античной мифологии и истории. В пьесе «Прогна и Филомена» (1636) античная легенда превращена в феерию и оперу. На фоне условной, декоративной Греции звучат лирические дуэты и арии. Но основу пьесы составляет реальный драматический конфликт.

Терей обесчестил сестру своей жены Прогны Филомену. Обе женщины решают отомстить и убивают насильника. В отличие от пьес Кальдерона в пьесах Рохаса Соррилья женщины часто сами мстят за свою поруганную честь. И в этом сказался рост личного достоинства женщины, которая перестает быть зависимой от власти и поступков мужа.

Другая группа пьес Рохаса Соррилья — трагедии из испанской жизни. Самая знаменитая из них — «Ниже короля — никто, или Благороднейший крестьянин Гарсия дель Кастаньяр» (1640).

Сюжет пьесы и вся изображенная в ней ситуация на первый взгляд напоминают народные драмы Кальдерона и Лопе де Вега. Но именно эта пьеса показывает, как изменилась и обрела новый смысл народно-героическая драма.

Крестьянин Гарсия узнает, что король намерен прийти к нему в дом инкогнито, чтобы познакомиться с ним. В это время в дом Гарсии является придворный Мендо и начинает ухаживать за его женой. Крестьянин полагает, что это король. Он ревнует, его честь затронута, но король — особа священная. В нем воплощены высокие принципы государства. И Гарсия не дерзает думать о мести. Вскоре он узнает, что Мендо не король, а придворный. Король вправе ухаживать за его женой, но ниже короля — никто. И Гарсия убивает Мендо. Пьеса кончается тем, что король Альфонс оправдывает убийцу, защищавшего свою честь.

В своей народно-героической драме Рохас Соррилья делает некоторую перестановку ударений, которая сильно видоизменяет концепцию пьесы по сравнению с народными драмами Лопе де Вега. В центре пьесы Рохаса Соррилья — мысль о божественности королевской власти. Она, как фатальный рок, — человек перед ней бессилен. Но трагедия Гарсии, который оскорблен поведением гостя, но не может его убить, полагая, что это король, — трагедия мнимая, иллюзорная. Она основана на недоразумении.

Основной мотив народно-героических драм Лопе де Вега — человек из народа защищает свою честь — подменен другим. Оказывается, что и Гарсия, и его жена Бланка — вовсе не крестьяне, а потомки аристократов. Отец Гарсии был в заговоре против короля и вынужден был скрываться. То, что Гарсия выделяется среди других крестьян, объясняется тем, что он аристократ, а не человек из народа.

Но дело не только в том, что основные персонажи пьесы — не реальные, а поддельные крестьяне. Сама деревенская обстановка, в которой они живут, обстановка искусственная. Рохас Соррилья, как и Гонгора, взяв народный мотив, украшает его сложными фигурами, чертит изысканные арабески барокко.

Дом, в котором живут Гарсия и Бланка, — яркий и характерный образец барочной архитектуры: «Помещение в форме галереи установлено на трех арках из яшмы Сан

Пабло. Украшают его зеленые и золотые балконы и над черепичной крышей из плиток шары нежных изумрудов».

При этом в драматургии Рохаса Соррильи намечается и выход за пределы барокко. В некоторых из его драм проступают проблемы, типичные для трагедий классицизма. Мы имеем в виду пьесы, в которых выражен конфликт между долгом человека и его чувством.

Самая значительная из них — «Каталонский Каин» (1645). Правитель этих мест, граф, должен подписать смертный приговор своему сыну, убившему брата. После некоторых колебаний граф исполняет свой долг. Но, следовая это, отправляется в тюрьму, чтобы освободить сына. И, отпуская его на свободу, так характеризует терзающие его противоречия: «Бегите, если вы хотите спасти и вашу и мою жизнь, прощая и наказывая в одно и то же время, могу сказать, если там я действовал как правитель, то здесь — как отец». В драме выражена мысль о несовпадении интересов личности и долга перед государством.

Конфликт отцовской любви и долга характерен для классицизма. Однако в отличие от трагедий классицизма, в которых торжествует долг, граф прибегает к сложным рассуждениям, чтобы обойти законы долга и обосновать свое право спасти сына. Испанский вариант решения проблемы отличается от варианта французского.

Гораздо менее оригинальны комедии Рохаса Соррильи. Он в них широко использует типы и сюжетные ходы своих предшественников. В этих комедиях мы находим и юмор, и живость диалога, и замысловатые хитросплетения интриги. И все же они лишены настоящего своеобразия и воспринимаются как подражания.

Самая яркая из его комедий — «Игра идет среди дураков» (1645) — представляет интерес благодаря главному персонажу. Это дон Лукас, неотесанный старикашка, скупой, хвастливый и ничтожный педант. Сюжет комедии вполне традиционен. Дон Лукас задумал жениться на бедной девушке и послал за ней своего племянника. Но ловкий молодой кавалер быстро склонил ее на свою сторону.

В комедии есть все признаки искусства барокко. В описке характера главного героя Рохас Соррилья прибегает к острой карикатуре. Комедия строится на неожиданных путаницах и обманах.

Мир, изображенный Рохасом Соррилей, — динамичен и дисгармоничен. При том что его комедии занимают в

испанской литературе явно второстепенное место, они, как и пьесы Аларкона, получили большой отклик во Франции и послужили образцом для формирования французской комедии характера. Вслед за Скарроном Мольер преобразовывал экстравагантных персонажей Рохаса Соррильи в точно обрисованные и законченные характеры.

По-иному развивает принципы барокко другой драматург — Августин Морето-и-Каванья (Augustin Moreto у Cabaña, 1618—1669). Итальянец по происхождению, он учился в Алькала де Энарес и рано стал священником. Морето основал приют для бедных и занимался благотворительностью. Кальдерон покровительствовал его литературной карьере.

Обычно Морето заимствовал сюжеты своих пьес у своих предшественников, но перерабатывал их драмы так, что создавал оригинальные произведения.

Морето писал пьесы религиозного содержания, народно-героические драмы и комедии. Народно-героическая драма Морето «Мощный судья» (1657) свидетельствует о кризисе, который переживал этот замечательный жанр испанской литературы.

Героем пьесы является король дон Педро, известный своей борьбой против мятежных феодалов и стремлением объединить страну. Ему противопоставлен феодал дон Тельо, насильник и тиран, обесчестивший несколько женщин. Дон Тельо ведет себя непочтительно по отношению к королю. Король хочет наказать его, но дон Тельо говорит, что король при этом опирается на авторитет власти, а не на свои человеческие качества. Речь идет о противоречии между титулом, обозначающим место человека в обществе, и его личностью. Желая опровергнуть эти слова, король переодевается простым дворянином и доказывает свое превосходство над дерзким феодалом, победив его на поединке.

В отличие от пьес Кальдерона и Лопе де Вега в центре пьесы Морето не столкновение феодала с народом и не изображение справедливой власти. Как верно отметил К. Державин, у Морето король только первый и лучший дворянин королевства²⁸, воплощение прекрасных качеств этого сословия.

²⁸ Державин К. Морето и его комедия «Живой портрет». — В кн.: Морето К. Живой портрет. М.: Искусство, 1950, с. 14.

Конечно, общественный пафос этой пьесы ниже, чем пафос «Фуэнте Овехуны» или «Саламейского алькальда».

Морето — один из самых блестящих комедиографов барокко. Это отчетливо выступает в комедии «Двойник в столице» (1665). Как и полагается в комедии «плаща и шпаги», она построена на сложной и искусно проведенной интриге. Герой «Двойника в столице» Фернандо де Ривера как две капли воды похож на юношеский портрет богатого дворянина дона Лопе де Лухана, уехавшего в Америку и пропавшего без вести. По совету своего слуги Такона, он выдает себя за дона Лопе. Сестра дона Лопе Инес влюбляется в своего мнимого брата. Сознание ее раздваивается. Ей нравится молодой человек, а то, что он ее брат, становится источником ее страданий.

Интерес комедии, конечно, не просто в ее замысловатой интриге. В ней снова развивается типичная для барокко тема иллюзорного и истинного, обманчивости внешнего сходства, показано то смешное, что заключено в беспорядочной игре страстей.

Лучшей комедией Морето, бесспорно, является «За презренье — презренье» (1654). Сюжет ее восходит к таким пьесам Лопе де Вега, как «Чудеса пренебреженья», «Мстительница за женщин» и др. Но Морето создает произведение совсем иного стиля. Пьеса его развивает обычный мотив испанской комедии — любовь рождается не в ответ на любовь, а в ответ на пренебрежение и равнодушие.

Героиня Морето Диана, следуя платонической философии, не признает любви, проповедует презрение к мужчинам и отказывается выходить замуж. Напрасно знатные молодые кавалеры добиваются ее руки. Одному из них, дону Карлосу, его ловкий и остроумный слуга Палилья советует разыграть из себя равнодушного и презирающего женщин. Как и в «Двойнике в столице», слуга руководит своим незадачливым господином. Направляемый советами Палильи, Карлос начинает изображать презрение к Диане, а потом притворяется, что любит другую. Игра длится до тех пор, пока мнимое пренебрежение Карлоса не сломило упорство Дианы и она согласилась стать его женой.

Комедия Морето утратила плебейский размах и народность комедий Лопе де Вега. Она в полном смысле этого слова придворная и даже салонная пьеса, действие которой происходит в изящно распланированном саду, при

звуках музыки. И строится она на изображении галантной любовной игры, не переходящей границ дозволенного.

Герои комедии Морето — идеальные придворные, воспитанные в правилах этикета и сделавшие его своей второй натурой, учтивые и разумные. Исчезло реалистическое изображение характеров, что всегда присутствовало в комедиях Лопе де Вега.

Морето интересуется только игра контрастами, переломы и противоречия причудливого характера Дианы. За изображением этих причуд и порождаемых ими ситуаций скрывается необычайно четкая и законченная, изящная и построенная на математических расчетах интрига.

Рохас Соррилья и Морето — последние крупные представители драматургии «золотого века». Дальше начинается длительный упадок испанской драмы.

Как видим, испанская драма «золотого века» — явление сложное и многообразное. Многое отличает первые пьесы Лопе де Вега от драм Кальдерона, Рохаса Соррильи, Морето. Тем не менее можно говорить о родовых чертах, характеризующих испанскую драму как единое целое, этап в развитии мирового театра.

Английская елизаветинская драма от Марло и Грина до Шекспира и Бен-Джонсона была светской, ренессансной. Испанская драма представлена не только светскими, но и религиозными пьесами.

Литература барокко пережила в XVII в. расцвет в католической Испании и протестантской Германии. Но Германия выдвинула прежде всего лирических поэтов, театральное искусство не получило в ней широкого развития.

Католическая религия не случайно оказала большое воздействие на развитие театра, неизмеримо большее, чем любая другая. Дело не только в том, что зрелищность была присуща ее богослужению, а символы и эмблемы составляли привычную особенность католического обряда и католического храма. Возможность создания драмы была обусловлена самой концепцией католицизма. То, что, кроме божьего предначертания, существует свободная воля, которой руководствуется человек, давало материал для драматического действия и драматического конфликта. Причем главную тему этой драмы составляет нарушение религиозных и нравственных принципов. Самые яркие и интересные ее персонажи — люди, борющиеся против них, — такие, как Дон Хуан и Пауло, Эусебио и Людови-

ко Энио. Как мы отмечали, в религиозных пьесах Кальдерона и Тирсо реальные противоречия испанской жизни отразились в такой же степени, как и в светских.

Для испанской драматургии типичен переизбыток движения и действия. Гораздо менее значительны характеры.

Характеры испанской драмы занимают место между шекспировским театром, обрисовывающим их многообразие и в развитии, и французским классицизмом, который строил характер однолинейно, на одной определяющей черте. Театр барокко строит характеры на основе внутреннего контраста, развивает и обыгрывает этот контраст.

Конечно, драматургия испанского барокко создала великолепные по яркости характеры от Дон Хуана до Педро Креспо, от королевы Марии де Молина до «благочестивой Марты». Но при всей индивидуализации, которая присуща типам испанской драмы, между этими типами есть нечто общее, повторяющееся, их можно свести в родовые категории. В этом и сила, и слабость испанской драмы. Конечно, она не создала характеров, подобных Гамлету или Лиру. Но все эти влюбленные, ревнующие и защищающие свою честь дворяне, все эти гордые, кокетливые, хитроумные дворянки составляют в совокупности собирательный образ своего сословия. Если прибавить к ним слуг, служанок, крестьян, солдат и других представителей народа, то в целом, несмотря на отсутствие особенно ярких характеров, перед нами будет картина испанского общества.

Драма XVII в. была вершиной в развитии испанской драматургии. Не случайно романтики, обратившиеся в начале XIX в. к созданию героических пьес, вдохновлялись искусством Кальдерона. Монолог героя драмы Анхеля Сааведры «Дон Альваро, или Сила судьбы» восходит к монологу Сехисмундо из «Жизнь есть сон», также как автор «Трубадура» Гарсия Гутьерес взял у Кальдерона мотив похищения девушки из монастыря. Лучшее произведение знаменитого романтика середины века Соррилья «Дон Хуан Тенорио» — оригинальное переосмысление драмы Тирсо де Молина.

Несмотря на то что героями этих пьес являются активные и действенные персонажи, самое значительное в них не интрига, часто ходульная и искусственно-мелодраматическая. Произведения эти привлекают своим лирическим пафосом и этическими проблемами, которые в них возни-

кают. Однако, несмотря на тяготение испанских романтиков к драме, зенит в развитии драматургической формы в общем остался позади. В XIX в. драматургию оттеснила лирическая поэзия, а потом — роман. Интересно, что классические образы испанской драмы, созданные и доведенные до выразительности и рельефности в драматургии «золотого века», переходят теперь в поэзию и прозу. Так, в поэме великого романтика Эспронседы «Саламанкский студент» герой дон Феликс де Монтемар, смелый, дерзкий и бросающий вызов небесам человек, презирующий мораль, именуется автором «вторым Дон Хуаном Тенорио». Поэма, как и все творчество Эспронседы, бунтарская и богоборческая. Тем более знаменательно, что ее философская концепция перекликается с философской концепцией барокко, столь типичной для испанской литературы. Вслед за писателями XVII в. Эспронседа видит конфликт в том, что человеческий разум бессмертен, а плоть человека слаба, преходяща и смертна. Она и подсекает стремления человеческого разума.

Образ Дон Хуана ожил в начале XX в. в «Сонатах» Валье Инклана. Его новое воплощение — атеист и циник, пленительный кавалер маркиз де Брадомин, герой эпохи декаданса. Безудержный эгоизм маркиза де Брадомина граничит с аморализмом. Он находит повод для наслаждения не только в счастливых, но и в печальных и трагических моментах бытия (например, в любви умирающей женщины) ²⁹.

Выдающийся романист XIX в. Хуан Валера сравнивает героиню своего романа «Хуанита длинная» с героинями комедий Тирсо де Молина, ведущими смелую борьбу за любовь.

Драматургия испанского барокко наложила, таким образом, глубокую печать на все развитие испанской культуры.

²⁹ См.: Тергерян И. А. Испытание историей. М.: Наука, 1973, с. 142.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПЛУТОВСКОЙ РОМАН

1

Другим жанром, получившим широкое развитие в литературе барокко, был роман. Ни одна из европейских литератур не пережила в XVI—XVII вв. такого расцвета романа, какой пережила литература Испании.

Испанский роман был основан на биографическом принципе, рассказывал историю приключений и скитаний героя, его успехов и неудач. Герой попадал в трудные ситуации, а в финале достигал благополучия или обретал правильный взгляд на жизнь.

Важно отметить, что появление романа такого типа было подготовлено всем развитием испанской литературы. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить французскую героическую поэму «Песня о Роланде», центр которой составляет грандиозная картина битвы в Ронсевальском ущелье, с испанской героической поэмой «Песня о моем Сиде», основанной на биографии Сиды, истории его неудач, а потом побед и возвышений.

То же можно сказать и о втором великом произведении испанского средневековья — поэме Хуана Руиса «Книга благой любви». При том что в ней есть вставные эпизоды, главная сюжетная основа ее — история героя и его похождений.

Биографический принцип типичен даже для испанской драмы. Можно вспомнить о таких пьесах, как «драматизированные жития святых». На биографии личности часто построена и испанская комедия. Герой или героиня отправляются на поиски своего счастья; они должны проявлять присутствие духа, преодолевать жизненные трудности и после многих приключений добиваются удачи¹.

¹ Vossler K. Introducción a la literatura española del siglo de oro. Madrid, 1973.

Роман формировался в Испании в эпоху Возрождения. Было несколько его разновидностей. В первой половине XVI в. развивался рыцарский роман. В отличие от героической поэмы герой этого романа боролся не за короля и не за родину. Подвиги он совершал ради рыцарской чести и для того, чтобы прославить красоту своей дамы. Герой-рыцарь сталкивался с другими рыцарями, сражался с фантастическими чудовищами, волшебниками и колдунами. Белинский справедливо писал: «Поэма превратилась в роман. Правда, этот роман был рыцарский, мечтательный, смесь бывалого с небывалым, возможного с невозможным, но уже и не поэма. И в нем зрели семена настоящего романа»². Своим «Дон Кихотом» Сервантес панес произведениям подобного типа сокрушительный удар.

Еще более далек от нашего современного представления о романе роман пасторальный. В нем изображена идеальная жизнь пастухов на лоне природы. Как и пасторальная поэма — это мечта, утопия «золотого века». В XVII столетии пасторальные романы окончательно потеряли свое значение.

В конце XVI — начале XVII в. появилось несколько так называемых мавританских романов. В них арабы изображались в виде галантных рыцарей, которые прислуживают своим дамам и сражаются на поединках, чтобы отстоять свою родовую честь. Эти произведения остались коротким эпизодом в истории испанской литературы.

Наиболее ярким и устойчивым типом романа, созданным в Испании, был плутовский роман (*novela picaresca*). Возникновение его относится к середине XVI в.

Этот жанр был порожден особыми условиями испанской жизни. Распад старых, патриархальных связей, разложение сословных отношений, возрастание роли золота, обмана и плутней — вот что вызвало его к жизни.

Происхождение слова «пикаро» до сих пор не выяснено. По некоторым данным, слово это произошло от названия французской провинции Пикардия, откуда в Испанию проникали бродяги; по другим — связано со словом *pica* — «щипать, отщипывать, питаться отбросами». Плутковский роман — роман о похождениях плута — пикаро — написан обычно от первого лица.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1953, т. 1, с. 266.

Отличие плутовского романа от рыцарского, пасторального, мавританского заключалось прежде всего в том, что предметом изображения в нем была прозаическая и пошлая, пронизанная меркантильным духом испанская действительность. Это было повествование, обращенное к жизни, рисующее ее реальный облик. Поскольку «денежное общество» надолго установилось в Испании, плутовской роман в XVII в. не только не исчез, но, наоборот, получил широкое развитие. Именно он занял в испанской литературе того времени такое же значительное место, какое занимала драма.

У каждого из этих жанров была своя особая сфера. Мы уже отмечали, что в сознании испанцев твердо укоренился принцип чести. Его связывали с чистотой крови и той ролью, которую сыграли в создании национального государства предки современных испанцев. Все это нашло отражение в испанской драме.

Оборотная сторона исторического процесса — рано начавшийся распад, разложение испанского общества — преимущественно отразилась в плутовском романе.

Испанец воображал себя рыцарем. Не случайно таким успехом пользовались у него в XVI в. рыцарские романы. Плутовской роман можно назвать антирыцарским. В нем представлены люди, лишенные чести. Предки их прославились не героическими подвигами, а плутнями и воровством. Сами герои романов тоже совершают ловкие и бессовестные проделки.

Прямым прообразом плутовского романа было «действие в прозе» — «Трагикомедия о Калисто и Мелибее», известная под названием «Селестина» (конец XV в.). Героиня этой книги, написанной в форме диалога, — изобретательная, циничная и знающая силу денег сводня Селестина. Она и ее окружение — изворотливые слуги и наглые проститутки — типичные персонажи плутовского романа.

Первый плутовской роман — знаменитый «Ласарильо с Тормеса» — появился в 1554 г. В нем уже были заключены многие основные особенности жанра. Герой книги, человек из низов, повествует о своей жизни. Ласаро столкнулся с обманом, скупостью и лицемерием, понял, что повсюду царят плутни, и сам стал плутом. Возникшая в эпоху вольнодумства книга носила ярко выраженный антицерковный характер. В романе представлена портретная галерея социальных типов. Большинство из них

хитрые, плутоватые или злые люди, так или иначе связанные с церковью. Все изображенное освещено спокойным и ровным юмором автора.

И все же «Ласарильо с Тормеса» не был еще плутовским романом в собственном смысле этого слова и существенно отличался от романов XVII в. Ласаро стал плутом потому, что так сложилась его жизнь. Но он не принадлежал к социальной категории пикаро, возникшей в конце XVI столетия. Вера в общественное развитие, прославление веселой плутовской инициативы придавали книге бодрый, оптимистический настрой.

Автор не сливается с рассказчиком. Он смотрит на него со стороны. И в конце книги Ласаро совсем не герой, а человек, приспособившийся к жизни, заключивший с ней компромисс, а потому не вызывающий сочувствия.

Мы отмечали, что литература второй половины XVI в. ознаменована преобладанием религиозной поэзии (фрай Луис де Леон, мистики) и жанров, овеянных романтикой Возрождения (пасторальный роман, мавританская повесть). Стремление литературы уйти от действительности, противопоставить ей идеальный мир было противопоказано плутовскому роману — все это привело к тому, что его развитие было прервано.

На рубеже XVI и XVII вв. творил создатель «Дон-Кихота» величайший испанский прозаик Сервантес. В таких своих «Назидательных новеллах», как «Ринконете и Кортадилльо», «Обманная свадьба», «Новелла о беседе двух собак», он изображает плутов и разрабатывает тему плутовства. Сервантесу был чужд пессимистический взгляд на человеческую природу, присущий плутовскому роману XVII в. Гуманист Сервантес неизмеримо более возвышенно смотрит на человека и потому устами героя одной из своих новелл называет плутов людьми «опасными и пагубными для самого естества человеческого».

Тогда же на рубеже XVI и XVII вв., когда испанская литература снова обратилась к жизни действительной, появился первый после «Ласарильо с Тормеса» плутовской роман.

Это был «Гусман де Альфараче» Матео Алемана. Как этот роман, так и некоторые другие, возникшие в начале века, представляют собой переход от Ренессанса к барокко.

Матео Алеман (Mateo Alemán, 1547—1614?) был сыном врача королевской тюрьмы. Это помогло ему рано узнать нравы преступного мира. Смерть отца лишила его средств

к существованию и не дала ему возможности завершить образование. Он служил в государственном казначействе, был посредником по продаже имущества. Человек неосторожный и лишенный коммерческой хитрости, Матео Алеман был посажен своими кредиторами в тюрьму. В конце жизни, полной злоключений, писатель уехал в Америку. Его знаменитый роман — плод горького жизненного опыта.

Первый том его вышел в свет в 1599 г. Огромный успех книги побудил литератора, скрывшегося под псевдонимом Матео Лухан де Сайаведра, выпустить вторую часть романа. В этом смысле судьба Матео Алемана сходна с судьбой Сервантеса, которому тоже пришлось пережить появление поддельной второй части «Дон Кихота».

Второй том книги самого Матео Алемана «Жизнеописание Гусмана де Альфараче, наблюдателя жизни человеческой» вышел в свет в 1604 г. Но в ходе работы над романом концепция автора изменилась. Он пережил эволюцию в духе той, какую пережила вся современная ему испанская литература.

Герой Алемана рассказывает о себе на склоне лет, когда он в результате всего пережитого отказался от плутней и стал на путь добродетели. Отсюда два плана романа — реалистический рассказ о проделках пикаро и философско-нравственные рассуждения, составляющие особую этическую линию книги. В отличие от героя «Ласарильо с Тормеса» Гусман де Альфараче не только плут, но и созерцатель, наблюдающий жизнь и делающий из своих наблюдений обобщающие выводы. Оба плана книги составляют нерасторжимое целое. Если отбросить нравственную философию, исчезнет цель книги, то, ради чего она была написана. Если отбросить приключения Гусмана, она превратится в один из трактатов, которыми так богата была эпоха³.

Роман учит и на отрицательном примере жизни Гусмана, и при помощи назидательных его рассуждений. «...Единственная цель сего жизнеописания — обозреть, словно с наблюдательной вышки, всевозможные пороки, чтобы изготовить из множества ядов целительное питье, обрисовав человека; пришедшего к совершенству после многих горестей и скорбей...»

³ *Díaz-Echarry, Roca Franquesa J. M. Historia de la literatura española e hispano-americana. Aguilar, 1960, p. 254.*

Сюжет романа в общих чертах напоминает сюжет «Ласарильо с Тормеса». Матео Алеман создал классическую биографию плута. Однако в отличие от героя первого романа Гусман не просто плут по натуре. Он представитель большой социальной категории людей, сложившейся в результате развития денежных отношений и стоявших вне сословного общества, выкинутых из него. «Гусман де Альфараче» — типичный роман превратностей. Герой то поднимается по лестнице материального благосостояния, то теряет все и снова оказывается вынужденным воровать и нищенствовать. Роман обладает большой эпической широтой. Перед нами длинный ряд приключений, множество типов и ситуаций, пестрое разнообразие жизни.

Само происхождение Гусмана двусмысленно. У него было как бы два отца. Его мать была содержанкой старого почтенного дворянина и одновременно любовницей генуэзского авантюриста. Не менее двусмысленно и полное имя героя. Гусман — одна из аристократических фамилий Испании. Альфараче — захолустное местечко вблизи Севильи. Сочетание имени и фамилии дает комический эффект.

Покинув отчий дом, наивный и избалованный мальчик сразу столкнулся с людской испорченностью, с тем, как люди искажают и уродуют природу. Так, старуха-трактирщица накормила его яйцами, в которых хрустели косточки цыплят, а плут-трактирщик угостил Гусмана и его спутника мясом лошака — гибрида лошади и осла. У Гусмана украли плащ и в довершение всего ни в чем не повинного мальчика арестовали за воровство.

Под влиянием этих и других своих злоключений Гусман потерял стыд и стал пикаро. Очень поучительна та критика принципа чести, которую дает в это время Гусман: честь господствующих классов — это нечто суетное и к тому же опирающееся на туго набитую кошну.

Дальше Гусман проходит все стадии плутовской карьеры. Он занимался попрошайничеством, был носильщиком, поступил на службу к повару, у которого воровал по мелочам до тех пор, пока хозяин не раскрыл его плути и не выгнал вон. Украв у одного бакалейщика большую сумму денег, Гусман бежал в Толедо, где оделся щеголем, изображал из себя знатного человека и даже начал ухаживать за двумя дамами. Однако дамы его надули и обобрали.

В том, что Гусман стал плутом и пройдохой, виноваты объективные условия, в которые он попал, повинно испанское общество и его нравы. «По природе своей я был добр, и не она приохотила меня к дурному; это я ее испортил и склонил ко злу. Наставили же меня нужда и порок и вышколили слуги и домашние моего хозяина». И дальше: «Развратило меня дурное общество».

Задумав найти родственников своего отца, Гусман присоединяется к солдатам, которых посылают в Италию. Выгнанный из армии за различные плутни, герой направляется в Рим, где вступает в братство нищих, изучает их статут и постигает их ремесло. Парадокс состоит в том, что нищие живут безбедной и беззаботной жизнью, что это счастливые бездельники.

Вторая часть романа рисует дальнейшие «подвиги» Гусмана в Италии и возвращение его на родину. Последнее его похождение подводит нас к тем выводам, которые герой романа делает из опыта своей жизни.

Гусман отправился в Алькала де Энарес, чтобы изучить богословие и стать священником. Но, проучившись несколько лет, влюбился в смазливую девчонку и женился на ней. Жена вскоре сбежала от Гусмана с одним капитаном, захватив с собой все драгоценности. Чтобы прокормить себя, Гусман снова начал воровать, был пойман, предан суду и приговорен к каторжным работам на галерах. Страдания и перенесенные злоключения побудили его окончательно раскаяться и обратиться к богу.

На протяжении всей книги Матео Алеман устами героя высказывает глубокие мысли о человеческой природе и социальной несправедливости, царящей в обществе. Большой жизненный опыт Гусмана делает эти наблюдения вполне естественными. Он может судить о жизни, ибо видел всю ее сверху донизу.

При том что человеческая природа сложна и Матео Алеман изображает ее без всякого схематизма, он видит главный стимул поведения человека в эгоистическом интересе. Книга замечательна глубоким проникновением в социальные, имущественные, юридические отношения. В ней тонко и точно раскрыта роль денег в обществе, преимущества, которые богатые имеют над бедными, влияние собственности на людей. Матео Алеман трезво судит о носителях власти. Судьи, альгвасилы, писцы — все они думают только о собственной выгоде. Алемана глубоко интересуют детали экономических отношений. Много

страниц посвящает он, например, раскрытию механики деловых операций.

Писатель отрицательно оценивает общество своего времени. Эту оценку он дает в форме, весьма характерной для литературы барокко,— в форме аллегорической притчи о том, что «кривда пришла на смену правде».

Было время, когда в почете была Правда, а лжецов карали. Но люди изгнали Правду и на трон посадили Кривду. Для пущего величия Кривда решила держать Правду в своей свите. Ее собирались использовать в интересах Кривды. Но Правда не захотела этого. И с того времени притворилась немой.

Однако искусство Матео Алемана отнюдь не является односторонне критическим.

Писатель избрал предметом изображения Испанию обмана и плутней. Но, рисуя низменный и пошлый мир, он достигает высокого художественного эффекта. Матео Алеман представляет жизнь рельефно, выпукло, законченно. Все изображенное освещено в его книге спокойным и ровным светом. Для Матео Алемана характерен интерес к жизни, живое восприятие всего прекрасного в ней. Матео Алеман изображает прозаический мир, но этот мир еще не омертвел, писатель находит в нем жизнь, движение, энергию.

Пикаро стоит вне сословной иерархии и свободен от социальных связей. Необходимость жить и прокормить себя развили его разум и сноровку. Благодаря ловкости, находчивости и изобретательности он легко входит в круг богатых и знатных. Писатель демонстрирует относительность сословных различий, обычаев и человеческих отношений. Носитель жизненной активности и инициативы, чуждый скучной морали господствующих классов, бессовестный плут Гусман по-своему обаятелен. Он остроумен, умен, любит шутки и позволяет себе проделки и розыгрыши.

Изображая человеческие характеры, Матео Алеман избегает одностороннего подхода, дает их во всей многогранности и сложности.

Достаточно вспомнить образ итальянского кардинала, истинного человека Возрождения, добряка и любителя сладостей и шуток или тестя Гусмана, расчетливого дельца, не лишнего, однако, известной порядочности. Матео Алеман умеет раскрывать жизнь во всем ее чувственном богатстве, достигает яркой характеристики даже второ-

степенных персонажей (таков, например, знаменитый портрет хохочущего погонщика, которого Гусман встретил на дороге). Замечательны и натюрморты писателя, напоминающие своей сочностью произведения фламандской живописи.

Само построение романа служит расширению и углублению картины жизни, которая в нем нарисована.

Строя роман на последовательном изображении похождений героя, используя авантюрную композицию, автор не стремится к стремительности интриги. Он ведет рассказ не торопясь, перебивает его притчами, анекдотами, отступлениями. Иногда подробно развивая и обосновывая свою мысль, он сильно удаляется от предмета повествования. Как и полагалось в романах того времени, он оживляет роман многочисленными и яркими вставными новеллами.

В новеллах особенно отчетливо выступает связь мировоззрения и стиля Матео Алемана с литературой эпохи Возрождения. Как и Сервантес, при их помощи Матео Алеман расширяет границы произведения, через них проникает в него отблеск романтического мира Ренессанса.

Три самые большие и завершенные из них имеют важное значение для раскрытия идейной и художественной концепции романа.

Первая и наиболее значительная новелла, которую рассказывает каноник в конце первой книги романа, относится к мавританскому жанру. Новелла повествует о любви красавицы мавританки Дарахи и мавританского рыцаря Осмина.

Написанная с замечательным повествовательным искусством, новелла эта рисует прекрасных людей, высокую любовь и верность, подвиги, совершенные ради любви. Мир Осмина и Дарахи контрастно противопоставлен низкому плутовскому миру как по характеру мотивов, которыми движимы герои, так и по романтической возвышенности их страстей и стремлений.

Осмин, как и Гусман де Альфараче, пережил много злоключений и превратностей, сменил много профессий — от каменщика до турнирного бойца. Но делал это ради совсем иных целей, нежели главный герой романа, — ради любви. При том что новелла строится на романтической фабуле, все рассказанное в ней обосновано реальными мотивировками и яркими жизненными деталями. Перед

нами такая же типичная новелла эпохи Возрождения, как и новелла о безрассудно-любопытном из «Дон Кихота».

Человек представлен в ней возвышенным и благородным существом. Это иная грань воззрений Алемана. Изображая героический период испанской истории, он раскрывает в человеке не эгоизм и своекорыстие, а высокие и благородные стремления.

Чисто ренессансными качествами обладает и повествовательный стиль новеллы — плавный, завершенный, богатый пластическими образами.

Ранессансные мотивы развивает Матео Алеман и во второй новелле, которая включает первую часть романа. Ее действие происходит в Италии, в аристократическом кругу. В ней все овеяно ореолом романтики, все типично для Возрождения. Молодой человек, желая отомстить отвергнувшей его женщине, проявил чудовищную жестокость — отсек ей руку. За это он был наказан своим другом, сыгравшим роль благородного мстителя. В этой новелле в остром драматическом столкновении выступают и благородство, и подлость. Человеческая природа сложна и включает в себе разные возможности — таков смысл новеллы.

Наконец, третья новелла, изображающая буржуазную среду Севильи, также близка по идеям и приемам к новеллистике Возрождения. В ней изображен молодой дворянин, который при помощи обмана овладел замужней женщиной. Под влиянием ряда обстоятельств соблазнитель пережил психологический надлом и обратился к религии. Эта любовная новелла интересна неожиданным возникновением драматического мотива разочарования в жизни, напоминающего такие новеллы Сервантеса, как «Ревнивый эстремадурец».

Все это убеждает, что «Гусман де Альфараче» — произведение высокого Возрождения, что Матео Алеман близок в своих идейных и эстетических устремлениях к Сервантесу⁴.

И тем не менее какими-то существенными сторонами своего творчества Алеман соприкасается и с литературой

⁴ Единственная на русском языке статья о книге Матео Алемана — предисловие Л. Пинского, к сожалению, трактует роман односторонне и отрывает его от Ренессанса. См.: *Матео Алеман. Гусман де Альфараче*. М., 1963, т. 1, с. 5—48.

барокко. Он играет видную роль в формировании воззрений людей XVII в., создателей этой литературы.

Мы имеем в виду прежде всего этическую линию романа. Как известно, книга Матео Алемана написана для того, чтобы воспитать совершенного человека. И идеал этот в изображении Матео Алемана во многом совпадает с идеалом писателей барокко. Происходит это потому, что, по сравнению с первым томом романа, во втором томе изменились взгляды писателя на человеческую природу. Теперь он считает ее порочной.

Глубокий кризис идей гуманизма привел Матео Алемана к католической доктрине, игравшей, как известно, огромную роль в духовной жизни Испании. Но доктрину эту Матео Алеман сочетает с учением римского стоика Сенеки. Учение это было одним из источников христианства, а в Испании часто сливалось с ним.

Изображая похождения Гусмана, Матео Алеман показывает, что в нем происходит борьба между добрыми и злыми намерениями. Писатель исходит из представления о свободе человеческой воли, из того, что сам человек выбирает между добром и злом. Почему же Гусман идет по пути порока, а не добродетели?

Пороки Гусмана, как и пороки других людей, — следствие порочности человеческой природы, результат «первородного греха». Жизнь пикаро — наглядное воплощение порочности, но пикаро, как и другие люди, может спастись и искупить свои грехи. Бог даровал человеку эту милость. От воли человека зависит, отбросить или принять ее. Недостаточно одной веры. Человек сам должен совершать добрые дела и покаяться в своих проступках. Только тогда он станет на путь спасения⁵.

Конец жизни Гусмана де Альфараче наглядно показывает нам такое вступление на путь добра. Вслед за Сенекой, Матео Алеман противопоставляет природе разум. Человеческая природа податлива к злу и отравлена грехом, страсти ослепляют человека. Спасение в том, чтобы следовать разуму, просветленному богом, и таким образом служить добру.

В финале романа, просветленный богом и обреченный за свою добродетель на мученичество и страдания, Гусман проявляет стойкость и терпение, подобное стойкости и

⁵ Концепция романа раскрыта в исследовании: *Báez. Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*. Madrid, 1948.

терпению мучеников из драм Кальдерона. Мучители избивали его: «Я же в душе,— говорит Гусман,— припомнил прежние грехи и молил небеса присовокупить мои муки и кровавые раны от жестокого бичевания к невинной крови, пролитой за меня Христом, и даровать за нее спасение души моей, ибо в живых остаться уже не чаял».

Так, начав с гуманистической концепции человека, Матео Алеман приходит к католической доктрине, сближающей его с художниками XVII в.—художниками барокко.

Как видим, в книге есть внутреннее противоречие. Это противоречие — между широтой общественной картины, нарисованной в ней, и тем ограниченным религиозно-нравственным выводом, к которому приходит автор.

Роман Матео Алемана во многом противостоит барокко. К сказанному надо прибавить то, что он избегает приемов «концептизма». Ясная, стилистически законченная и плавная фраза Алемана — высокий образец ренессансной прозы. И все же Матео Алеман, хотел он того или нет, участвовал в формировании искусства барокко.

В лице Гусмана де Альфараче он создал самый знаменитый, ставший классическим, тип пикаро. Своим романом он дал толчок развитию плутовского жанра.

Среди плутовских романов особое место занимают книги, героиней которых была женщина⁶. Соответственно меняется сам характер фабулы. Героиня не служит у разных хозяев, а, используя свою молодость и красоту, завлекает и обирает людей.

Первый роман о женщине-пикаро, «Пикара Хустина», вышел в свет в 1605 г. Его автор — толедский врач Франсиско Лопес де Убеда. Были сомнения в его авторстве. Но сейчас это можно считать доказанным.

«Пикару Хустину» никак нельзя отнести к литературе барокко. В лучшем случае она лишь соприкасается с «концептизмом».

Книга вышла через шесть лет после появления первой части «Гусмана де Альфараче» и, безусловно, связана с ней. Сделав героиней романа женщину, автор хотел раскрыть через ее биографию и ее похождения основные и наиболее типичные мотивы плутовского романа.

⁶ *Monte Adel. Novela picaresca española. Traducción Enrique Sordo. Barcelona, 1971.*

Хустина — дочь вора-трактирщика, происходившего из древнего рода плутов и мошенников. Она подвергается нападению наглых студентов, спасается от них, прикидываясь паломницей, судится из-за наследства с собственными братьями, а в конце романа выходит замуж за карточного шулера. То, что традиционные подвиги пикаро совершает женщина, придает всему происходящему пародийный оттенок. Женщине особенно не к лицу бесшабашные плутни.

Своеобразно пародируется в книге и то сочетание плутовских проделок и нравоучительных сентенций, которое составляет основу «Гусмана де Альфараче». Сатирическое описание нравов никак не согласовано с «назиданиями», завершающими каждую главу «Пикары Хустины».

Приведем один пример. Находясь в соборе, Хустина дерзко ругает духовных лиц. Сразу после этого автор вводит «назидание», в котором с позиций религиозной морали осуждает поведение героини. «Злонамеренные особы, словно пауки, которые из цветов извлекают яд; так и Хустина из святых праздников не извлекает ничего, а только говорит злонамеренные дерзости».

Очень интересен язык и стиль книги. Она пестрит пословицами, поговорками, народными изречениями, распространенными в Леоне. По выражению Менендеса и Пелайо, в некоторых случаях автор создает «оргию слов», разнообразие и нагромождение которых даже затемняет смысл. Именно в этом Лопес де Убеда, может быть бессознательно, выразил свою причастность к стилю барокко. Представляющая собой своеобразную пародию на плутовской роман, «Пикара Хустина» — произведение не очень значительное. Сервантес в «Путешествии на Парнас» называет его книгой дурного вкуса.

В XVII в. были и другие произведения, оставшиеся вне барокко и в идейном и художественном отношении продолжавшие традиции эпохи Возрождения — «Селестины» и «Назидательных новелл» Сервантеса.

К ним относится другая повесть о женщине-пикаро — «Дочь Селестины, или Изобретательная Елена», написанная Саласом Барбадилья и вышедшая в свет в 1612 г.

Друг Сервантеса Алонсо Салас Барбадилья (1581—1635) был блестящим рассказчиком, умеющим повествовать увлекательно и живо.

Похождения Елены происходят в трех городах — Толедо, Севилье, Мадриде. Толедо славится умом и красотой

своих женщин. Елена умна, красива, обаятельна. Автор характеризует ее так: «Красивая молодая женщина, обладающая таким острым умом, что он служил ей гардеробом лжи, где она всегда находила платье, подходящее к обстоятельствам».

Елена умнее мужчин, с которыми имеет дело, и легко, словно шутя и играя, подчиняет их себе.

Важное место в новелле занимает рассказ героини о своем прошлом. Это — трагическая судьба женщины в обществе, где человек из низов не может чувствовать себя полноправным. Когда Елене исполнилось двенадцать лет, ее начали осаждать сластолюбивые придворные. Салас Барбадилья знал нравы и соблазны придворной среды и потому снисходительно относился к порокам молодой грешницы.

Новелла начинается блестящей проделкой Елены в Толедо, когда она изобретательно вымогает деньги у богатого дворянина, оклеветав его беспутного и недалекого племянника. В Севилье Елена и пикаро Монтуфар изображают из себя благочестивых и святых людей. После разоблачения этого обмана Елена и Монтуфар бегут в Мадрид. У Елены появляется любовник, который убивает Монтуфара. Елену обвиняют в убийстве и казнят. Судьба Елены, богатая головокружительными победами и изобретательными плутнями, завершается трагически. Ее гибель должна вызвать сострадание даже в самых черствых сердцах — замечает в заключение автор.

Общество несправедливо. Но и преступный мир таит в себе нечто жестокое и безнравственное. Отсюда та меланхолия, которой овеяна новелла Саласа Барбадилья.

В определенном смысле к «Назидательным новеллам» Сервантеса примыкают и три книги Алонсо Кастильо Солорсано (1584—1648?): «Похождения бакалавра Трапаса» (1637), «Дочь обмана, или Тереса де Мансанарес» (1632) и, наконец, «Севильская куница, или Удочка для кошелеков» (1647).

Две первые книги близки к светской повести. Они лишены резкого критического пафоса. Кастильо Солорсано пишет изящно, элегантно, легко.

Между «Бакалавром Трапаса» и «Дочерью обмана...» существует прямая аналогия. Перед бакалавром Трапаса — плутоватым игроком и скандалистом — несколько раз возникает возможность жениться на богатой и важной даме, чтобы занять высокое положение в обществе.

И каждый раз в последний момент счастье ему изменяет. Тереса Мансанарес, женщина из низов, стремится скрыть свое происхождение и при помощи выгодного замужества войти в светское общество.

Кастильо Солорсано — искусный рассказчик. Но первые два произведения носят развлекательный характер и лишены настоящей художественной глубины.

Гораздо значительнее роман «Севильская кунца, или Уточка для кошельков». До нас дошла только первая его часть. По некоторым данным, писатель написал и вторую, которая не сохранилась.

Кастильо Солорсано и здесь придал плутовскому роману светский, развлекательный характер.

Главный персонаж книги — молодая женщина, которую зовут Руфина. Это хищница, ловко обирающая людей. В своем произведении Кастильо Солорсано проводит аналогию между миром людей и миром животных. Эта аналогия, заключающая в себе оттенок пессимизма, характерна для общественной мысли XVII в.

Опираясь на традиции Сервантеса, Кастильо Солорсано остался в общем чужд барочной стихии испанской литературы. В отличие от автора «Пикары Хустины», отдавшего дань «концептизму», автор «Бакалавра Трапаса» смеется над этим искусственным стилем.

2

Образец барочного романа — книга Кеведо «История жизни пройдохи Паблоса, примера бродяг и зеркала мошенников». Вышла она в свет в 1626 г., но по некоторым данным написана была в 1603—1614 гг. Генрих Гейне видел парадокс в том, что изысканный кавалер и аристократ Кеведо обратился к жизни мошенников и бродяг.

В книге есть нечто общее с романом Матео Алемана. Но, несмотря на то, что произведение Кеведо было создано всего на несколько лет позже второй части «Гусмана де Альфараче», перед нами роман совершенно другого типа, целиком принадлежащий к барочной литературе. В нем нет ни рассуждений на темы морали, ни дидактических трактатов. Нет здесь и вставных новелл, изображающих красочный и возвышенный мир Ренессанса.

Так же, как в романе «Гусман де Альфараче», герой рассказывает о своей жизни и все происходящее дано через его восприятие.

Сын мошенника-брадобрея и пройдошливой сводни, слышавшей колдуньей, племянник палача, Паблос не имел врожденных склонностей к пороку. Однако он с детских лет видел только плутни и пакости. Вместе с молодым дворянчиком доном Диего Паблос попал в пансион монаха Кабры, который так морил их голодом, что они превратились в тени.

В университете студенты издевались над Паблосом, как над новичком: били, плевали на него и гадили. История формирования Паблоса — история чудовищных издевательств и надругательств над человеческой личностью, которые вконец переполнили чашу его терпения.

Кеведо показывает, как обстоятельства жизни и окружающие Паблоса условия изменили его характер. Он решил начать новую жизнь. «Пословица говорит и говорит правильно: с волками жить, по-волчьи выть. Глубоко вдумавшись в нее, пришел я к решению быть плутом с плутами и еще бóльшим, если смогу, чем все остальные». Паблос превратился в ловкого пройдоху — провокатора и озорника. Им овладела жажда наживы. Он сам начал учинять неслыханные безобразия и ловкие плутни.

Вторая половина романа рисует скитания Паблоса по Испании и его плутовские подвиги.

Герой старого плутовского романа «Ласарильо с Тормеса» переходил от одного господина к другому в поисках такого хозяина, у которого ему бы хорошо жилось. У Паблоса был только один хозяин, дон Диего, но и с ним он расстался и стал действовать на свой страх и риск. Паблос встречается с разными людьми, промышляет при помощи разных плутней, попадает в различные ситуации. Роман завершается сообщением о том, что Паблос решил поехать в Америку, думая, что с переменой места жительства изменится и его участь.

Перед нами не только распад социальных связей и разложение нравов, паразитизм и плутни, всеобщая продажность. Важная особенность испанской жизни, изображенной в романе, заключается в том, что в ней все — *фальшь и обман*, все — *подделка*.

Во время своих странствий по Испании Паблос встречает разные категории фальшивых людей. Он встречает воина, который хвастался своими подвигами. Но оказывается, что подвигов этот «Сид» не совершал, а его шрамы — последствия скверной болезни и драки на ножах. Паблос встречает святого отшельника. Этот поддельный

святой ловко обыгрывает своих спутников в картишки.

Но особенно фальшиво стремление дворян сохранить свое внешнее достоинство, свой вид и декорум. Дворянство чудовищно обветшало, превратилось в банду бродяг и нищих. Паблос встречает дону Торибио Родригес Вальехо Гомес де Ампуэро и Хордан, дворянина из старой Кастилии. На нем изысканный плащ, под плащом виднеется дорогой воротничок. Но верхняя одежда надета на голое тело, а панталоны держатся на одном шнурке. На смену рыцарским орденам пришел орден рыцарей легкой наживы. Эти изворотливые люди питаются благодеяниями, добывают себе еду при помощи тысячи уловок. Плуты и обманщики хватают и сажают в тюрьмы алькальды и альгвасилы — такие же обманщики и плуты.

Паблос также участвует в создании этого поддельного мира. Он то выдает себя за богатого человека, дворянина и кавалера, то вступает в банду нищих и при помощи всяческих уловок стремится разжалобить людей и заставить их раскошелиться.

Кеведо показывает фальшивый, иллюзорный, призрачный мир. Это имеет глубокий обобщающий смысл. Вся жизнь Испании, пышность и величие испанского политического режима были подделкой и обманом. В романе Кеведо человеческая энергия выступает как злая, дурно направленная энергия, а человеческая изобретательность, находчивость и ум служат обману, дикому озорству. С горечью рисует Кеведо мелкие и подлые проявления человеческой природы.

В этом смысле его роман — антипод литературы эпохи Возрождения, хотя и опирается на ее достижения.

Следуя за Сервантесом и Матео Алеманом, Кеведо показывает связь человека с окружающей его средой, зависимость от этой среды. Во всем, что изображено в романе, автор винит нравы (*costumbres*), царящие в Испании того времени. Такое утверждение роли объективных условий, их влияния на поведение человека составляет сильную сторону романа Кеведо.

Известный исследователь творчества Кеведо Фернандо Ласаро, исходя из того, что в произведениях писателя нет морализации и дидактики, считал, что Кеведо преследовал только одну цель — превратить жизнь в забавный спектакль, сделать все предметом шутки⁷.

⁷ Originalidad de El Buscón.— In: *Studia Philologica*. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso. Madrid, 1961, vol. 2, p. 322.

С этим нельзя согласиться. Неизмеримо более прав был Дамасо Алонсо, сказавший: «В Кеведо при всей его непристойности есть нечто от моралиста... по меньшей мере — нахмуренные брови»⁸.

Конечно, Кеведо не принимает того грязного и отвратительного мира, который изображает. Более того, его роман выносит приговор фальшивой цивилизации, за которой скрываются нищета и страдания народных масс, одичание и гибель множества людей, «цивилизации», на одном полюсе которой нищий и плут, а на другом — палач и полицейский.

В изображении этой «цивилизации», ее продажности и подлости Кеведо превосходит Матео Алемана. Но в отличие от своего предшественника он не строит никаких иллюзий. Его роман проникнут пессимистическим взглядом на мир.

Изображая с сарказмом, юмором, сатирической издевкой испанскую действительность, Кеведо не видит в ней ничего утешительного. Писатель стоит на почве реальности и безжалостно осмеивает фантастические проекты и необоснованные рецепты исправления жизни. В связи с этим любопытен такой эпизод романа.

Во время своих странствий Паблос встречается с двумя прожекторами. Один из них предлагает проникнуть в нидерландский город Остенде, который осаждают испанцы, вычерпав губками море. Другой хочет подчинить движения человека законам геометрии. Для того чтобы сойти с мула, он предлагает расставить ноги сначала под тупым углом, а затем свести их к перпендикулярным земле параллелям. Следуя своим рецептам, он вздумал фехтовать, но быстро потерпел поражение, так как противник двигался, следуя естественным законам природы. Никакие умозрительные прожекты, говорит Кеведо, не могут иметь успеха, если они не опираются на реальность.

Роман Кеведо — мрачный роман.

Стиль Кеведо, его «концептизм» получил в «Истории пройдохи Паблоса...», может быть, даже более глубокое и оригинальное развитие, чем в его поэзии. Искусство Кеведо носило чисто критический характер. Он был сатириком, и это во многом определяло его поэтический стиль.

Для того чтобы показать контраст между возвышен-

⁸ *Dámaso Alonso. El desgarrón Afectivo en la Poesía de Quevedo.* — In: *Poesía española. Ensayo de «Métodos y límites estilísticos».* 4-a ed. Madrid, 1962, p. 502.

ными, героическими и религиозными представлениями, с одной стороны, и пошлой, подлой действительностью — с другой, Кеведо часто прибегал к пародии. Приведем несколько примеров.

Иуда, предавший Христа, был казначеем. Паблос, воровавший из хозяйского буфета, именуется себя «Иудой — хранителем казны».

Паблос ухаживает за монашкой, так называемой христовой невестой, выступая таким образом в качестве «соперника» Христа, и именуется себя Антихристом.

Кеведо пародирует и образы старых эпических произведений, образы романсов.

Оборванец дон Торибио говорит, что его можно принять за графа де Ирлоса, героя романсов, знаменитого пышностью и изысканностью своих одежд.

Описывая, как девицы попросили двух небогатых дворян угостить их чем-нибудь, Кеведо в неожиданном, комическом контексте приводит строки из романа:

Один посмотрел на другого
И оба, смутясь, задрожали.

Кеведо широко использует гротеск и карикатуру. Человек в современном обществе изуродован. Изуродованы и превращены в карикатуру и отношения между людьми, изображенными Кеведо. Гротеск выступает в творчестве Кеведо как форма реализма. Он подчеркивает и обостряет пороки человека, делает их более наглядными. Кеведо в полном смысле этого слова творит уродов и чудовищ, предвосхищая Гойю с его знаменитыми «Каприччос».

Особенно ярко «концептизм» Кеведо и его метод карикатуриста раскрываются в третьей главе романа, знаменитом описании Кабры и его пансиона. Язык Кеведо свободный и непринужденный. Как и в поэзии, Кеведо использует предмет в роли определяющего слова. Так характеризует он фигуру Кабры: «Это был ученый муж — стеклодувная трубка». Гиперболы, используемые писателем, дают представление о затаенных стремлениях Кабры и его меркантильности: «Глаза его были вдавлены чуть ли не до затылка, так что он смотрел на вас как будто из бочки, столь глубоко упрятаны и так темны были они, что годились быть лавками в торговых рядах».

Какую сложную и остроумную мысль можно извлечь

из характерного для Кеведо сравнения, видно по одной фразе, относящейся к носу Кабры: «Нос его находился между Римом и Францией...».

Упоминание пути от Рима до Франции нужно Кеведо не только для того, чтобы гиперболизировать длину носа. Рим означает здесь римский нос, нос классической формы. Франция — так называемую французскую болезнь, сифилис, при которой нос проваливается.

«Щеки его были украшены бородою, выцветшей от страха перед находившимся по соседству ртом...» Борода пугается рта. Это олицетворение призвано гиперболически подчеркнуть голод, которым морил себя Кабра.

Истощение обитателей дома Кабры раскрыто через ряд столь же карикатурных метафор. Когда на двор привели двух битюгов, они через три дня стали такими легкими, что могли летать по воздуху. Сторожевые псы превратились в борзых собак. Сами герои, жившие в этом доме, через некоторое время обратились в тени. Здесь не было даже мест для простых человеческих надобностей.

Кеведо дает не только комический гротеск — порой его гротеск граничит с трагическим. Книга написана от первого лица. Но, кроме голоса Паблоса, мы слышим и другие голоса, например голос его дяди-палача, написавшего Паблосу письмо. Палач так объясняет племяннику, почему долго не писал: «Превеликая занятость моя в должности, порученной мне его величеством, не дала мне времени раньше написать это письмо, ибо если и есть что плохое на коронной службе, то разве только обилие работы, вознаграждаемой, однако, печальной честью быть одним из королевских слуг».

В отличие от Матео Алемана, рисовавшего мир широко и разносторонне, Кеведо показывает все в одном-единственном аспекте — акцентирует только низкие и подлые проявления людей, а порой и грязные физиологические стороны человеческой природы.

Испанский исследователь Фернандо Ласаро сопоставлял изображение солдата у Кеведо и у Матео Алемана: Матео Алеман описывает воина и в драматическом свете, показывает и его героизм. Кеведо изображает солдата только как подлого обманщика.

Матео Алеман с восхищением рисует красоту Флоренции. У Кеведо нет описания мест, где происходит действие. Он изображает только людей. Строго, жестко, графически четко и беспощадно характеризует он их.

Роман Кеведо — уникальная книга испанской литературы. Уникальная по силе и бескомпромиссности отрицания фальшивой цивилизации, всего бесчеловечного, циничного и грязного, что унижает людей. Но «История пройдохи Паблоса...» не единственный плутовский роман, исчерпывающе выражающий принцип барокко.

Особое место в испанской литературе XVII в. занимает роман «Жизнь оруженосца Маркоса Обрегона» (1618), написанный Висенте Эспинелем (Vicente Espinel, 1550—1624). Роман этот включает в себе автобиографические моменты.

Эспинель — яркая личность, замечательный человек своего времени. Он был знаменитым музыкантом и поэтом. Лопе де Вега называл его «отцом музыки». Эспинель усовершенствовал гитару, прибавив к ней пятую струну. С тех пор гитара получила название испанской. Он создал особую форму десимы (десятистишия), получившую в его честь название «Эспинель».

Роман Эспинеля построен в форме воспоминания старого оруженосца о его приключениях. Рассказчик повествует и поучает. В книге нет последовательной сюжетной линии. Кроме истории оруженосца, в роман вставлено большое количество новелл, анекдотов, занятных эпизодов. Эти вставные эпизоды очень разнообразны, но, в конечном счете, они служат для выражения и иллюстрации той философии, которую автор излагает устами героя. Этот герой вовсе не похож на обычного героя плутовского романа — пикаро. Совсем наоборот, он — контраст пикаро, даже антипикаро. Вся его изобретательность, трезвость и осмотрительность направлены не на то, чтобы плутовать, а на то, чтобы защитить себя от плутней и спасти свою жизнь. Во время разнообразных походов героя в Испании, Италии, алжирском плену его повсюду выручает трезвость, осмотрительность, осторожность.

Из своего богатого жизненного опыта оруженосец, он же автор, делает философские выводы в духе стоицизма: не поддаваться своей чувственной природе, гордости, тщеславию, надменности, быть добродетельным, т. е. разумным и осмотрительным, мудрым и осторожным.

Контрастом ему выглядит другой персонаж романа — доктор Сагрето, у которого служил оруженосец. Доктор Сагрето тоже рассказывает в романе свою историю. Он и его жена — люди, ни в чем не знающие меры и подвер-

женные страстям, тщеславные и хвастливые, а жизнь их — пример неразумия.

Идея, заложенная в романе, вполне выражает философию эпохи с ее отталкиванием от страстей и грязи жизни и поисками стоического идеала. Однако роман Эспинеля неизмеримо менее интересен, чем «История пройдохи Паблоса...». У Кеведо последовательно и сильно развита критическая сторона. Эспинель пытается воплотить положительный идеал эпохи. Но сила литературы того времени была именно в критике.

Печать разумной добродетели, которой отмечена фигура оруженосца, делает ее скучноватой и пресной.

Продолжение критических тенденций Кеведо мы находим в романе Велеса де Гевары «Хромой бес» (1641).

Мы уже говорили об этом писателе как о выдающемся драматурге. «Хромой бес» — один из лучших романов того времени. Его автор — ученик и последователь Кеведо, причем опирающийся не только на «Историю жизни пройдохи Паблоса...», но и на его «Сновидения»⁹.

Герой Велеса де Гевары студент дон Клеофас мчится по крышам домов, спасаясь от преследований одной девицы, желающей женить его на себе. Герой попадает на чердак к астрологу, у которого в бутылке заперт хромой бес. Дон Клеофас выпускает беса на свободу. Тот решает отблагодарить его за освобождение. Вместе с доном Клеофасом бес взбирается на самую высокую башню Мадрида, поднимает крыши домов и показывает ему, как живут люди.

В дальнейшем дон Клеофас вместе с бесом странствует по Испании, наблюдает жизнь, а также принимает участие в различных приключениях.

Этот сюжет, необычный по своему построению для плутовского романа, дал Велесу де Геваре возможность нарисовать сатирическую картину жизни испанского общества.

В отличие от канонического плутовского романа, в центре которого был, как правило, один персонаж — пикаро, рассказывающий свою жизнь, в центре книги Велеса де Гевары два персонажа — студент дон Клеофас

⁹ В предисловии Родригеса Марина к изданию романа «Хромой бес» («El diablo cojuelo») в серии Clásicos castellanos дано сопоставление эпизодов романа с эпизодами из произведений Кеведо (Madrid, 1941, p. XVII).

и хромой бес. Студент и бес беседуют друг с другом. Бес объясняет студенту то, что происходит в мире, и иронически комментирует жизнь.

Появление беса в плутовском романе эпохи барокко нельзя считать случайностью. Писатели этой эпохи подчеркивали в человеке злонамеренность, бесовские, дьявольские черты. Так, в «Сновидениях» Кеведо постоянно сопоставлял человека с бесом.

В образе пакостника-беса из романа Велеса де Гевары есть черты, общие с пакостниками-пикаро из плутовских романов. Как и в других произведениях этого жанра, действие в «Хромом бесе» происходит в разных испанских городах и насмешки писателя направлены против того же всеобщего обмана и паразитизма, которые несло развитие денежных отношений.

Вторая глава (или, как называет ее автор, «второй скачок») рисует панораму Мадрида, который писатель сравнивает с Вавилоном. Этот образ должен показать путаницу, столпотворение, нелепость жизни, где каждый занят своим и каждый преследует свои личные цели. Все притворяются, лгут, обманывают друг друга.

Одним из главных пороков Велес де Гевара считал стремление принять внешне достойный вид при внутреннем ничтожестве, что характерно для дворян. Эта мысль раскрыта в нескольких эпизодах.

Безумие, охватившее испанское общество, Велес де Гевара воплощает в образе сумасшедшего дома, где находятся люди разных профессий и характеров, причем у каждого есть своя мания, свой предмет помешательства.

У скряги нет ни детей, ни наследников, а он помешался на том, что копит деньги. А рядом находится дворянин, который промотал все свое имущество, за исключением сокола.

Особенно наглядно нелепость и безумие жизни выступают в поведении Фортуны: она наделяет дарами самых глупых и недостойных. Не случайно ее дары распределяет Полифем, ставший совсем слепым после бегства Одиссея. В числе придворных дам Фортуны — Глупость, Изменчивость, Лечь, Зависть.

Вслед за Кеведо Велес де Гевара изображает общество, зашедшее в тупик и потерявшее социальные перспективы.

К XVII в. форма плутовского романа настолько выкристаллизовалась, что появился человек, который даже

попытался написать автобиографию в форме плутовского романа.

Этим человеком был Эстебанильо Гонсалес, шут многих знатных сеньоров, в том числе знаменитого генерала времен Тридцатилетней войны Макса Пикколомини и брата короля Филиппа IV, дона Фернандо.

Свой роман-автобиографию Эстебанильо Гонсалес назвал «Жизнь и деяния Эстебанильо Гонсалеса, человека бодрого духа, описанные им самим» (1646). Сам автор видел достоинство этого произведения именно в подлинности того, что он рассказывает. В обращении к читателю он писал: «Если тебе любопытно узнать чужие жизни, читай о моей, я именуюсь Эстебанильо Гонсалес, цветок веселья. И я тебя уверяю, что это не лживая история Гусмана де Альфараче, не баснословная Ласарильо с Тормеса, не вымышленная кабальеро де Тенаса, но правдивое повествование о том, что было, подтверждаемое видимыми свидетельствами, которые я приведу для исследования и доказательства моих дел и того, где, кто и как их совершал, не давая только указания на день, месяц и год».

Эстебанильо рассказывает о своих похождениях в разных странах. Он выдавал себя за хирурга, был членом банды плутов, слугой у комедиантки, был также бродягой и маркитантом, солдатом-дезертиром. Веселый характер побудил его стать шутом у больших сеньоров. Он всюду пользуется жизнью, ест, пьет и веселится.

Книга Эстебанильо Гонсалеса не принадлежит к числу лучших образцов плутовского жанра. Дело не только в том, что в ней отсутствуют большие художественные обобщения и автор подменяет их ссылками на достоверность того, о чем повествует. В произведении Эстебанильо Гонсалеса нет ни одного из важных качеств плутовского романа — ни яркого описания нравов и сатирической критики, ни определенной этической позиции.

Вместе с тем отказ от художественного вымысла и превращение романа в форму для изображения собственной биографии свидетельствовали о том, что в плутовском романе прорастал новый тип автобиографического повествования.

Подводя итоги, можно со всей определенностью сказать, что в плутовском романе нарисована картина испанской действительности, не уступающая по глубине и многосторонности тому, что давала драма.

Причем развитие романа прошло как бы два этапа. Как мы видели, в литературе XVII в. были произведения, примыкающие еще к реализму Возрождения и в некотором отношении связанные с великим романом Сервантеса «Дон-Кихот» и его «Назидательными новеллами». К этой группе произведений относятся роман Саласа Барбадиллы, «Гусман де Альфараче» Матео Алемана и книги Солорсано. Однако искусство Солорсано теряет глубину и критические устремления, роман перерастает в светскую повесть, довольно поверхностно рисующую жизнь.

Второй этап — произведения собственно барочной литературы. По остроте сатирического изображения действительности книги Кеведо и Велеса де Гевары не уступают литературе Возрождения, а в известном отношении даже превосходят ее. Однако книги эти рисуют только отрицательные стороны жизни. Их авторы не видят и не показывают сил, которые противостоят существующему порядку. Эти особенности плутовского романа барокко порождены историческим тупиком, в который зашла Испания.

Испанский роман XVII в. представляет собой важную ступень в развитии всего западноевропейского романа.

Однако его авантюрно-биографическая композиция сделала его исторически преходящей формой в развитии жанра. С XVIII в. началось преодоление этой формы. Выдающиеся английские писатели Ричардсон, Голдсмит, отчасти Филдинг создали роман, рисующий семейную коллизию.

Плутовской роман остался одним из основных традиционных жанров испанской литературы. Плутовские романы создают и писатели XX в. Один из крупнейших прозаиков так называемого поколения 98 года Плио Бароха является автором трилогии «Борьба за жизнь» и романа «Приключения Сильвестра Парадокса», построенных на биографическом принципе плутовского романа. Плутовской роман «Новые похождения Ласарильо с Тормеса» принадлежит перу выдающегося современного писателя Испании — Камило Хосе Села.

Примечательно, что в большинстве случаев писатели эти разделяют не только реалистические устремления, но и пессимистический взгляд на жизнь, свойственный мастерам барочного плутовского романа. Этот пессимизм объясняется слабостью прогрессивных сил в Испании.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ФИЛОСОФИЯ И ПОЛИТИКА

1

Стремление осмыслить жизнь и найти выход из трагического тупика, в котором находилась Испания, толкало литературу к философии, морали, политике. Испанские писатели XVII в. изображали испанскую действительность, рассматривая ее как нечто вечное и универсальное и стремясь вывести из нее смысл человеческой жизни. Отсюда тяготение к аллегории и символу, к олицетворению отвлеченных понятий — Добра и Зла, Правды и Кривды. Как мы уже говорили, использование этих понятий было связано с возвращением к наследию средневековой литературы, вызванным разочарованием в идеях и формах Ренессанса.

Принцип аллегории, олицетворения абстрактных понятий типичен для разных жанров литературы барокко.

В «Поэмах одиночества» Гонгоры, рассчитанных на узкий круг посвященных, скитания молодого героя носят не только реальный, но и аллегорический характер.

В романе Матео Алемана «Гусман де Альфараче» рассказано о происходящей в современном мире борьбе Правды и Кривды.

В последний период своей жизни Кальдерон писал философские ауто-сакраменталес, где в аллегорической форме излагал свое понимание жизни. Ауто-эти были адресованы народному зрителю.

Различные писатели думали над сходными вопросами. Но ответы на них давали разные.

Параллельно с созданием романа «История жизни пройдохи Паблоса...» Кеведо обращался к жанрам, дающим возможность более широко, обобщенно поставить вопросы человеческого бытия. Одним из таких жанров был сатирический очерк-памфлет. Можно спорить о том, относится ли он к художественной прозе или к публицистике. Вернее всего, он находится на грани того и друго-

го. Художественные образы служат в нем раскрытию и обоснованию политических и философских идей. В мировой литературе к этому типу произведений относятся «Похвала глупости» немецкого гуманиста Эразма Роттердамского, памфлеты Свифта и многие создания нашего М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Кеведо, безусловно, опирался на знаменитую книгу Эразма Роттердамского. Об этом свидетельствуют даже названия ранних его памфлетов — «Генеалогия невежд» (1597) и «Происхождение и определение глупости» (1598). Однако зрелые сатирические очерки Кеведо и по содержанию и по форме — типичные создания литературы барокко. Одна из самых знаменитых книг этого типа «Сновидения» (1606—1622) — памфлетно-сатирические очерки, большинство которых рисует загробный мир. Подобные мотивы испокон веков существовали в литературе, достаточно вспомнить «Божественную Комедию» Данте.

Своеобразие Кеведо заключается в том, что он разрабатывает эту тему в пародийном, резко сатирическом духе. Фантастические и грандиозные образы — страшный суд и ад — Кеведо трактует комически, сопровождает их бурлескными шутками. Он использует эти сюжеты для насмешек над разными сословиями и профессиями, безжалостно смеется над пороками своего времени, в том числе над персонажами и атрибутами католической религии.

Картины ада, страшного суда и царства смерти нарисованы художником, наделенным острым, скептическим умом, иронией и сарказмом. Как заметил один историк литературы, Кеведо идет по тому пути, который ведет от Данте к Вольтеру.

Кеведо постоянно сопоставляет земную жизнь с адом, а человека с чертом. В этом выразились неудовлетворенность жизнью и критическое отношение к человеку. В своих фантастико-сатирических очерках Кеведо отражает конкретную картину жизни именно испанского общества того времени. «Сновидения» полны намеков на современные события и современных деятелей. Они весьма злободневны. Но за всем этим стоит мысль о человеческой жизни и человеческих пороках вообще.

Лучший из четырех очерков, входящих в «Сновидения», — «Одержимый альгвасил» (1607). В его основе — распространенное представление о том, что в человека может вселиться бес.

На этот раз бес вселился в алыгвасила. Перед нами бесноватый, порченный алыгвасил, устами которого дьявол рассказывает об аде и царящих там порядках.

В аду находятся короли и аристократы. При жизни они были наделены властью, что помогало им грешить. Много в аду и купцов. Находятся они здесь вместе с иудами, ибо ради денег готовы все продать. Интересно, что в аду нет бедняков, поскольку у них не бывает фальшивых друзей, завистников и льстецов, которые могли привести их сюда.

Притча, рассказанная бесом, придает всему изображенному аллегорический смысл. Это рассказ о том, как на землю спустились Истина и Правосудие. Истина скоро онемела. Правосудие, сообразив, что его используют для защиты тирании, ушло в деревню. Бедные крестьяне оказали ему поддержку. Против него направили Злобу. И оно снова вернулось на небо.

Памфлетные очерки эти при всем своем внешнем неправдоподобии глубоко и проникательно раскрывают самую суть современного Кеведо испанского общества. Перед нами критика *собственности и власти*.

Приведем два примера, свидетельствующих о неистощимой изобретательности Кеведо. В очерке «Видение ада» (1608) изображаются две дороги. Одна из них, широкая, ведет людей в ад. По ней движется множество людей, в том числе сам автор и его друзья. На этой дороге расположены кабаки и веселые дома. Другая дорога — дорога добродетели, она узкая и по ней идут немногие. К концу пути дорога добродетели расширяется, а дорога греха становится уже. Многие идущие по дороге добродетели сбиваются с пути и попадают в ад. Метафора «дорога жизни» получает здесь наглядное, образное воплощение.

Весьма остроумная метафора лежит в основе очерка «Мир изнутри» (1612), посвященного разоблачению лицемерия. Кеведо берет идиоматическое выражение «под веревкой» (*debajo de la cuerda*), восходящее к игре в мяч и обозначающее скрытое, тайное, и создает в противоположность ему выражение «вне веревки» (*fuera de la cuerda*), обозначающее нечто существующее открыто, на виду. В памфлете этом изображен почтенный старик, рассеивающий заблуждения и обнажающий эгоизм, который движет всеми поступками людей. Фантастический этот персонаж раскрывает истину.

Очерки, входящие в «Сновидения», в композиционном отношении построены очень свободно. Перед автором (т. е. рассказчиком) последовательно появляются различные персонажи. Кеведо создает очерк-обозрение, в котором искусство сливается с публицистикой. Подобный жанр рождается из необходимости осмыслить и обобщить большие явления жизни. При этом изображение не теряет образной убедительности и конкретности.

Кеведо и здесь верен принципу «концептизма». Остроумие — важная особенность его стиля. Именно в остроумии проявилась игра мысли. Каламбуры пронизывают художественную ткань «Сновидений» так же, как они пронизывали и его роман. Изобретательность Кеведо по-прежнему неистощима. Проститутка в аду заявляет вору: меня осудили за то, что я отдавала свое, а тебя за то, что ты брал чужое. Дьявол сердится на обычай людей посылать к черту — чаще они идут к черту сами.

При этом Кеведо неукоснительно стремится к лаконизму, емкости, к тому, чтобы слово имело несколько значений.

Каламбуры он основывает на словах, имеющих двойной смысл, часто опирается на идиоматические выражения: пирожников карают в аду за грехи, связанные с плотью (*carne*), хотя они и были целомудренны (слово *carne* обозначает и плоть, и тухлое мясо, которое кладут в пирожки).

Желая показать, что адвокаты заинтересованы в том, чтобы ссорить людей, Кеведо пишет, что адвокату советуют стать поваром, ибо он занимался приготовлением супов (идиоматическое выражение *revolver caldos*, обозначающее «перемешивать бульоны» и одновременно «возбуждать ссоры и споры»).

Кеведо материализует метафору, истолковывая переносное значение в буквальном, прямом смысле этого слова.

Судья мыл руки в ручье, а когда его спросили, почему он это делает, ответил, что его много раз подмазывали (слово *untar* обозначает и смазать, и подмазать — дать взятку), поэтому у него жирные руки.

Стилистическое своеобразие «Сновидений» заключается в том, что основанные на житейском материале каламбуры и реальные бытовые детали служат раскрытию больших общечеловеческих проблем и созданию грандиозных мифологических картин.

Другое произведение Кеведо — «Рассуждение о всех дьяволах, или Исправленный ад» (1627—1628) — в сущности является продолжением «Сновидений». В нем снова изображается ад и проводится аналогия между ним и земной жизнью.

Сюжет памфлета строится на том, что Люцифер инспектирует ад и наводит там порядок. Он пресекает заговор грешников, но приговаривает виновных не к галерам, как было принято, а к дуэньям (так назывались немолодые женщины, которые служили компаньонками и славились дурным характером). Так картина оборачивается бурлескной шуткой на бытовую тему. В этом снова выступает знаменитый контраст барокко.

В несколько ином духе написан «Час воздаяния, или Разумная фортуна» (1635—1637). По своему построению этот памфлет Кеведо восходит к таким произведениям испанской литературы, как «Граф Луканор» Хуана Мануэля. Он представляет собрание новелл и эпизодов, насаженных на один сюжетный стержень. Такое построение типично для литературы средневековой Испании.

Действие произведения начинается и завершается на Олимпе, причем боги языческого Олимпа изображены в карикатурном виде. Юпитер говорит, что люди надоели ему своими жалобами на несправедливость Фортуны, которая распределяет свои дары без всякого смысла. Для того чтобы исправить ее прегрешения, Юпитер устанавливает час, когда Фортуна обязана воздать каждому по заслугам и восстановить справедливость.

Дальше следуют тридцать девять эпизодов, действие которых происходит в разных странах и среди людей разных профессий. В час воздаяния восстанавливается справедливость и все становится на свои места. При этом обнаруживаются совершенно неожиданные вещи. Врач попадает на место палача, альгвасил — на место преступника, начальник тюрьмы освобождает преступников и запирает в камеры тюремщиков, вещи покидают ростовщика, у которого они были в залоге, и возвращаются к хозяевам, сенаторы, разбирающие судебное дело, выносят приговор самим себе.

Для нас особенно интересен один эпизод, действие которого происходит в Московии. Московский князь, разоренный грабежами татар и войной с турками, накладывает на народ новые подати. Представитель народа заявляет, что они охотно будут платить налоги, если каз-

нокрады-придворные вернут присвоенные деньги. И князь московский согласился. Справедливость была восстановлена, народ ликовал.

В этом эпизоде Кеведо выразил свое отрицательное отношение к придворным и показал патриотическое сознание народа, готового нести на своих плечах тяготы, связанные с нуждами государства.

В конце «Часа воздаяния» Юпитер говорит, что во всех своих бедах виноваты сами люди, злые и неразумные. Он велит Фортуне действовать, как она действовала прежде. Справедливость окончательно исчезает из жизни людей, а людские пороки остаются. Произведение кончается пессимистически. Пессимистический взгляд на современное состояние человечества, как увидим, побуждает Кеведо искать выход из этих противоречий.

Кеведо был не одинок в своей попытке дать в аллегорической форме философию человеческой жизни. К его произведениям во многих отношениях близки идейные и художественные устремления преемника Кеведо — знаменитого писателя, философа и моралиста Бальтасара Грасиана-и-Моралес (Baltasar Gracián y Morales, 1601—1658). Грасиан был членом ордена иезуитов и профессором в различных иезуитских коллегиях.

Человек живого и острого ума, он обладал весьма незаурядным характером. Назначенный капелланом в войска, которые освобождали город Лериду, занятый французами, он проявил во время войны удивительное мужество.

Грасиан жил интенсивной духовной жизнью, что запечатлелось и в его произведениях. Он выпускал их под различными и достаточно прозрачными псевдонимами.

Под псевдонимом выпустил он и свой роман «Критикон» — аллегорическое изображение жизни. Роман состоит из трех частей. Первая называется «Весна детства и лето юности» (1651), вторая — «Рассудительная куртизанка. Философия в осень мужского возраста» (1653) и, наконец, третья — «Зима старости» (1657).

Сам Грасиан говорил, что хочет соединить строгое философствование с увлекательностью вымысла. Весь роман пронизывает апология разума, которая и придает ему единство и цельность.

Критило (человек с критическим умом) приплывает на остров Святой Елены, где знакомится с молодым дикарем, который вырос в пещере среди зверей и не знает

даже человеческой речи. Критило научил его говорить и дал ему имя Андрению (по-гречески «Андрон» означает «человек»).

Каждый из двух главных персонажей представляет собой своеобразный символ. Критило — человек разума и цивилизации, ставший хозяином самого себя, ибо разум укротил его страсти. Наоборот, Андрению — человек естественный, близкий к природе, он еще раб своих страстей.

Оба они попадают в Испанию, Францию, Италию, а также в места, которые являются плодом фантазии автора и представляют в аллегорической форме различные пороки и отклонения человечества от истины (площадь Видимости, дворец Гордыни, пещера Ничто).

Андрению с изумлением смотрит на цивилизованный мир, с которым сталкивается впервые. Критило объясняет и растолковывает ему все, что он видит. Перед ними проходит общество того времени, они встречаются представителей всех классов и состояний, видят их пороки. Но Грасиан рассматривает эти пороки не как следствие исторически преходящего общественного устройства, а как проявление испорченности человеческой природы, видит в них дурные качества, присущие человеку вообще. Жизнь общества и пороки общества, с которыми сталкиваются герои романа Грасиана, облечены в аллегорическую форму, различные эпизоды романа символизируют различные стороны человеческой жизни. И по сатирическим мотивам, которые заключены в нем, и даже по форме, в которой выражена эта сатира, роман Грасиана близок к «Сновидениям» Кеведо.

В романе есть аллегорическое изображение борьбы Истины и Лжи, представленных в виде двух женщин. Ложь уродлива, но роскошно одета и украшена. Истина очень красива, но почти нагая. На нее ополчился весь мир — и чернь, и сильные мира сего.

Особенно решительно бичует Грасиан два порока — корыстолюбие и лицемерие.

О том, какую роль играет золото в жизни современного общества, Грасиан говорит, изображая Ярмарку мира.

На этой Ярмарке происходит испытание людей при помощи пробного камня, которым является слиток золота. Тот, кто производит испытание, трет человеку руки этим слитком. Если человек хватается за золото, то он не

истинный человек, а фальшивый. Судья, который не выдерживает испытания,— не судья, а торговец. Прелат, который собирает деньги, уже не оратор-златоуст, а набитый золотом кошелек; дворянин, который пытается казаться благородным, а сам дает деньги в рост беднякам,— не дворянин.

Критике лицемерия посвящена специальная глава во второй части романа. Герои попадают в монастырь лицемерия, где видят людей, одетых в платье, похожее на монашеское. С виду их одевание напоминает нечто овечье, но под ним скрывается волчья шкура. Дальше идет характеристика разных типов лицемерия. Хищник-судья скрывается под мантией справедливости, распутная женщина — под мантией приветливости, продажа должностей и ростовщичество — под мантией общественного блага, адюльтер — под маской дружбы.

Грасиан осмеивает ложную ученость, чванство ничтожных людей заслугами предков, осуждает войны, несущие разрушения, всеисилие зла в современном мире.

Но дорога жизни не только вымощена пороками, сама человеческая жизнь висит на очень тоненьком волоске, который вот-вот оборвется. С глубоким пессимизмом смотрит Грасиан на человеческую судьбу: «Все, что существует, издевается над ничтожеством человека: мир его обманывает, жизнь ему лжет, фортуна над ним смеется. Здоровья ему не хватает, юность проходит, зло наступает, добро отсутствует, годы бегут, удовольствия не приходят, время движется, жизнь кончается, смерть хватает, гробница глотает, земля покрывает, гниение разрушает, забвение уничтожает и тот, кто вчера был человеком, сегодня — пыль и завтра — ничто».

И все же пессимизм Грасиана не абсолютен. Писатель верит в то, что человечество должно спастись при помощи разума и добродетели. В этом смысле интересны взаимоотношения двух главных действующих лиц романа — Критило и Андриенио.

Благодаря своей наивности и непосредственности, Андриенио подмечает некоторые несообразности и противоречия современного общества. Но все же он человек примитивный и стоит на низкой стадии развития. Критило — человек, воспитанный придворной культурой, следующий разуму и добродетели,— ведет за собой Андриенио. Андриенио следует за ним и, несмотря на отклонения и падения, подымается к вершинам.

Они завершают свое странствие на Острове Бессмертия. Это истинный дворец жизни и торжества человеческого духа. Здесь ведут вечную и счастливую жизнь достойные люди, в их числе знаменитые художники, поэты, герои: Микеланджело и Тициан, Гонгора и Кеведо, Гомер и Вергилий, Юлий Цезарь. Книга кончается словами, в которых заключено назидание и выражена ее основная идея: «Каждый, кто хочет узнать то, что они здесь видели на Острове, и те добродетели, которые они здесь нашли, должен сам избрать трудную стезю добродетели и героической доблести и тогда он достигнет славы, трона, уважения и местопребывания в Бессмертии».

Прославление героической добродетели и доблести, определяющих поступательное движение человечества,— главный вывод из романа Грасиана.

Иная философия выступает в драме — жанре более традиционном и теснее связанном с народными массами.

Аллегорическое обобщение встречается в последних пьесах Кальдерона — в его так называемых ауто-сакраменталес. Можно назвать эти пьесы богословскими трактатами в драматической форме. В последние годы своей жизни Кальдерон не только целиком отдался сочинению ауто-сакраменталес — он был величайшим мастером этого жанра.

Как мы уже отмечали, ауто-сакраменталес — драматические представления, связанные с таинством причастия. Ауто-сакраменталес сложился как жанр уже в XVI в. Их сочинял и Лопе де Вега. Но ауто-сакраменталес Лопе де Вега строятся в основном на священном писании, они близки к средневековым мистериям. Кальдерон реформировал ауто-сакраменталес и придал им богословско-схоластический характер. Он так обосновывает необходимость ауто-сакраменталес:

Чтобы сделать наглядной безмерность бога,
Мы должны прибегнуть к средствам,
Которые доступны людям
И могут служить им примером.
Поскольку человек, существо преходящее,
Не может понять вечного,
Для того чтобы
Оно проникло в его сознание,
Нужно использовать наглядное средство,
Которое быстро
Из образа воображаемого
Превращается в реальный образ.

«Сновидения, которые являются истиной»

Жанр ауто дает возможность изложить богословские идеи перед большой народной аудиторией. Представление ауто происходило в праздник тела господня на подмостках, устроенных на площади. Пьесу богословского содержания смотрели простые, необразованные люди. Интерес к театральным представлениям и изображению чудес, декламация звучных стихов помогали этому зрителю воспринимать религиозную догматику и схоластические приемы.

В философской драме «Жизнь есть сон» концепция выражена в конкретно-образной форме, воплощена в судьбе героя. В конце своего творческого пути Кальдерон эту конкретно-образную ткань отбросил. Через тридцать лет после появления драмы «Жизнь есть сон» он пишет ауто под тем же названием.

Здесь вместо принца Сехисмундо выступает просто Человек, действующий в окружении таких аллегорических персонажей, как Мощь, Знание, Любовь, Природа.

В религиозно-аллегорической форме, подсказанной ему его воззрениями, Кальдерон также делает философские выводы из своих размышлений о жизни.

Одно из самых знаменитых его философских ауто — «Великий театр мира». Автор (бог) призывает смертных сыграть комедию и распределяет все роли — от короля до бедняка. Мир наделяет людей аксессуарами, нужными для исполнения ролей. В конце комедии Мир снова отбирает эти аксессуары. Человек вышел из праха и в прах возвратится — такова мысль ауто. Но в нем выражена и другая мысль — люди от природы равны, но в жизни им предназначены разные роли. В этом утверждении — своеобразный демократизм Кальдерона.

По-другому проявляется этот демократизм в ауто «Великий рынок мира». Отец семейства (опять, очевидно, бог) делит наследство между своими сыновьями — Добрым Гением и Злым Гением. На рынке мира они соперничают между собой в том, кто овладеет рукой прекрасной Грации — Милости. Добрый Гений, обладающий такими дарами, как Горький опыт, Скромность, Вера и Покаяние, берет верх. Весьма показательно сопоставление двух женских персонажей: Похоти — трактирной девки, переодетой знатной дамой, и Грации, предстающей в образе красивой крестьянки.

Аллегория Кальдерона, как всякая аллегория, рассудочна. В ней нет жизненной конкретности, картина мира

выглядит схематической. Наоборот, сатирическое изображение испанской действительности в «Сновидениях» Кеведо и «Критиконе» Грасиана, несмотря на свой конкретно-исторический, временной характер, полно живости, остроумия, оно художественно и обеспечивает этим произведениям долгую жизнь в веках.

2

Политика и философия привлекали внимание самых разных писателей XVII в.

Кеведо был автором трактатов на темы философии, морали и политики. Грасиан — моралист по преимуществу. Особый интерес к морали характеризует мыслителей, которые считают общество хотя и несовершенным, но неизменным и стремятся указать в рамках этого общества наиболее разумную и верную линию поведения.

Исследователи обратили внимание на то, какую большую роль играет в сочинениях писателей и моралистов XVII в. слово *desengaño* (разочарование, сознание ошибки, горький опыт). Это слово имело в ту эпоху глубокий смысл. Разочарование в былом величии Испании. Разочарование в надеждах, которые на нее возлагали. Познание испанской действительности такой, какова она есть. «Помоги плохо осведомленному уму обрести *разочарование* в своем невежестве, сделай так, чтобы он стал мудрым, показав ему, что он таковым не является», — писал Кеведо. Надо познать природу человека и убедиться, что он себялюбив, подвержен чувственности и низким страстям.

Порочному человеку моралисты XVII в. стремились противопоставить идеал добродетели и морали. Этот идеал представлялся им в виде мудреца стоической философии или христианского подвижника. Христианский подвижник и мученик, изображенный в драмах Кальдерона, должен был отвечать религиозным представлениям народных масс. Светский идеал человека получил развитие в сравнительно узкой учено-аристократической среде.

Самым ярким моралистом, выразившим этот идеал, был Бальтасар Грасиан. Образец совершенного человека он пытался создать в своих трактатах «Герой» (1637) и «Благоразумный» (1646). И этот положительный идеал Грасиана действительно носит отчетливо аристократический характер.

Причину надо искать в следующем: как и другие писатели этой эпохи, Грасиан разочарован в естественной человеческой природе, считает ее слабой и порочной. Он противопоставляет ей разум и цивилизацию, которые возвышают человека, шлифуют его и делают изысканным. Носителем такой цивилизованности, изысканности и воспитанности мог быть только аристократ и придворный.

«Герой» — произведение, в котором Грасиан рисует идеал великого человека, учит преодолевать препятствия, стоящие на жизненном пути, учит, как возвыситься и достигнуть славы и бессмертия.

Книга состоит из двадцати небольших глав, в каждой из которых автор характеризует одно из необходимых для этого качеств: самообладание, веру в свою судьбу, возвышенный дух, щедрость, добродетель и т. д.

Герой должен обладать не только мужеством, но и благоразумием. Грасиан советует быть осторожным, уметь скрывать свои мысли и намерения и, наоборот, узнавать мысли и намерения других. Знать самого себя и других — значит освободиться от ложных представлений и иллюзий и действовать наверняка. К тому же герой должен воплощать изысканный вкус и универсальную культуру.

В трактате «Благоразумный» Грасиан дает изображение идеального придворного. Он прославляет те качества, которые выработаны в человеке цивилизацией и которые с особой отчетливостью воплотились в светском человеке, — хорошие манеры, такт и чувство меры, элегантность и внутренняя свобода.

Цивилизация имела большие преимущества перед временами примитивной дикости, и то, что Грасиан прославляет ее, заключало в себе нечто положительное. Но цивилизация эта носила классовый характер и сама позиция Грасиана, выступающего в качестве ее безоговорочного защитника, была узкой, аристократической.

С этими произведениями связана книга Грасиана «Карманный оракул, или Искусство благоразумия» (1647), в некоторых своих частях являющаяся повторением «Героя» и «Благоразумного». Она состоит из трехсот максим-изречений, прокомментированных Грасианом.

Основанные на том же трезвом и безрадостном взгляде на человеческую природу и эгоистическое начало, заключенное в ней, эти максимы дают уроки практической

мудрости в понимании Грасиана. Он рассматривает жизнь как непрерывную борьбу. Чтобы победить, надо знать слабости других людей и уметь, скрывать собственные слабости. Не надо давать воли воображению, а держать его в границах разума, надо действовать благоразумно и, если нет уверенности в победе, отойти, а не подвергать себя бесцельному риску. Проницательность и трезвость, с которыми Грасиан судит о человеческой природе, делают его выдающимся представителем науки человековедения.

Грасиан опирается на римского философа-стоика Сенеку, отождествлявшего добродетель со знанием, осмрительностью, самообладанием. В результате следования этим принципам и энергичного их осуществления человек подымается на высокую ступень.

В своей критике пороков современного общества Грасиан в ряде существенных пунктов близок к Кеведо. Но Кеведо, беспощадный критик дворянско-буржуазной цивилизации, считает носителем добродетели и справедливости народ, в то время как идеал Грасиана — просвещенный аристократ. Выводы, к которым приходят тот и другой, отражают наличие разных общественных позиций внутри барокко.

Поскольку мыслители барокко не верили ни в какие решающие политические перемены, они придавали важное значение морали, пытались при ее помощи смягчить и усовершенствовать существующий политический режим.

3

В свое время К. Маркс и Ф. Энгельс назвали одну из своих книг «Немецкая идеология». Они рассмотрели в ней ту систему идей, которая была распространена в немецком обществе. По аналогии можно говорить и об «испанской идеологии». В ней был элемент утопии. И потому важно выяснить отношение испанских мыслителей к утопическому социализму, который зародился в Европе эпохи Возрождения. Мы имеем в виду «Утопию» Томаса Мора. Знаменитое произведение это на испанском языке появилось в 1638 г. Предисловие к нему написал Кеведо.

Отношение к Томасу Морю имеет в Испании свою историю. Кеведо напоминает о том, что биографию Томаса Мора написал известный испанский поэт Фернандо де

Эррера. Кеведо даст такую характеристику великого английского гуманиста: «Его разум был удивительным, его эрудиция редкой, его стойкость святой, его жизнь образцовой, его смерть славной». Наряду с умом и эрудицией Томаса Мора Кеведо специально прославляет его жизнь и смерть. Автор «Утопии» не пожелал отречься от своих католических идей и погиб на плахе. И это импонировало таким людям, как священник Эррера и католик Кеведо.

О том, что религиозные взгляды Мора играли немаловажную роль в оценке его испанскими мыслителями, свидетельствует и стремление Кеведо доказать, что в книге Мора нет ничего противоречащего католической догме. По мнению Кеведо, Мор выступает только против нововведений, подрывающих старый, патриархальный порядок: «Существует немало умных людей, которые с неудовольствием читали некоторые утверждения этой книги, полагая, что ее вольности не вполне согласуются с устоями религии. Думаю, что никто лучше не служит церкви, чем тот, кто напрягает свой разум, чтобы благочестиво противопоставить его новшествам, которые так обильно вырастают на его родине, приводя к печальному финалу».

Испанский мыслитель оттеняет в воззрениях Томаса Мора консервативно-католический момент.

При этом Кеведо отнюдь не затушевывает критического характера взглядов Мора и даже сочувствует его борьбе против пороков и злоупотреблений сильных мира сего.

Вывод, который делает Кеведо из рассмотрения «Утопии», звучит как апофеоз великого мыслителя и его труда: «Книга коротка, но, чтобы оценить ее по достоинству, никакой жизни не хватит. Написал мало, но сказал много. Если те, кто правит, послушаются его, и те, кто послушаются, будут править, ни этим не будет тяжело, ни у тех не будет забот».

Однако, восхищаясь «Утопией» Томаса Мора, Кеведо создает утопию, которая сильно отличалась от книги английского мыслителя. Она связана с защитой патриархальных устоев и католической ортодоксии. И такая точка зрения была типична не только для Кеведо, но и для других выдающихся испанских мыслителей той эпохи.

Во второй половине XVI — первой половине XVII в. в Испании вышло много политических трактатов. Цель их заключалась в том, чтобы перевоспитать монарха, научить его, как надо править государством. При этом

моральные проблемы, которые вставали перед королем, совпадали с моральными проблемами, стоящими перед каждым рядовым испанцем. А тот героический идеал, который они выдвигали, был достаточно далек от действительности и очень не похож на реального испанского монарха¹.

К числу этих трактатов относятся и политические сочинения Кеведо, Грасиана, Сааведра-и-Фахардо. Это были разные люди. Разные по мировоззрению, профессиям, месту, занимаемому в обществе. Тем более удивительно, что при всех существующих между ними различиях эти трактаты преследовали одну цель.

Прежде всего, они коренным образом противостояли трактату итальянского мыслителя Макиавелли «Государь», в котором он создал образ сильного правителя, не брезгующего никакими средствами, чтобы укрепить единство страны и создать национальное государство. Идеал правителя-государя, который защищают испанские мыслители, более демократичен, но окрашен в религиозно-католические тона.

В трактате «Политика бога, правление Христа и тирания сатаны» (1617—1636) Кеведо излагает свою положительную политическую программу. Он стремится обуздать аморальность и эгоизм правителей, обратить их на путь гуманности и служения народу. Королю надлежит взять за образец Иисуса Христа. Его должность — не праздная забава, а тяжкий труд. Он обязан постоянно думать о подданных, жертвовать всем ради народного блага.

Трактат Кеведо направлен против бессовестных фаворитов и министров. Именно в них главное зло — они мешают благим стремлениям монарха. Вывести страну из бедственного состояния, по убеждению Кеведо, может только король, который руководствуется евангелием.

Своеобразным комментарием к «Политике бога...» служит другое произведение Кеведо — «Жизнь Марка Брута». Вслед за гуманистами эпохи Возрождения Кеведо питал горячий интерес к римской истории и стремился извлечь из нее поучение для своих современников. Он перевел из книги Плутарха «Жизнеописания» биографию Марка Брута и дал ей свое толкование, носившее поли-

¹ *Hafter Monroe Z. Gracián and perfection. Spanish Moralists in the 17 century. Harvard: Univ. press, 1966.*

тический характер и прямо адресованное современности.

Несмотря на все привлекательные черты Брута, испанский писатель не сочувствует его стремлению восстановить республику. По его мнению, достойно править страной может только монарх. При этом гуманного и справедливого монарха Кеведо противопоставляет тирану. Называя Брута «неверным подданным», он именует Цезаря «выдающимся тираном». Монархическая доктрина Кеведо также опирается не только на христианскую мораль, но и на стоическую философию. Добродетельный монарх руководствуется разумом. Тиран следует эгоистическим чувственным стремлениям.

В 1640 г. появились независимо друг от друга еще два трактата. В своем сочинении «Политик дон Фердинанд Католический» Грасиан рисует образ идеального правителя.

Он также полагает, что политика должна быть подчинена религиозной морали. В качестве идеала Грасиан выдвигает испанского короля Фердинанда, которого считает искусным правителем и оракулом государственной мудрости. По мнению Грасиана, Фердинанд — истинно христианский припц. Ему покровительствует божественное провидение. Сам он проявляет доблесть и благоразумие, не имеющие ничего общего с хитростью недостойных людей.

Второй появившийся в том же году трактат «Идея христианского политического правителя» принадлежит перу выдающегося дипломата и политика Диего Сааведра-и-Фахардо (1584—1648).

Она относится к так называемой эмблематической литературе, в которой изображались различные эмблемы и давалось их объяснение. В ней проявился аллегоризм, присущий литературе барокко. Эпиграфы в книге Сааведра-и-Фахардо состояли из таких эмблем, которые он в дальнейшем расшифровывал.

Как и его современники, Сааведра-и-Фахардо противопоставляет ренессансному принципу Макиавелли христианскую идею и в духе этой идеи создает образ принца-христианина. Но в основном и главным книга его имеет некоторые своеобразные оттенки.

Сааведра-и-Фахардо проводит водораздел между религией и политикой. Рядовой человек должен руководствоваться моральными принципами, почерпнутыми из религии. Иное дело правитель. Если возникает угроза

государству, принц должен сделать все, чтобы защитить национальные интересы. Правитель, «добродетельный лев», как называет его Сааведра-и-Фахардо,— должен быть не кротким голубем, а мудрым змеем. В пределах допустимого он должен использовать все возможности.

Такая уступка политике в собственном смысле слова все же не выводит Сааведра-и-Фахардо за пределы христианско-католического идеала. Именно с этих позиций он нападает на современный испанский порядок — все-силие фаворитов, продажность министров, придворные интриги, крах экономики, нищету народа, упадок империи.

Легко заметить, что испанские теоретики, не противопоставляющие себя реакционному режиму и не порывающие с католической ортодоксией, выглядят достаточно отсталыми. Однако по сравнению с теоретиками абсолютизма, скажем, такой страны, как Франция, они имеют известные преимущества.

Теоретики французского абсолютизма: Гез де Бальзак — автор трактата «Государь» (1631), Ле Брэ — автор сочинения «О суверенитете короля» (1632) и Габриэль Ноде, написавший «Политические размышления о государственных переворотах» (1639), — рассуждали так: главное — объединить страну, и, ликвидировав происки феодалов, укрепить ее мощь и национальное единство. Преследуя эту благородную цель, король вправе казнить по подозрению в измене, нарушать договоры, не платить долгов. Следуя за Макиавелли, они безоговорочно поддерживали любые действия монархической власти.

В отличие от своих французских современников, испанцы в свои рассуждения о монархии вносили религиозный элемент. Однако существующий режим и церковь относились к этим верноподданным и католикам без всякого сочувствия. Более того, они их преследовали. После выхода второй части «Критикона» орден иезуитов запретил его автору впредь публиковать свои произведения. Не посчитавшись с этим, Грасиан выпустил третью часть романа. Его осудили к публичному порицанию, отстранили от кафедры и выслали в Граус. Писатель жил под бдительным надзором в отдаленном монастыре. Его постоянно унижали подозрениями. Грасиан пытался выйти из ордена, но сделать этого не успел и умер через год после того, как был выслан.

Известна печальная судьба Кеведо, прошедшего четыре года в мрачной тюрьме Сан-Маркос де Леон.

Таковы факты. Они говорят о том, что сочинения этих писателей не укладывались в рамки церковной ортодоксии и официальных идей монархического режима, хотя их авторы оставались монархистами и верующими католиками. Ни революционеров, ни вольнодумцев Испания в XVII в. не выдвинула.

Причина этого — историческая обстановка, существующая в стране. Монархический режим переживал тяжелый кризис. И не было сил, способных его вывести из тупика. Никаких проблесков революционности в массах испанского народа не существовало. Наоборот, сами народные массы верили в доброго монарха. Даже такой человек, как Кеведо, был близок к этим народным верованиям.

Все три мыслителя, о которых идет речь, — Кеведо, Грасиан, Сааведра-и-Фахардо — черпали свои идеи преимущественно из сочинений католических писателей. Но они искали и находили в этом материале *критические* элементы, использовали их для критики существующего строя и развития своей утопической программы.

В воззрениях Кеведо и его современников переплелось сильное, пронизательное, меткое и слабое, иллюзорное, утопическое. И в том, и в другом они были детьми своего времени.

ТРАКТАТ О ПОЭТИЧЕСКОМ СТИЛЕ

В своей знаменитой работе «Остроумие, или Искусство изощренного ума» Грасиан формулирует принципы барокко так же ярко, как Буало в «Поэтическом искусстве» формулирует принципы классицизма. Но французская культура XVI—XVII вв. стояла в центре внимания просвещенного человечества, и француз Буало оказался главной фигурой эстетики этой эпохи. Испанец Грасиан — писатель страны, которая превращалась в провинцию Европы, — уходил в тень и долгое время не был замечен и призван.

Теория Грасиана — плод высокой культуры. Труд его буквально перенасыщен культурными реминисценциями. Буржуазная критика ищет зачатки его идей в глубокой древности, стремится установить множество предшественников. Обычно указывают, что Грасиан шел от «Риторики» Аристотеля. Это не вполне точно, но известные основания для подобного утверждения есть. Имели для Грасиана значение и другие античные теории языка и стиля. Автор книги о средневековой латинской словесности Курциус устанавливает связь поэтики Грасиана со средневековой латинской литературой¹.

Эстетика Грасиана представляет собой новую оригинальную ступень в развитии эстетической мысли, хотя она многими нитями связана с испанским Ренессансом.

Само название книги Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (*Agudeza y arte de ingenio*) может быть до конца понято только в контексте литературы Ренессанса. Исследователь поэтики Грасиана Франсиско Лакоста отметил роль понятия *ingenio* (изобретательность, изощренный ум, хитроумие) в испанской литературе и

¹ *Curtius E. R. La littérature européenne et le Moyen Age latin. Paris, 1956, p. 359.*

эстетике Возрождения². Оно появляется несколько раз в ходе ее развития. В своем трактате «Искусство кастильской поэзии» Энсина прославляет изобретательность древних. Употреблял это понятие и один из подготовивших Грасиана вольнодумцев того времени, Хуан де Вальдес. Наконец, оно стоит в заглавии великого романа Сервантеса об остроумно-изобретательном идальго Дон-Кихоте. Изобретательность была проявлением живых творческих сил, которые ценили в людях писатели Возрождения. Правда, у Грасиана она приобретала более односторонний характер, становилась проявлением только изощренного ума.

Принадлежность к иезуитам определила многие черты Грасиана — мыслителя и теоретика. Реакционная роль, сыгранная орденом в истории человечества, привела к тому, что вся их деятельность обычно рассматривается только отрицательно. А между тем сложность и противоречивость развития старого общества вела к тому, что некоторые стороны их доктрины оборачивались неожиданным образом. Приведем лишь один пример. Иезуитская доктрина утверждает, что власть папы римского зависит от бога, в то время как власть государей и правителей — от людей. Из этого утверждения возникла идея народовластия и тираномахии. Иезуиты способствовали свержению правителей, которые не отвечали народным интересам. Политическая доктрина иезуитов имела известное влияние на Кальдерона и Кеведо. Тем более важна она была для Грасиана.

В известной мере иезуиты определили и манеру Грасиана мыслить. За его плечами — несколько столетий религиозной схоластики, шлифующей ум и развивающей его гибкость. Схоластическая изощренность и начитанность были свойственны многим представителям духовенства и монашества той эпохи. Говоря о среде, которая питала поэтику Грасиана, надо упомянуть не только духовных лиц. В нее входили и образованные представители дворянского сословия, вроде друга Грасиана Ластаносы. Многие из этих полководцев, правителей и просто просвещенных дворян писали стихи, иной раз совсем не плохие, обладали глубокими познаниями в области поэтического искусства. Эти просвещенные люди умели шутить и ценили шутку. Грасиан, безусловно, обязан своему

² Romantic review, Baltimore, vol. 55, N 2.

окружению, определившему своеобразную форму его трактата, этой оригинальной поэтики барокко.

Трактат Грасиана, посвященный рассмотрению проблемы остроумия, включает в себе богатейшую антологию испанских, португальских, римских, греческих, итальянских поэтов, пересказов новелл, анекдотов, притч. Такое произведение, свидетельствующее об огромной начитанности, могло возникнуть только в среде знатоков³.

Трактат дает представление о вкусах эпохи барокко. Мы узнаем, что выбрала эта эпоха из мировой поэзии. Неверно утверждать, что вкусы Грасиана замкнуты в кругу писателей барокко и тем более в кругу концептизма. Будучи теоретиком концептизма, Грасиан цитирует Гонгору чаще, чем Кеведо. Он ищет близких себе примеров в самых разных областях мировой литературы.

Поскольку эпиграмматическое начало играет решающую роль в теории Грасиана, он постоянно обращается к Марциалу и даже называет его своим старшим братом по остроумию. Но Грасиан не пренебрегает и другими памятниками античной поэзии, получившей широкую известность в Испании эпохи Возрождения. Он не отбрасывает и самой поэзии эпохи Возрождения от Гарсиласо и до Лопе де Вега, не отвергает как не соответствующие его вкусам те или иные явления старой литературы. Он только оценивает их с позиций теоретика барокко, выбирает то, что духу барокко близко.

Книга Грасиана многими нитями связана с культурой прошлого. Но у Грасиана было сознание, что он обосновывает «новое искусство», прокладывает дорогу новому.

Возникновение его литературной теории непосредственно сопровождает литературную практику. При этом любопытно, что попытки осмыслить «новое искусство» появились в Испании и Италии почти одновременно. Они обладают удивительным сходством.

«Остроумие, или Искусство изощренного ума» в законченном виде вышло в свет в 1648 г. «Подзорная труба Аристотеля», принадлежащая перу известного итальянского теоретика Тезауро, — в 1655 г. Оба они — Грасиан и Тезауро — пытались заменить старую античную поэтику «новой». Их мысль развивалась приблизительно в одном направлении.

³ Theory and practice in the «Agudeza y arte de ingenio» (Litterae Hispanae et Lusitanae) / Ed. by Leland H. Chambers. München, 1968, p. 109.

В начале своего трактата Грасиан указывает, что древние, установив методы силлогизма и искусство тропа, не занимались исследованием остроумия. Острые мысли были у них скорее плодами творческого усилия, нежели мастерства. Грасиан поставил перед собой новаторскую задачу — создать теорию остроумия, выработать правила для тонкого ума. Эта наука отличается от диалектики и риторики и в известном смысле превосходит их.

Соотношение искусства остроумия с риторикой очень ясно выражено Грасианом в таком высказывании: «Тропы и риторические фигуры — это как бы материал и основа, на которой возводит свои остроты остроумие».

Таким образом, говорить о значении риторики Аристотеля для поэтики Грасиана можно только условно. С гораздо бóльшим основанием можно говорить о близости его к Платону. Для воззрений Грасиана характерны примат духовного над материальным и платоновское понимание духовного как источника красоты. Теоретик концептизма, он считает основой всего острую мысль, которая служит главным орудием познания. Острая мысль — «это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами. Само их согласование, или искусное соотнесение, выражает их объективную тонкую связь...».

Но, познавая мир, устанавливая связи между объектами, изощренный человеческий ум не может удовлетворяться одной лишь истиной. Он стремится к красоте. Остроумие и есть проявление красоты, которая заключена в разнообразии.

Остроумие — пища для души, тонкая игра, дающая наслаждение уму. Испанский писатель Асорин назвал теорию Грасиана интеллектуальным эпикурейством. При всей яркости этого определения оно не точно обозначает философскую позицию Грасиана. Его мировоззрение восходит к Сенеке, стоицизм которого естественно сочетался с христианской религией.

Грасиан намечает четыре элемента, формирующих остроумие.

Первый и определяющий элемент — изощренный ум. В понятие изощренного ума входят рассудок и талант. «...Природа похитила у рассудка все то, чем одарила талант; на этом и основан парадокс Сенеки: всякому великому таланту присуща крупица безумия... впечатления внешние и даже материальные влияют на него, он

живет на рубежах аффекта, на границе желания и вблизи опасного соседства страстей». Перед нами типичное для стойков недоверие к страстям и материальной природе человека.

Духовное, идеальное— вот на что направлен интерес Грасиана и что он ставит превыше всего. Тем не менее вторым элементом Грасиан считает объективный мир. «В самих предметах уже бывают заключены всякие остроумные ходы»,— говорит он. Талант должен обнаружить эти ходы, чему помогает образец, которому следует подражать, «однако за образец надо брать лучшее в любой области таланта». На основе этого вырастает четвертый источник остроумия — искусство, мастерство. Именно искусству, мастерству остроумия и учит та наука, которую излагает Грасиан. Его «Остроумие, или Искусство изощренного ума» представляет собой развитую и последовательно изложенную теорию остроумия.

На первый взгляд кажется странным, что поэтика барокко ставит в центр проблему остроумия. Оно мало соответствует нашему представлению о стиле. Говоря о барочном характере испанской комедии, мы сопоставляли ее интригу с барочной архитектурой. Теперь снова надо обратиться к архитектуре. Грасиан несколько раз проводит аналогию между остроумием и архитектурой: «...Это искусное творение изощренного ума, воздвигающего великолепное здание, но не с колоннами и архитравами, а с сюжетами и острыми мыслями». Как мы помним, к числу основных особенностей архитектуры барокко относится стремление сделать линии подвижными, отказ от чистых пропорций и диссонанс в созвучии форм. Сознательный диссонанс — суть этой архитектуры.

Грасиан ставит деятельность ума выше созданий архитектуры: «Числом и красотой искусные создания ума превосходят материальные создания рук человеческих...». Но аналогия между архитектурой и остроумием несомненна. Ведь и в основе остроумия лежит диссонанс, противоречие, контраст, нечто неожиданное, необычное, удивляющее.

«Соль острословия в необычности»,— замечает Грасиан. Слово «барокко» ведь возводят не только к жемчужине неправильной формы, но и к схоластическому силогизму особого типа.

Само построение книги Грасиана также вполне отвечает архитектурным принципам барокко. В ней тоже

есть антиномия частей и целого, а целое создается в результате сочетания контрастных и даже противостоящих друг другу элементов.

По мнению Грасиана, в основе красоты лежит разнообразие. Его поэтика представляет собой букет разных стихотворений, сонетов, романсов, поэм, притч, проповедей. Это разнообразие выражается и в том, что приведены они не только на испанском, но и на итальянском, португальском, латинском языках.

Между этими образцами и целым существует некое противоречие. Но вся книга построена по единому и продуманному плану. В этом смысле она также представляет собой целое, возникшее из сочетания противоречивых элементов. Продуманность и логическая последовательность построения книги напоминают архитектурную законченность комедий Кальдерона.

Книга Грасиана последовательно излагает разные виды и типы остроумия, их сочетания и взаимопереходы. Как и движение интриги испанской комедии, эти сочетания различных типов остроумия, их переходы и неожиданные контрасты напоминают перетекание форм в барочной архитектуре. Переход от одного вида остроумия к другому представляет собой как бы меняющийся узор.

Человеческий разум бесконечно богат и разнообразен, утверждает Грасиан. «Попытаться перечислить все роды и виды острых мыслей и ограничить их безмерное разнообразие — все равно что пытаться измерить возраст реки и сосчитать, сколько в ней капель».

Перед нами вечно подвижная и лишенная ограничивающего ее предела стихия барокко. Следуя эстетике барокко, Грасиан показывает роль необычного, исключительного, придает большое значение вымыслу и гиперболе. Они способствуют обнажению смысла, переводят мысль в иной, более высокий план. Вместе с тем в духе эстетики барокко Грасиан хочет увлечь читателя, захватить и подчинить его себе. Как и другие представители этого направления, он видит эту возможность в трудности поисков истины, которые увлекают читателя и являются своеобразной тренировкой ума. Поэтому Грасиан высоко ценит аллюзии — различные формы зашифрованного остроумия, загадки и стратагемы.

Совершенство стилю придают, по мнению Грасиана, два элемента, начало материальное — слово, и формальное — мысль. При этом слова то же, что листья де-

рева, а острые мысли — плоды. Мысль, и мысль острая — это жизнь стиля, дух речи. Когда возвышенность мысли и изысканность стиля сочетаются, произведение оказывается безупречным.

Но игра остроумия не только способ наслаждения. Произведение искусства доносит до нас некую истину, выражает поучительную мораль. Назидательный момент — необходимость вывести и внушить истину — очень силен в книге. Он отражает философскую назидательную тенденцию барокко. Подобного рода искусство может создавать и воспринимать только человек просвещенный, изощренного ума и высокой культуры. В тех условиях им мог быть только благовоспитанный дворянин.

Грасиан, сознательно принимающий и отвергающий те или иные приемы и образцы остроумия, был, по мнению исследователя его творчества К. Боринского, одним из основоположников понятия вкуса в мировой эстетике, рассматриваемого как способность ума к критическому суждению⁴.

Е. Курциус в книге «Европейская литература и латинское средневековье» отмечает, что проблеме вкуса уже обсуждали испанские теоретики XVI в., в частности Хуан де Вальдес в «Диалоге о языке»⁵.

Речь идет о соотношении «изобретения» и «суждения». Хуан де Вальдес полагает, что суждение должно выбрать лучшие из находок изобретения и поместить их в подходящее место. Изобретение и расположение (первое соответствует изобретательному уму, второе — суждению) и суть два момента ораторского искусства.

Уже здесь выступает идея контроля над изобретательным умом.

В концепции Грасиана изобретательный ум является творцом красоты и разнообразия. Но деятельность его находится под контролем вкуса (*gusto*). Введение этой категории обогащает эстетическую мысль.

Поэтика Грасиана — типичное порождение XVII в., своеобразная квинтэссенция эстетических устремлений барокко. Она представляет собой не локальное явление, а существенную ступень в развитии мировой эстетической мысли.

⁴ См.: *Borinski K.* Baltasar Gracian und die Hoffliteratur in Deutschland. Halle, 1894.

⁵ *Curtius E. R.* Op. cit., p. 360.

ИСПАНСКОЕ БАРОККО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

На фоне европейской культуры XVII в. испанская культура выглядит несколько архаичной. В Италии Галилей делал великие открытия в области механики, оптики, астрономии, утверждал гелиоцентрическую систему мира. Во Франции Декарт развивал рационалистическую философию, выдвинул свою знаменитую формулу: «Я мыслю — значит я существую».

В это время в Испании ее величайший писатель Кальдерон писал средневековые аллегорические пьесы ауто-сакраменталес; в поэзии находили отражение идеи поэтов-мистиков; средневековый принцип чести составлял содержание многих выдающихся драм.

На поверхностный взгляд, проблемы, занимавшие испанских писателей, жанры, к которым они обращались, кажутся отсталыми и запоздалыми. Испанская культура XVI—XVII вв. не пережила такого резкого разрыва с культурой средневековья, какой пережила итальянская или французская. Исследователи обычно подчеркивают близость культуры барокко к культуре позднесредневековой, так называемой готической. И тем не менее испанская литература оказала огромное, ни с чем не сравнимое влияние на европейскую литературу XVII—XVIII вв.

Этот вопрос нуждается в специальном объяснении. Начнем с взаимоотношения искусства барокко с готическим, позднесредневековым искусством. При всей близости, существующей между ними, было бы неверно и антиисторично их отождествлять. Особенно наглядно это видно на материале архитектуры.

Как известно, архитектура барокко возрождает некоторые готические черты. И готика, и барокко обращены к небу. Но между ними существует различие, порожденное разными историческими условиями. В своем классическом описании барочной архитектуры Вельфлин таким образом

сравнивает ее с архитектурой готической: «В готике вертикально направленные силы свободно лучатся и разрешаются вверху игрой. Барокко требует их острого столкновения с тяжелым карнизом и только тогда — это самое существенное — допускает разрешение»¹.

Конечно, и литература барокко не была простым повторением позднесредневековой литературы. Кальдерон — человек, знакомый с культурой Ренессанса и стоящий на уровне утонченной иезуитской схоластики XVII в., конечно, очень далек от творцов старых средневековых драм с их непритязательной наивностью.

В литературе барокко, как и в самой испанской жизни, мы находим своеобразное сочетание *нового* и *старого*.

Литература эта впервые в художественном развитии человечества обратилась к изображению прозаического и пошлого денежного общества и того жестокого демонического эгоизма, которым была одержима освободившаяся от нравственных принципов индивидуальность. Но выход из исторического тупика, в котором находилась Испания, писатели эти видели в католицизме, так же как спасение отдельной человеческой личности — в покаянии.

Католическая окраска литературы испанского барокко отталкивала от нее представителей передовой мысли. Но его художественные открытия привлекали пристальное внимание писателей других народов, вынужденных решать сходные задачи.

При этом различные направления внутри литературы барокко по-разному и в разной степени влияли на последующую литературу.

Как мы знаем, в идейном и художественном смысле барокко не было единым. Борьба двух принципов — «культеранизма» и «концептизма» — принимала ожесточенные формы и привлекала внимание современников. Но противоположность между «темным» и «трудным» стилем не надо преувеличивать.

Мы отмечали, что поэзия Гонгоры оказала неотразимое влияние на все развитие испанской поэзии. За ним шли и «культеранисты», и «концептисты».

Об относительности противопоставления «концептизма» «культеранизму» свидетельствует и то, что, обосновывая эстетику «концептизма», Грасиан не отделяет Гон-

¹ Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Пг.: Грядущий день, 1918, с. 57—58.

гору от писателей, которых считает образцами. Он восторженно говорит о его поэзии. Принципиальной разницы между «культеранизмом» и «концептизмом» Грасиан не видит.

Только время и литературное развитие стали теми катализаторами, которые отделили одно от другого. Судьба «культеранизма» и «концептизма» в мировой литературе не одинакова. Неравноценно и влияние, оказанное этими направлениями на мировую литературу.

Начнем с «культеранизма». Поэзия Гонгоры, столь мощно повлиявшая на его испанских современников, развивалась параллельно с аналогичными явлениями в литературе других европейских народов. Уже в XVI в. в Англии возник так называемый эвфуизм, на рубеже XVI и XVII вв. в Италии появился «маринизм» (по имени поэта Марино). В XVII в. во Франции сложилась так называемая прециозная литература.

Но, несмотря на то что в разных европейских странах существовали явления, аналогичные поэзии Гонгоры, говорить о влиянии Гонгоры на писателей других стран почти невозможно (назовем только бурлескную оду Скаррона «Геро и Леандр»).

К XVIII в. споры о Гонгоре прекратились. Защитники испанского классицизма очищали испанскую литературу от последних остатков «культеранизма».

Возрождение интереса к Гонгоре падает на конец XIX в. И обязано оно французскому символизму. Среди поклонников Гонгоры был Поль Верлен. Очевидно, он знал его поэзию только в отрывках, но часто упоминал в своих стихах строчку из «Поэм одиночества»: «Сражениям любви поле пера».

Популярности Гонгоры в XX в. много способствовал выдающийся поэт Латинской Америки Рубен Дарио, также в последний период своего творчества близкий к символизму. Символисты видели в Гонгоре художника, далекого от жизни, не понятого и осужденного официальными кругами. Они искали в нем черты, близкие себе. То, что Гонгору возродили именно символисты, свидетельствует, что в его творчестве было нечто родственное и близкое их устремлениям.

Все же в его поэзии были черты, совсем не похожие на то, что увидели в нем его последователи. Он бежал от реальности. Но в том, что он ей противопоставлял, не было ничего туманного. Его идеальный мир создан

из мифологии, античных знаний, народной поэзии — всего, что само было порождением реальности. Гонгору только условно можно назвать предтечей символистов.

Под непосредственным влиянием Рубена Дарио возник интерес к Гонгоре у молодых поэтов 20-х годов — Гарсии Лорки, Рафаэля Альберти, Дамасо Алонсо. Они воспользовались трехсотлетием со дня смерти поэта для пропаганды его творчества. Лорка даже прочел лекцию на тему «Поэтический образ в творчестве дона Луиса де Гонгоры». Домасо Алонсо стал лучшим исследователем его творчества. Интерес Пабло Неруды к Гонгоре был вызван его дружбой с этими молодыми испанскими поэтами. Но примечательно, что поворот таких поэтов, как Альберти и Неруда, к реальной жизни привел к ослаблению влияния Гонгоры на их творчество.

Совсем иной была судьба «концептизма». Несмотря на свою тягу к причудливому, парадоксальному, экстравагантному, «концептизм» оказался ступенью в познании жизни, способствовал развитию реализма.

Известный историк испанской литературы Менендес-и-Пелайо говорил об определяющей роли мысли в творчестве Кеведо. В искусстве Грасиана, как и в его эстетике, интеллектуальное начало также играет ведущую роль. Более того, Грасиан был основоположником теории «искусства ума» и имел много последователей в европейской литературе.

То безрадостно-трезвое представление о человеке, которое дает Грасиан в своих трактатах на моральные темы, оказало глубокое влияние на французских моралистов XVII в. Его «Карманный оракул» непосредственно подготовил «Характеры и нравы сего века» Лабрюйера и в особенности «Максимы» Ларошфуко. Роман Грасиана «Критикон» стал прообразом произведений, в которых художественная форма служит выражению философской идеи (например, вольтеровского «Простодушного» и «Кандида»).

«Концептизм», как мы отмечали, сказался на стиле плутовского романа. Но, конечно, плутовской роман, как и испанская драма, тоже затронутая влиянием «концептизма», не могут быть сведены к нему. Это было гораздо более широкое явление, связанное с поступательным развитием литературы. Влияние на мировую литературу плутовского романа эпохи барокко неотделимо от влияния «Ласарильо с Тормеса», «Назидательных новелл» и «Дон-Кихота» Сервантеса.

Известный испанский филолог Менендес Пидаль относил все эти произведения к «искусству большинства» и противопоставлял их поэзии Гонгоры и других лириков XVI—XVII вв., которую именовал «искусством меньшинства». «Искусство большинства», адресованное широкому кругу читателей и зрителей, — искусство народное и реалистическое, сила которого не в изысканной внешней отделке, а в многостороннем изображении испанской жизни. Произведения эти часто были коллективными созданиями. К автору, сочинившему книгу, присоединялся другой, пожелавший продолжать и развивать ее. Так было с «Дон Кихотом», вторую, поддельную, часть которого написал Авельянеда. Существует и вторая часть «Ласарильо с Тормеса», написанная Хуаном де Луна, так же как есть вторая часть «Гусмана де Альфараче», созданная Матео Луханом де Сайаведра. Причем вторая часть, написанная последним, настолько хороша, что печатается рядом с написанной Матео Алеманом.

Именно эти произведения, рисующие своеобразие национальной жизни, и получили особый отклик за пределами Испании, вызвали стремление подражать им, дописывать их и переписывать на свой национальный лад. В совокупности они составляют пескончаемый эпос рождающегося буржуазного общества.

Хотя испанский плутовской роман ни в какой мере не укладывается в рамки «концептизма», его художественные принципы тесно связаны с эстетической теорией, которую обосновывал Грасиан. Как мы видели, он защищал диссонанс в искусстве и таким образом открывал путь к изображению дисгармонического и безобразного.

Как известно, плутовской роман рисовал прозаическую изнанку жизни испанского общества.

Об этом верно сказал создатель сравнительно второстепенного романа «Пикары Хустины»: «Предпочитаю изображать вещи такими, как они есть, ибо так же хорошо продается изображение уродства, если оно сделано искусно, как и прекрасное».

Используя карикатуру, корифей испанского плутовского романа Кеведо достиг высокого искусства в изображении уродливого. А именно эту эстетическую задачу должно было решать искусство буржуазной эпохи.

Испанский плутовской роман XVII—XVIII вв. способствовал развитию прозы в трех основных европейских странах — Германии, Англии, Франции. Знакомство с

испанской литературой начиналось с переводов-переделок. За этим следовало оригинальное творчество. Писатели этих стран словно учились, следуя испанскому образцу, говорить на родном языке. Вот наглядный пример из истории немецкой литературы. В 1615 г. некто Эгидиус Альбертинус выпустил сочинение под названием «Гусман де Альфараче». Первая часть этой книги представляет собой перевод первой части романа Матео Алемана, вторая написана самим переводчиком. Отталкиваясь от испанских образцов, писатели Германии, Франции, Англии преобразовывали их материал в национальном духе, создавали оригинальные картины.

В разных странах существовали более или менее благоприятные условия для усвоения испанской традиции. При всем отличии протестантской Германии от католической Испании, она была исторически подготовлена к восприятию испанского плутовского романа. Страшные последствия Тридцатилетней войны — распад общественных связей, бродяжничество и нищета давали материал для произведений этого жанра. Величайший немецкий плутовской роман «Симплициссимус» Гриммельсгаузена при всей его оригинальности (это воспитательный роман, типичный для немецкой литературы) был также плодом знакомства автора с «Ласарильо с Тормеса», «Гусманом» и «Историей жизни пройдохи Паблоса».

Гораздо меньше отвечал плутовской роман задачам, стоявшим перед французской литературой XVII в. В первой половине столетия абсолютизм в этой стране играл исторически прогрессивную роль. К нему тяготели все живые силы нации. Поэтому создатели французского социально-бытового романа, написанного по испанскому образцу и рисующего оборотную сторону жизни — плутни и распад, не схватывали основной тенденции эпохи. Продолжавшие традиции испанского плутовского романа и любовной новеллы, Сорель и Скаррон создали произведения, не достигающие глубины и значительности шедевров испанской прозы. Не случайно образцом для Скаррона служил прежде всего Кастильо Солорсано, стоящий ближе к светской повести, нежели к плутовскому роману.

Испанское влияние особенно глубоко и прогрессивно сказалось во Франции в XVIII в. И на это были объективные исторические причины. Французский абсолютизм все больше обнаруживал свою реакционную анти-

народную сущность. Кроме того, рост буржуазно-денежных отношений, формирование прозаической действительности давали жизненный материал, пригодный для плутовского романа.

В своем «Жиль Блазе» Лесажа гениально воспроизвел основную коллизию такого романа — личность прокладывает себе дорогу во враждебном и насыщенном разнообразными эгоистическими стремлениями мире. Лесажа обратился к роману Гевары «Хромой бес» и, следуя ему, создал оригинальное произведение, подвергающее критике французские нравы.

Однако плутовской роман Лесажа отличается от испанского плутовского романа XVII в., отмеченного сознанием исторического тупика и указывающего на религию как на единственный способ найти выход из этого тупика. Писатель раннего Просвещения, Лесажа верит в общественный прогресс, изображает своего героя, выходца из низов, с симпатией, дает оптимистическое завершение его жизненного пути.

При всем национальном своеобразии английского литературного развития нечто подобное происходило и в Англии.

В 1665—1671 гг. Керкмен и Хед выпустили под названием «Английский плут» довольно примитивную обработку испанских плутовских романов. Но в Англии XVII века это сочинение было одиноким явлением.

В XVIII в. испанский плутовской роман становится одним из главных образцов для целой плеяды блестящих английских романистов. Предпосылки буржуазного общества были в Англии развиты неизмеримо больше, чем во Франции. В связи с этим гораздо большее развитие получил и жанр романа, призванный отражать противоречия нарождающегося буржуазного мира. Как ни далек, на первый взгляд, английский роман этого времени от испанского плутовского романа, и Дефо, и Фильдинг, и Смоллет, бесспорно, многим ему обязаны. Критическое изображение общества, с которым сталкивается во время своих приключений герой, сочетается у них, как и у Лесажа, с защитой и утверждением этого героя, с ясной верой в оптимистические перспективы его развития.

Драма как особый литературный род, непосредственно обращенный к народу, стоит особняком от других литературных жанров. Поэтому влияние драматургии одной страны на драматургию другой имеет свои особенности.

Для французского театра XVII в. решающую роль сыграла не елизаветинская драма, а именно испанцы.

Арди, Ротру, Скаррону, молодому Корнелию и другим испанская драма послужила образцом и источником вдохновения. Причина заключается в том, что она отразила не столько переходный период, связанный с освобождением личности от пут классового общества и власти государства, как драма английская, сколько сложившееся и сравнительно устойчивое классовое общество. Тема зависимости личности от государства, борьба между долгом и страстью, необходимость для личности подчиниться навязанным извне обязанностям, эгоистические основы страсти, опрокидывающей моральные принципы, — все эти темы испанской драмы перешли от Корнеля к Расину, были переработаны ими и широко вошли в европейский театр.

В XVIII в. в литературе просветителей началась борьба за создание буржуазной драмы. Такая драма в патетическом свете должна была изображать простого человека, самоотверженно защищающего честь и добродетель своей семьи. «Саламейский алькальд» мог быть образцом для создателей буржуазной драмы. Автор этой пьесы, показав доблесть человека из народа, отстаивающего свою честь, уже в XVII в. опередил и Лессинга, и Дидро. Один из деятелей французской революции, якобинец Колло д'Эрбуа, обработал пьесу Кальдерона, превратив ее в буржуазную драму «Крестьянин — судья». В «Севильском цирюльнике» Бомарше использовал форму испанской любовной комедии для создания оригинальной комедии французской.

Таким образом, литература испанского барокко в своем реалистическом варианте оказала серьезное влияние на развитие европейской литературы XVII—XVIII вв. Литература эта имеет общеевропейское и мировое значение. И вытекает это из самого принципа барокко.

Мы называем барокко литературным стилем, а стиль рассматриваем как совокупность художественных особенностей, отражающих эстетические идеалы и нормы определенной исторической эпохи. Барокко был ведущим стилем испанской литературы и искусства XVII в., так же как классицизм — ведущим стилем литературы французской. Очень поучительно отметить, что сближало и разделяло эти направления. В широком смысле они были порождением одной и той же исторической эпохи. Это

было время разочарования в идеалах Возрождения, прежде всего разочарования в человеческой природе. И барокко, и классицизм противопоставляли материальному духовное, высоко ставили разум человека. Этот культ разума типичен для всей европейской общественной мысли XVII века.

Но здесь начинаются и различия, обусловленные историческим развитием каждой из этих стран. Классицизм возник во Франции, где абсолютная монархия продолжала играть исторически прогрессивную роль и выводила страну из средневековой отсталости. Отсюда идеализация государства, стремление при помощи античных образцов возвысить его, стремление к гармонии и уравновешенности.

В Испании, как мы видели, дело обстояло иначе. При том что выдающиеся художники этой эпохи были сторонниками королевской власти и также придавали важнейшее значение разуму, в центре их внимания были дисгармония и динамические контрверзы испанской жизни. Равнодушные к античному идеалу, они опирались на национально-своеобразные формы жизни и искусства.

Со стилем барокко справедливо связывают представление о чем-то вычурном и патетическом, беспокойно-динамическом и экзальтированном, декоративном и иллюзорном. Но все это было порождено реальным содержанием жизни того времени, когда сложился этот стиль.

Мы отмечали, что движение в архитектуре барокко было судорожным движением, попыткой преодолеть гнет тяжелой и инертной материальной массы. В литературе барокко изображен человек под гнетом классового общества, человек, зависящий от материальных условий и природной среды, делающий судорожные, конвульсивные усилия, чтобы освободиться от этого гнета, устремляющийся прочь от земной скверны, ищущий спасения в духовном мире или в мире изысканного артистического мастерства.

При всех исторически обусловленных противоречиях литературы барокко в ней заключено было познание важных сторон человеческой природы и общества, нужное людям сегодняшнего дня для их этического и эстетического самосознания.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая	
РЕНЕССАНС И БАРОККО . .	4
Глава вторая	
ПОЭЗИЯ ИСПАНСКОГО БАРОККО	21
Глава третья	
ДРАМАТУРГИЯ «ЗОЛОТОГО ВЕКА»	45
Глава четвертая	
ПЛУТОВСКОЙ РОМАН	118
Глава пятая	
ФИЛОСОФИЯ И ПОЛИТИКА	143
Глава шестая	
ТРАКТАТ О ПОЭТИЧЕСКОМ СТИЛЕ	161
Глава седьмая	
ИСПАНСКОЕ БАРОККО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗ- ВИТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА .	168

60 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА