

Н.Томашевский

Театр Кальдерона

Оглавление

Театр Кальдерона.....	1
-= 1 =-	1
-= 2 =-	4
-= 3 =-	6
-= 4 =-	10
-= 5 =-	20
-= 6 =-	21
* * *	26

-= 1 =-

"...Школой злобы, зеркалом разврата, академией бесстыдства..." называл театр Кальдерона его соотечественник Моратин-старший. Недостигаемым образцом верности христианским идеалам, человеческому долгу, чувству чести (где "даже в извращениях мы видим тень возвышенной идеи") объявлял театр Кальдерона немец Август Вильгельм Шлегель. Так раздвоилась посмертная репутация одного из величайших поэтов и драматургов мира, славу которого современники полагали незыблемой. Оценки Моратина-старшего и А. В. Шлегеля могли бы остаться для нас частными, "особыми" мнениями, если бы за их субъективностью не стояли приговоры, вынесенные творчеству Кальдерона двумя стадиями эстетического создания - просветительского и романтического.

Николас Фернандес де Моратин (по прозвищу "старший", в отличие от своего сына, также известного драматурга, Леандро де Моратина, прозванного ("младшим") выразил в трактате "Правда об испанском театре" (1763) более или менее распространенное мнение французских просветителей не только на творчество Кальдерона, но главным образом на саму Испанию XVII века как на страну заскоружлых предрассудков, страну инквизиции, почти первобытной дикости и несправия. Мнение это было освящено именем Вольтера, и испанские приверженцы просветительства и неоклассицизма (так называемые "афрансесадос" - офранцузенные) охотно его разделяли, несмотря на свой несомненный патриотизм.

Что касается Августа Вильгельма Шлегеля, то в знаменитых "Лекциях о драматическом искусстве", читанных в Вене в 1808 году, он красноречивее других изложил взгляды философско-идеалистического крыла немецких романтиков, согласно которым величие Кальдерона заключается в "разгадке тайны жизни и смерти", моральности и христианском спиритуализме его творчества.

"Просветительское" и "романтическое" восприятия Кальдерона надолго определили дальнейшие толкования его театра. Это не значит, конечно, что оценки оставались неизменными. Они пересматривались от эпохи к эпохе, в зависимости от присущих этим эпохам эстетических норм. Но любопытно, что почти все они тяготели так или иначе либо к просветительской, либо к романтической точкам зрения. Эти полярные взгляды стали своего рода центрами притяжения. Может быть, так случилось в силу их цельности и четкой категоричности. А может быть, и в силу авторитетности имен, их выдвинувших (Вольтер, Лессинг, Сисмонди, Гете, Шлегель, Бокль, Шелли и т. д.).

Критика XIX века, позитивистская и историческая, несмотря на громадный добытый ею фактический материал и объективное разрешение некоторых частных вопросов творчества Кальдерона, не смогла противопоставить своим предшественникам удовлетворительную общую формулу кальдероновского театра. Мало того; даже Менендес-и-Пелайо, признанный вождь испанской позитивистской школы и крупнейший знаток испанской литературы XVI-XVII веков, с иронией писавший о восторгах немецких романтиков, незаметно для себя, в сущности, повторил их основные положения {См. широко популярные до сего времени чтения о Кальдероне 1881 г. М. Menendez-y-Pelayo, "Calderon y su teatro"}. В то же время, желая развенчать культ Кальдерона, он противопоставил ему по всем линиям творчество Лопе де Вега. Это противопоставление, внеисторичное по своей сути, оказалось тем не менее очень популярным в дальнейшем. Бытует оно и в наше время, хотя антиисторичность сравнения двух писателей, принадлежащих к разным историческим эпохам, кажется, не подлежит сомнению. Деятельность Лопе де Вега (1562-1635) клонилась к концу, тогда как деятельность Кальдерона (1600-1681) только начиналась.

Творчество Лопе де Вега знаменует собой начальный этап блистательного почти столетнего торжества так называемой "национальной драматической системы", творчество Кальдерона - ее заключительный этап. Их разделяет значительный период в истории испанской драмы "золотого века", представленный именами Хуана Руиса де Аларкона и Тирсо де Молина. Таким образом, Кальдерона следовало бы рассматривать не в порядке индивидуального сближения с Лопе де Вега, а в порядке осмысления эволюции национальной драматической системы.

Историческая школа конца XIX - начала XX века, и в частности ученики Менендеса-и-Пелайо, внесла существенные поправки в суждения своего учителя. Многое прояснилось, и Кальдерон, как и предшествовавшие ему драматурги, стал рассматриваться прежде всего на фоне фактов своего времени.

Однако нередко как прямой отголосок старых споров вокруг Кальдерона, восходящих еще к просветителям и романтикам, можно прочесть: "Кальдерон - певец воинствующего католицизма, мистик и реакционер", "Кальдерон - великий реалист, отразивший лучшие черты испанского народа". У читателя возникает естественное подозрение - не есть ли эти столь крайние характеристики результат "выборочно-цитатного" метода, применяемого критиками для простейшего доказательства априорно выдвинутого тезиса? Или, быть может, такие сильные разночтения объясняются неслыханной "внутренней противоречивостью" писателя, когда одновременно он создает демократического "Саламейского алькальда" и священные ауто на теологические темы с обнаженным заданием в духе идеологии контрреформации? Первое остается на совести критиков. Второе решительно неверно. Кальдерон на редкость цельный и даже подчас утомительно однообразный в своем постоянстве писатель. Просто, с нашей сегодняшней точки зрения, трудно совместить защиту прав низших сословий и осуждение

крестьянина - "невежды, инстинктом ведомого", формулу "жизнь есть сон" с искренним пожеланием - "пусть жизнь твоя долгой будет"; прославление убийства любимой жены на основании одного лишь подозрения в измене - с жалобами на "тягостный принцип чести"; самое фанатичное "поклонение кресту" - с явной симпатией к гонимым и побежденным "нехристям" и т. д. и т. п.

Если в начальный период становления и развития испанской национальной драмы (в творчестве Хуана де ла Куэва, Сервантеса и молодого Лопе де Вега) противоречия между ренессансно-демократическими идеалами и явлю испанской государственности не носили еще остроантагонистического характера, если еще в какой-то мере были живы мечтания Хуана Луиса Вивеса о ликвидации частной собственности, которую "мы оберегаем друг от друга дверьми, стенами, запорами, оружием и даже законами" (трактат "De subventione pauperum", 1526), или Алонсо де Кастрильо, ратовавшего в трактате "О республике" за свободу и равенство людей перед законом, то к моменту воцарения на театральном престоле Кальдерона картина резко меняется.

Когда в начале XVII века венецианский посол в Мадриде Контарини доносил своему сенату, что испанская монархия (наряду с Османской империей) является самым мощным государственным образованием, то большинству современников еще не были видны грозные приметы окончательного заката. Однако уже в 20-30-е годы они обозначились с такой очевидностью, что даже самые недалёковидные стали понимать, что это конец. Положение Испании того времени определялось прежде всего острейшим несоответствием между усиливающимся абсолютизмом и глубочайшим хозяйственным кризисом, нищетой крестьянских и городских низов. Особенно тяжелым было положение крестьянства, составлявшего подавляющее большинство населения страны. Один современник Кальдерона, бенедиктинский монах Бенито де Пеньялоса-и-Мондрагон, в книге "О пяти превосходствах испанца" (1629), отмечая катастрофическое положение крестьянства, писал: "...кажется, все сословия королевства столковались и поклялись его разорить и уничтожить. Дошло до того, что само слово крестьянин приобрело столь дурной смысл, что стало равнозначным мошеннику, простофиле, пакостнику и еще худшим выражениям" {Цит. по статье К. Н. Державина "Саламейский алькальд" Кальдерона" (предисловие к русскому изданию этой пьесы, "Искусство", М.-Л., 1939, стр. 10).}.

Стремительно нараставший крах испанской государственности, коррупция бюрократического аппарата, фаворитизм, потеря части заморских и европейских владений, неудачные войны с Францией, сепаратистское движение в Каталонии, многочисленные заговоры и восстания, распад прежних, когда-то прочных нравственных устоев, традиций и представлений в сочетании с "католическим началом", сгубившим Испанию "своим угнетающим преобладанием над всеми другими элементами государственной жизни" {В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.-Л. 1956, стр. 466.}, - все это не могло не вызвать среди испанской интеллигенции чувства растерянности, тревоги и скептицизма. С одной стороны, обозначалась определенная тяга к незыблемым идеалам, к возвышенному, к красоте, а с другой - с этим отлично уживалась скептическая формула "жизнь - сон, жизнь - комедия". Однако тут же писатели (и, в частности, Кальдерон) стремятся умерить свой скептицизм указанием человеку на его обязанность оправдать земное существование добрыми делами и поступками.

Прежние ренессансно-демократические идеалы, питаемые национальными традициями (характерные для Лопе и его ближайших соратников), стали уступать место учено-гуманистическим, которые в сфере художественной абстракции легче сочетались с трагическим восприятием действительности.

Лишившись былой практической целеустремленности, испанский театр начинает подпадать, с одной стороны, под влияние ученых-педантов, авторов ренессансно-классицистских поэтик, вроде Карвальо ("Лебедь Аполлона", 1602) и Каскалеса ("Поэтические законы", 1604-1617), а с другой - под влияние барочной школы лирики

Гонгоры (влияние которого сказалось и на позднем Лопе). В творчество Кальдерона все глубже проникает один из основных мотивов позднего испанского Возрождения - сочетание шутки и горечи. По замечанию современного испанского исследователя Кальдерона Анхеля Вальбуэна Брионеса, сцены кальдероиевских пьес "постоянно колеблются между мадоннами Мурильо и шутами Веласкеса".

Характерную для Кальдерона трагическую антиномию реализма - идеализма справедливо связывают с именем Сервантеса. Однако вряд ли это безоговорочно. Влияние Сервантеса на Кальдерона было огромно, но плодотворность его отнюдь не только в плане развития трагического начала у Кальдерона. Будучи последним великим поэтом испанского Возрождения (периода его заката), Кальдерон именно через Сервантеса связан с народно-демократическими гуманистическими традициями национального Ренессанса периода его расцвета. Следует, однако, иметь в виду, что, восприняв от Сервантеса антитезу яви и идеала, Кальдерон в своей художественной практике пытался сгладить эту антитезу, пытался на морально-религиозной основе дать примирительную концепцию мира, проникнутую одновременно сословно-абсолютистским духом в социальном смысле. Острота реакции Кальдерона на факты действительности, сочетание в его художественном мышлении абстрактной философичности с обнаженной тезисностью и конкретностью в отражении тех или иных областей социальной и духовной жизни общества, стремление к идеальному абсолюту через мучительные сомнения, слияние в его творчестве мотивов самого утонченного барокко и традиций демократического гуманизма послужили поводом для разноречивых толкований его театра, иной раз взаимоисключающих и почти всегда пристрастных.

- = 2 = -

Пристрастность в оценках Кальдерона сказалась даже на характере его жизнеописаний. Скудость фактических данных пришлась на руку прежде всего его восторженным почитателям. Ставшее привычным противопоставление Лопе де Вега - Кальдерон тут нашло, пожалуй, наиболее нелепое выражение. Чтобы эффектнее изобразить иконописный лик своего кумира, биографы Кальдерона нередко сравнивают его жизнь с жизнью Лопе. Благостный созерцатель, нежный, снисходительный мудрец, философ-аскет Кальдерон и забияка, кутила и многоженец, ловкий царедворец Лопе де Вега. Между тем и имеющихся фактов достаточно, чтобы убедиться в беспочвенности такого противопоставления, не говоря уже о его бессмысленности.

Дон Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Баррера-и-Рианьо родился 17 января 1600 года в Мадриде в семье секретаря королевского казначейства дона Диего Кальдерона. Мать драматурга - Анна Мария де Энао (родом из Фландрии) умерла, когда Педро исполнилось десять лет.

Звучное имя и горделивый герб с девизом "За веру" вводил в заблуждение многих биографов, распространявших миф об аристократическом происхождении Кальдерона. На самом деле он принадлежал к дворянству средней руки. Дед его был писарем казначейства, а бабка - дочерью оружейника Франсиско Руиса, правда, столь искусного в своем деле, что Лопе де Вега даже утверждал, что "его изделия могли украсить любого принца".

Восьмилетним мальчиком Педро был отдан на воспитание в мадридский иезуитский колледж (Колехьо имперьяль). Когда умерла мать, на руках у дона Диего оставалось шестеро детей. В 1614 году отец женился вторично. После смерти отца, случившейся через год после женитьбы, в многочисленной семье начались нелады. Ссоры с мачехой из-за крохотного наследства привели к судебному разбирательству.

По окончании колледжа Педро Кальдерон был отдан в университет Алкала де Энарес, затем перешел в Саламанкский университет, где изучал гражданское и каноническое

право, готовясь согласно желанию матери к духовной карьере. Однако из-за семейных неурядиц Кальдерон вынужден был прервать учение и вернуться в Мадрид.

О юношеских годах Кальдерона сведения отрывочные. Известно только, что 1619-1623 годы он провел в Мадриде, не помышляя о духовной карьере и ведя рассеянную жизнь.

В свободное от светских развлечений время Кальдерон не забывал поэзию, к которой, по свидетельству современников, он пристрастился, еще будучи на попечении отцов-иезуитов. Первую свою комедию Кальдерон написал, когда ему было тринадцать лет. На поэтических состязаниях в день празднования св. Исидора в 1620 году Кальдерон удостоивается похвалы Лопе за сонет, хлопавший потом в сборник самого Лопе. Последнему обстоятельству удивляться не следует, поскольку в период беспримерной славы "чуда природы" издатели охотно приписывали ему чужие произведения. Выражение "es de Lope" - "это достойно Лопе", - ставшее тогда летучим и применяемое ко всему достойному внимания, вполне объясняет и без того обычный недосмотр издателей.

После 1623 года следы пребывания Кальдерона в столице теряются, и по ряду косвенных свидетельств можно предполагать, что 1623-1625 годы он провел в Северной Италии (преимущественно в Милане) и, может быть, во Фландрии. Что касается последнего, то новейшие биографы сомневаются в этом. Правда, некоторые подробности военного быта и нравов, имеющиеся в пьесах Кальдерона "Осада Бреды" и даже "Любовь после смерти" (хотя там речь идет о подавлении восстания морисков, а не фламандцев), позволяют думать, что в них содержится много лично пережитого. Допустить участие Кальдерона в военных операциях во Фландрии тем более заманчиво, что там он имел возможность познакомиться с творчеством Шекспира.

Вернувшись в 1625 году в Мадрид, Кальдерон всецело отдается литературе и театру. Первая из достоверно датированных его комедий, "Любовь, честь и власть", относится еще к 1623 году. Большинство его пьес видят жизнь на подмостках пышного Реаль Паласьо.

Сведения о дальнейшей жизни Кальдерона еще более скудные. Известно лишь, что к началу 30-х годов репутация Кальдерона как одного из лучших драматургов Испании прочно установилась. Тут мы располагаем и свидетельством самого Лопе де Вега ("Лавр Аполлона", (7-я песнь), 1630, где великий старец дает молодому Кальдерону лестную аттестацию) и высокой оценкой Хуана Переса де Монтальвана, который в своих широко известных "Моральных примерах для всех..." (1632) писал: "Дон Педро Кальдерон, изобретательный, изящный, благородный, лиричный, шутливый и занимательный поэт, написал множество комедий, ауто и других вещей, снискавших общее благоволение людей знающих. В Академии он неизменно занимал высшие места; в поэтических состязаниях получал высшие награды, а в театрах имел успех прочный и неизменный. В настоящее время он написал превосходную поэму под названием "Всемирный потоп"

В 1636 году стараниями брата Кальдерона Хосе Кальдерона выходит "Первая часть комедий" Педро Кальдерона. В цензурном разрешении от 23 января того же года особо подчеркивалась тщательная отделка слога и моральная направленность комедий Кальдерона.

Литературная слава, ставшая непререкаемой после смерти "чуда природы", не мешала Кальдерону еще довольно длительное время принимать живейшее участие в придворной и светской жизни. Не был он лишен при этом и известного честолюбия отнюдь не монашеского толка. Так, в 1637 году Кальдерон посвящается в рыцари ордена Сант-Яго, чего он долго домогался и добиться чего было не так-то просто.

В 1638 году французские войска под начальством принца Кондэ вторглись в Испанию возле Бидасоа и обложили крепость Фуэнтерабиа. На помощь осажденным была снаряжена армия под командованием великого адмирала -Кастилии Хуана Алонсо Энрикеса де Кабрера. Патриотично настроенный Кальдерон бросает работу над очередной комедией и вместе со своим братом Хосе спешает к месту военных действий. Через три года Педро Кальдерон в числе кавалеров отряда ордена Сант-Яго

принимает участие в походе против Каталонии, где началось сепаратистское движение. О воинской доблести великого драматурга сохранилась подробная; реплика его начальника Альваро де Киньонеса.

Несмотря на литературные, светские и даже бранные успехи, 40-е годы были для Кальдерона мрачными и суровыми. В 1645 году при обороне предместного укрепления погибает любимый младший брат Кальдерона-Хосе. Еще через год умирает его старший брат - Диего. В 1648 году умирает возлюбленная Кальдерона, от которой у Кальдерона остался годовалый сын (также вскоре умерший). К личным горестям примешались и другие, поставившие на карту не только материальное благополучие драматурга, но и его дальнейшую литературную судьбу. Испанская государственность трещит по всем швам. Феодалные заговоры, экономическая и политическая разруха вносят в жизнь испанского общества дезорганизацию, упадочные настроения, вызывают оживление самых темных социальных сил. Мракобесие церковников усиливается придворным ханжеством. Во взглядах на театр меняется позиция даже такого завязанного театрала и изрядного актера-любителя, как король Филипп IV. Смерть детей Филиппа (инфантов Бальтасара и Фердинанда, увековеченных портретами Веласкеса), а также королевы Изабеллы меняет весь уклад придворной жизни, с которой Кальдерон был так тесно связан последние годы. Начинается гонение на театр. Известный моралист Антонио Контрерас свидетельствует, что закрыто было не только большинство столичных и провинциальных театров (разрешение играть в Мадриде получила лишь одна труппа), но и последовал полный запрет на постановку любовных комедий. Дозволялись только пьесы на исторические, мифологические и священные сюжеты. Категорически возбранялось выходить в комедиях незамужних женщин и жен неблагонаправленных. Целомудренные жены (участие которых в виде исключения допускалось) должны были являться на сцене без украшений и соблазнительных нарядов.

Гонения на театр, личные горести и господствующее влияние церкви несомненно повлияли на решение Кальдерона принять духовный сан. 18 сентября 1651 года его рукоположили в священники. В 1653 году Кальдерон получает должность настоятеля собора Новых Королей в Толедо. Назначению Кальдерона пробовал было воспротивиться патриарх Обеих Индий Алонсо Перес де Гусман, заметивший, что писание пьес несовместимо с подобной должностью. Однако сам вскоре заказал Кальдерону ауто для праздника Тела Господня. Кальдерон отвечал горделивым письмом: "Либо нечестиво писать пьесы, либо нет; если нет -то не мешайте мне, если нечестиво - не просите". Тем не менее начиная с 1651 года Кальдерон перестал писать светские пьесы, если не считать пышно-постановочных действ, рассчитанных на дворцовые спектакли. В 1663 году король вытребовал Кальдерона из Толедо ко двору, где он получил должность королевского духовника. В 1665 году умирает покровитель Кальдерона Филипп IV, Кальдерон отходит от двора и получает должность настоятеля кафедральной церкви конгрегации св. Петра, состоявшей из священников, уроженцев Мадрида. Последние годы жизни Кальдерон посвящает свой досуг почти исключительно писанию ауто для Мадрида, Толедо, Севильи и Гранады, что почиталось величайшей честью.

Умер Кальдерон в воскресенье 25 мая 1681 года. В этот день во всех главных городах страны разыгрывались сочиненные им ауто.

- = 3 = -

За год до смерти Кальдерона к нему обратился его почитатель герцог де Верагуа с просьбой составить собственноручный список всех написанных им комедий. Список, составленный Кальдероном, включал 111 комедий и 70 ауто. Он послужил основой для первого посмертного, так называемого "Полного" собрания комедий Кальдерона,

изданного восторженным поклонником его творчества Хуаном де Вера Тассис-и-Вильярроэлем в 1682-1691 годах.

В свой список Кальдерон не включил того, что молва великодушно приписывала своему кумиру, а также пьесы, написанные в сотрудничестве с другими авторами (например, Монтальваном и Белесом де Геварой). Были, правда, в этом списке небольшие пропуски (их причины теперь затруднительно объяснить), которые частично были восполнены разысканиями позднейших времен {Так, совсем недавно, в конце 1960 года, в одном из пражских архивов была обнаружена неизвестная доселе драма Кальдерона.}.

В результате к настоящему времени мы располагаем примерно 120 комедиями, 78 ауто и двумя десятками интермедий, бесспорно принадлежащими перу великого драматурга. Таким образом, за шестьдесят лет Кальдерон написал около 220 пьес разных жанров. К этому надо еще прибавить некоторое количество лирических стихотворений (преимущественно сонетов), две поэмы ("На торжественный въезд Марии Анны Австрийской" и "Всемирный потоп"), рассуждение о живописи и, наконец, трактат "Апология комедии", к сожалению, безнадежно утраченный.

Хотя драматургическое наследие Кальдерона и не так астрономично, как его предшественника Лопе де Вега, тем не менее и оно уже одними своими размерами представляет немалые трудности для изучения.

Обычно творчество Кальдерона принято делить на периоды до 1651 года и после 1651 года. В первый период (иногда называемый "реалистическим") Кальдерон пишет главным образом светские пьесы и сравнительно небольшое количество священных ауто. Во второй - создает почти исключительно ауто и время от времени сочиняет пышно-постановочные "зрелищные" пьесы для дворцовых празднеств. Таким образом, эти периоды характеризуются преимущественным положением того или иного жанра в творчестве Кальдерона.

В свою очередь первый, "реалистический" период подразделяется на два: "прекальдероновский" (когда театр Кальдерона носит печать ученичества у Лопе де Вега) и так называемый "кальдероновский", когда Кальдерон обретает творческую самостоятельность и на первый план выступает то, что его отличает от предшественников. Рубежом является начало 30-х годов. То есть тут различительным признаком выступает близость или отдаленность Кальдерона от школы Лопе.

Следовательно, периодизация основана на смешении разных принципов.

Эту традиционную схему можно принять лишь с существенными оговорками. Прежде всего необходимо значительно сузить хронологические рамки первого "прекальдероновского", или, лучше сказать, "ученического" периода. Ученичество кончается где-то в середине 20-х годов (комедии "Любовь, честь и власть", 1623; "Мнимый звездочет", 1624; "Игра любви и случая", 1625; драма "Осада Бреды", 1625), и Кальдерон вступает в полосу зрелого творчества, которое, как это вполне понятно, не оставалось неизменным.

Дальнейшее творчество Кальдерона довольно очевидно подразделяется на три этапа: с середины 20-х годов до середины 30-х, когда Кальдерону свойственно было стремление к широким философским обобщениям, постановке злободневных социальных и морально-этических проблем, а в плане формальном - тяготение к одновременной разработке нескольких тем в пределах одной пьесы и символике. Этот период условно можно было бы назвать "синтетическим". Характерными для него являются "Стойкий принц", "Жизнь - это сон", "Сам у себя под стражей". Затем с середины 30-х до конца 40-х годов, когда, не теряя общественной значимости, творчество Кальдерона характеризуется стремлением к углубленному анализу, к концентрированной разработке обособленных тем, к раскрытию какой-нибудь одной, ведущей черты в характере своих героев. Этот период можно было бы назвать "аналитическим", для него показательны "Врач своей чести", "Саламейский алькальд".

И, наконец, заключительный период, когда Кальдерон отходит от общественной проблематики и сочиняет пьесы для придворных празднеств с участием балета, музыки и пения. Это пышные аллегории, приуроченные к придворным вкусам, преимущественно на сюжеты античной мифологии ("Лавр Аполлона", "Залив Сирен" и ряд других). Последний период можно было бы назвать периодом "мелодраматических аллегорий". Он имел большее значение для развития испанского музыкального театра, чем для театра драматического.

Что касается священных ауто, то Кальдерон писал их на протяжении всей своей литературной карьеры. И в основных чертах, учитывая, конечно, особую "неподвижность" этого жанра, характер его ауто претерпевал те же изменения, что и светские пьесы.

Таким образом, в творчестве Кальдерона явно прослеживаются четыре периода - ученический, синтетический, аналитический и период мелодраматических аллегорий. Само собой понятно, что точной хронологической границы между ними провести невозможно. Отклонения допустимы в ту и другую сторону. Но общая тенденция несомненна. Наибольший читательский и сценический интерес представляют, конечно, второй и третий периоды {Именно поэтому, как ни соблазнительно было проиллюстрировать творческую эволюцию автора, в настоящее собрание не включены ученические и зрелищно-постановочные пьесы Кальдерона.}.

Практический смысл предложенной периодизации заключается в том, что она помогает проследить качественные изменения, которые претерпевал театр Кальдерона на протяжении своей шестидесятилетней истории.

Большие трудности представляет проблема жанровой классификации творчества Кальдерона. Не считая незначительного количества интермедий, занимающих у Кальдерона случайное место, вся его драматургия подразделяется на три основные категории: драмы, комедии и священные ауто. Но если ауто обладают устойчивыми жанровыми признаками и сомнений здесь не возникает, то две первые категории являются более зыбкими. Тут мы подходим к одной из самых сложных и нерешенных проблем истории испанского театра XVI-XVII веков - проблеме жанровой классификации.

Дело в том, что сам Кальдерон, как и его единомышленники по национальной драматической системе, все свои трехактные стихотворные пьесы называл "комедиями", независимо от их содержания.

Первоначально, в эпоху утверждения национальной школы и первых побед ренессансно-демократического течения в испанском театре (молодой Лопе де Вега и его приверженцы), термин "комедия" имел боевое, полемическое значение. Им обозначались пьесы, построенные на принципиальном смещении трагического и комического во имя большего жизненного правдоподобия. Такое понимание комедии пионерами национальной школы было резко противопоставлено чисто формальному пониманию комедии как специфического жанра (противоположного трагедии) сторонниками учено-классицистской системы, основанной на теории Аристотеля и практике римского театра Сенеки и Теренция.

Сторонникам обновления театра на национальной демократической основе было ясно, что новое содержание, требования многочисленных зрителей из народных низов, желавших видеть на сцене жизнь в ее подлинных хитросплетениях, вызывали потребность в каких-то новых драматургических формах, в новых жанрах, которые с большей гибкостью могли бы выразить это новое содержание.

Появились некоторые виды Драматических сочинений, промежуточных между комедией и трагедией в классицистском понимании. Возмущенные хранители ученых традиций называли эти новые виды "чудовищным гермафродитом", а подшучивавший над их возмущением Лопе де Вега - более изящным и классичным словом - "минотавр".

Действительно, в существовавших жанровых градациях произошел некоторый сдвиг. Его отметил еще Лопе де Вега в своем "Новом руководстве к сочинению комедий" (1609).

Однако нет нужды так уж безоговорочно противопоставлять жанровую свободу Национальной школы ригоризму классицистской Иерархии. Тем более что в большинстве случаев это противопоставление основывается на рассмотрении вопроса о соблюдении или несоблюдении пресловутых единств - места и времени (единство действия являлось бесспорным законом для обеих сторон), то есть на признаках чисто внешних и тем самым второстепенных. Следует к тому же иметь в виду, что для теоретиков испанского классицизма XVI-XVII веков вопросы единства места и времени не имели такого решающего значения, как для их наследников в период борьбы с романтизмом. Авторы самых образцовых классицистских поэтик Алонсо Лопес Пинсиано и Франсиско Каскалес понимали эти единства очень расширительно (единство времени, например, до десяти дней вместо суток). Во многих основных вопросах - в выборе злободневных, нетрадиционных сюжетов, демократизации зрительской аудитории - авторы перечисленных поэтик были скорее на стороне приверженцев национальной системы.

Характерно, что даже в боевой начальный период зарождения национальной системы пропасть не была непроходимой. Лопе де Вега в своем трактате указывает на известную компромиссность нового жанра - "комедии". Хотя говорит он об этом вскользь, но ощущение компромиссности реформы (отнюдь не в смысле простого смешения полярных жанров) было у него несомненно острым. Лопе не мог не чувствовать определенного несоответствия между своими теоретическими декларациями и практикой, как личной, так и его школы. Несоответствие это особенно наглядно проявляется у позднего Лопе. Если в трактате Лопе говорится, что "слуга не должен, как часто видим в иностранных пьесах, слова высокопарные бросать", то на практике у Лопе и особенно у Кальдерона встречаются слуги, которые изъясняются по всем правилам учено-гуманистической риторики; если Лопе ратует за то, чтобы "язык в комедии простым быть должен... когда на сцене двое или трое беседуют в домашней обстановке", то в комедиях герои подчас ведут самый интимный разговор в затейливых сонетах в гонгористском духе. Такое нарушение собственных деклараций (а надо иметь в виду, что Лопе писал не только от себя лично, но от имени всей школы) зависит, как кажется, от того, что новая школа драматургии не сумела избавиться ни от жанровой иерархии, свойственной классицизму, ни от жанровой закабаленности языка. Она ее только расшатала. Мало того, в процессе эволюции национальной системы закабаленность языка вновь начала усиливаться по мере новой жанровой кристаллизации, которая происходила в недрах национальной системы. Свидетельством тому является все творчество Кальдерона.

Когда Рамон Менендес Пидаль упрекал критиков в том, что "под испанской комедией XVII века они разумеют бесформенную грудку произведений неопределенного жанра" {Р. Менендес Пидаль, Проблема чести в испанском театре Золотого века (печатается в сборнике Менендеса Пидалья "Избранные работы" в Изд-ве иностранной литературы).}, он был прав в том смысле, что ими не учитывался этот новый процесс жанровой кристаллизации.

До нас не дошли прямые суждения самих драматургов по этому поводу, но несомненно одно: разница между пьесами "Врач своей чести" и "Не всегда верь худшему" ими ощущалась вполне. Сейчас первую мы называем драмой, вторую комедией. Кальдерон называл комедиями обе пьесы. Здесь следует иметь в виду, что ко времени написания этих пьес из термина "комедия" выветрилось первоначальное его полемическое содержание и "комедия" стала обозначать просто "пьесу", как "хорнада" - "действие". Термин "драма" применительно к испанской драматургии Золотого века является нововведением позднейших времен и основан на том жанровом восприятии, которое

было свойственно периоду победы романтизма. Им, до некоторой степени произвольно, стали обозначать определенную категорию пьес ("комедий") репертуара Золотого века. Термин "комедия" был оставлен за другой категорией пьес. Следовательно, были какие-то основания для такого разделения. И вот, как это ни парадоксально, при разделении испанской комедии XVII века на две категории - драмы и собственно комедии - объективным показателем явилось тяготение той или иной пьесы к жанру трагедии или комедии именно в том смысле, в каком это зарегистрировано в системе жанровой иерархии испанского классицизма. Взять ли определение трагедии и комедии в "Древней поэтической философии" Алонсо Лопеса Пинсиано (1596) или в "Поэтических законах" Франсиско Каскалеса (1604-1617), - родовые признаки, размежевывающие трагедию и комедию, сохраняются в общих чертах и у испанских драматургов, сторонников национальной системы.

Определения Пинсиано и Каскалеса в основном повторяют Аристотеля. Однако у Пинсиано есть одно очень важное для данного случая указание: говоря о трагедии и комедии, он особо подчеркивает, что разница между ними не столько в веселой или мрачной концовке, сколько в том, что комедия отличается от трагедии характером разработки темы. Для понимания испанского театра XVII века это имеет первостепенное значение, так как одну и ту же тему (например, излюбленную тему чести) драматурги решают по-разному, в зависимости от жанра, скрытого общим термином "комедия". Так, в пьесах, тяготеющих к трагедии, восстановление чести требует кровавой развязки ("Кордовские кавалеры" Лопе де Вега, "Врач своей чести" Кальдерона и многие другие), в пьесах, тяготеющих к комедии, развязка может быть самая разная, вплоть до гротескной, излюбленной в итальянской или французской новеллистике.

Точное ощущение жанра - одна из примечательных особенностей драматургов национальной школы. Это ощущение налагало на них не менее жесткие обязательства, чем на драматургов-классицистов. Без учета этого обстоятельства всегда есть опасность не только не понять сценическую природу пьесы, но и совершенно извратить реальное ее содержание. В комедии (особенно тяготеющей к "низкой") любой испанский драматург XVII века может осмеять путь "кровавого восстановления" чести. В драме он непременно возведет его в высокий принцип. И тот же Лопе или Кальдерон очень удивились бы, если б услышали обвинение в "противоречивости".

- = 4 = -

Большой раздел театрального наследия Кальдерона составляют его драмы (в том смысле слова, о котором говорилось выше). Именно они доставили Кальдерону всемирную славу и долгое время побуждали многих романтиков ставить его выше Лопе де Вега и чуть ли не вровень с Шекспиром.

В целях практического удобства драмы Кальдерона (к ним относят пятьдесят одну пьесу) принято разбивать на несколько категорий: драмы исторические, философские, религиозные, библейские, мифологические и "драмы чести". Разделение это условно и дает представление разве что о сюжетику драм Кальдерона, но не об их смысловой сути. Характерно, что принятое традиционное разделение не мешает переносу пьес из раздела в раздел. Так, один из самых интересных разделов драм Кальдерона - драмы чести, - к которым Менендес-и-Пелайо относил четыре пьесы (среди них особенно знаменита "Врач своей чести"), пополнился к настоящему времени еще шестью. Сюда с большим или меньшим основанием попали и "Стойкий принц", и "Саламейский алькальд", и "Луис Перес, галисиец", и "Любовь после смерти". А, скажем, "Жизнь - это сон", которую чаще всего относили к пьесам религиозным, перешла после ряда новейших исследований в разряд морально-философских {Так, например, считает Анхель

Вальбуэна Брионес в своем новейшем издании драм Кальдерона (Calderon, Obras completas, ed. Aguilar, Madrid, 1959, v. I.).

В первый том предлагаемого собрания пьес Кальдерона входит шесть драм, напечатанных в хронологической последовательности. Пять из них ("Стойкий принц", "Луис Перес, галисиец", "Любовь после смерти", "Врач своей чести" и "Саламейский алькальд") относят с большим или меньшим правом к разряду "драм чести". Шестая, "Жизнь - это сон" (во всех предыдущих русских переводах она имела название "Жизнь есть сон", отлившееся в устойчивую формулу), относится к разряду морально-философских.

Термин "драмы чести" применительно к театру Кальдерона многозначен и разноречив в толкованиях. Многозначность его объясняется поразительной емкостью самого понятия чести, которое охватывает основные проявления личной и общественной жизни того идеального испанца XVII века, каким его мыслил Кальдерон.

Сегодня кальдероновское понятие чести скрыто для нас позднейшими представлениями. Как указывает Рамон Менендес Пидаль, "самое странное, что честь (применительно к испанской драме XVII века. - Н. Т.) понимается главным образом в смысле чести супружеской" {Менендес Пидаль, цит. соч.}. Однако драмы Кальдерона, основанные на утверждении супружеской чести, не самые характерные и не самые многочисленные. Но даже если сводить понятие чести к супружеским конфликтам, то и тогда следует особо подчеркнуть общественный характер этой идеи. Например, в пьесе "Врач своей чести" рассказывается о том, как во времена правления легендарного короля Педро Справедливого некий дворянин по имени дон Гутьерре убивает свою жену донью Менсию на основании одного лишь подозрения в супружеской неверности. Пожалуй, ни одна другая пьеса Кальдерона не вызывала столько упреков со стороны критиков за ту гипертрофию понятия чести и аморальность, которые якобы в ней содержатся. Первое обвинение легко снимается простым указанием на свойство трагедийного жанра, основанного на преувеличении. Второе основано на очевидном недоразумении. Как ни странно, критика не обратила внимания на одно решающее обстоятельство: в испанской драматургии XVII века (во всяком случае, в пределах творчества Кальдерона) невозможно указать пьесу, тяготеющую к трагедии, которая была бы основана на конфликте домашнего значения. Все авторы испанских поэтик того времени, как классицистских, так и компромиссных, сходятся в том, что предметом трагедии может быть только "действие высокое", то есть имеющее серьезное общественное значение. Отсюда уже можно сделать априорный вывод, что проблема личной чести, перенесенная в трагедию (или пьесу, к ней тяготеющую), получает там какое-то высокое общественное осмысление. Следовательно, упрек в аморальности неуместен.

Разработка идеи чести ко времени Кальдерона уже имела давнюю традицию как в испанской литературе и философии, так и в театре. Суть этой идеи сводилась к тому, что человек, "лишенный чести, мертв для блага общества, хотя бы он сам и не был в этом повинен" (отмечал в своих знаменитых "Семи частях" король Альфонс Мудрый). Мнение Альфонса разделяли многие испанские философы, моралисты и писатели вплоть до кальдероновского времени. Бесчестье приравнивалось к смерти, честь - к жизни. В одной из своих пьес Кальдерон так и говорит: "Моя жизнь в моей чести". Честь движет обществом, придает коллективной жизни высокий гражданский дух и силу. Каждый гражданин - носитель частицы этого неотчуждаемого общественного блага. Он обязан быть его хранителем. Отказаться от ее защиты - презренная трусость, приравниваемая к соучастию в оскорблении.

Такое понимание идеи чести, естественно, предполагало и способы ее восстановления. Реакция должна быть незамедлительной. Публичное оскорбление требовало публичного отмщения. Тайное - тайного. Испанские драматурги, предшественники Кальдерона (особенно Лопе де Вега), почти с юридической точностью кодифицировали все случаи оскорбления и возмездия. Открыто мстить за тайное оскорбление равносильно тому,

чтобы "превратить кровь в оливковое масло и позор усугубить", утверждает Лопе де Вега в "Наказании хитроумца" {Этот и следующие примеры привожу из уже цитированной работы Менендеса Пидалья. На его же работе основана и трактовка проблемы чести в данной статье.}.

Мечь за супружескую неверность не имеет ничего общего с мечью "из ревности". Лопе де Вега в "Доротея" искренне удивляется, что ревностью, а не защитой чести бывает вызвано кровавое мщение: "Арменио поведал Сиро, что мужа предают смерти жен, если застанут их с любовниками, не за то, что те оскорбили их честь, а за то, что лишили их своей любви и отдали ее другому. Странный обычай!.."

Все это не значит, конечно, что такое понимание чести и способов ее восстановления в Испании XVI-XVII веков было единственным. Существовала и точка зрения (ее поддерживал Хуан Луис Вивес), что честь является свойством чисто личным, независимым от общественного мнения, а потому и способ ее "кровавого восстановления" категорически отвергается. Однако для испанского театра проблема чести представляет еще и совершенно специфический интерес. Как уже указывалось, тут вопрос всегда решался в зависимости от жанра. Лопе де Вега, например (равно как и Кальдерон), в пьесах, тяготеющих к трагедии, всегда рассматривал честь как общественное достояние (отсюда неременная кровавая развязка). В комедии он мог обрушить громы и молнии против - кровавой развязки. Правда, в трактовке этой проблемы между Лопе де Вега и Кальдероном есть существенные различия. Кальдерон, например, в силу присущего ему морально-философского ригоризма не позволяет себе шуточного разрешения конфликта чести даже в комедии. Поэтому этот конфликт строится у него обычно на недоразумении, а не на действительном нарушении принципа чести. "Для Кальдерона честь - абсолютная генерализующая идея, под которую подгоняется жизнь. В комедиях Лопе, далеких от морально-дидактического задания, конфликт, связанный с честью, решается в соответствии с правдой жизни.

Герои испанской драмы XVII века, даже сетуя на закон чести, всегда тем не менее рассматривают его как свой первейший гражданский долг. Все человеческие чувства подчиняются чести. Честь подчиняется только соображениям высшего порядка. Хоронио де Карраса в "Ловкости оружия" (1571) писал, что нельзя убить оскорбителя, если он лицо "необходимое обществу или войску, как-то военачальник или король". Это прямо указывает на общественный характер чувства чести. В пьесе Лопе де Вега "Безумие из-за чести" муж убивает изменницу-жену, но во имя интересов общества оставляет другого виновника): "...хотя я рыцарь Весьма высокой доблести. Лучше мне жить без чести, чем Франции без наследника".

Совершенно аналогичную картину мы видим в пьесе Кальдерона "Врач своей чести": дон Гутьерре тайно, с помощью лекаря убивает донью Менсию (соответственно тому, как и мнимое оскорбление было нанесено тайно) и оставляет в живых второго оскорбителя - инфанта дона Энрике, "как лицо необходимое государству". Король дон Педро не только санкционирует своим авторитетом "божьего помазанника" такой кровавый способ очищения чести от скверны, но недвусмысленно приглашает его и впредь так же мужественно блюсти честь дворянина и королевского вассала. Если бы в пьесе речь шла просто о восстановлении супружеской чести, то Кальдерону не понадобился бы для сюжета ни король в качестве санкционирующего авторитета, ни инфант в качестве подозреваемого любовника. Тогда он написал бы изящную комедию, где недоразумения с письмом и кинжалом были бы головоломно разъяснены и влюбленных друг в друга дон Гутьерре и донью Менсию ждал бы счастливый брак (то есть мы получили бы полное подобие комедии "Не всегда верь худшему").

При этом, однако, дон Гутьерре и донья Менсия не могли бы являться Супругами до разрешения всех сомнений, связанных с вопросом чести. В творчестве Кальдерона не найдется ни одного примера, когда в легком комедийном плане он рискнул бы

усомниться в святости супружеских Отношений. В трагедии он считал это возможным только потому, что придавал высокое, уже далеко не личное значение этой проблеме.

Иной поворот получает тема чести в одной из ранних драм Кальдерона - "Луис Перес, галисиец". Здесь общественное звучание ее сводится к нагнетанию тех неперменных качеств личной дворянской доблести, которые так полно изобразил в своем знаменитом трактате "Придворный" итальянец Кастильоне: бесстрашное мужество, готовность в любую минуту прийти на помощь любому, кто в этом нуждается, благодарность, самопожертвование, нерушимая верность в дружбе. Словом, герой пьесы Луис Перес (как и его друзья дон Алонсо и дон Мануэль) "является ходячим моральным кодексом дворянской чести. Любопытно, однако, что Кальдерон делает своего героя (кстати, имевшего несомненно реальный исторический прообраз) в какой-то степени жертвой этого самого кодекса. Луис Перес - это "человек, который, по характеристике французского испаниста Дама-Инара, в результате недоразумений с юстицией вынужден покинуть свой дом и скрыться в горы, где он добывает средства к существованию, взяв их со случайных путников". Это один из первых в испанской драматургии типов "благородного разбойника". Луис Перес в полном согласии с законом дворянской чести пришел на выручку незнакомому человеку (дону Алонсо), которого преследовали альгвасилы. В результате от властей вынужден скрываться сам Луис Перес. Интрига осложняется линией доньи Исавель (сестры Луиса) и Хуана Баутисты. Хуан Баутиста, добываясь любви Исавель, видит основное препятствие в Луисе, на попечении которого она находится. С этой целью Хуан Баутиста делает на Луиса ложный донос, в котором Луис обвиняется в бесчестном убийстве брата доньи Леонор, знатной португальской дамы. Против Луиса Переса возбуждают судебное преследование, и на его поимку отправляются отряды альгвасилов. Мотив ложного доноса очень важен не просто для усиления интриги, а прежде всего для оправдания действий Луиса Переса, оказывающего вооруженное сопротивление властям. Все основное действие пьесы построено на стремлении Луиса восстановить свою поставленную под сомнение честь. Луису приходят на помощь его благородные и самоотверженные друзья - спасенный им от смерти дон Алонсо и дон Мануэль, которому он в самом начале пьесы предоставил кров. Ради спасения жизни и чести Луиса они добровольно ставят себя вне закона.

Совместными усилиями доброе имя Луиса восстановлено, и Хуан Баутиста несет заслуженное наказание от руки оклеветанного им Луиса. Перед смертью Баутиста раскаивается и признает свою вину. В пьесе содержится одна примечательная деталь: дон Алонсо и дон Мануэль без колебания отказываются от участия в походе "Великой армады" ради помощи своему товарищу. Это ли не апофеоз принципа сословной чести? Торжество морального дворянского кодекса особо оттеняется контрастной линией комической пары Педро - Касильда. Фигура Педро (слуги дон Луиса) - одна из самых ладно скроенных в галлерее кальдероновских "грасьосо" (шутов). Во всем он полная противоположность своему благородному и мужественному хозяину. Педро непрерывно стремится прочь от опасности, от гнева своего хозяина и непрерывно волею случая встречается со своим господином. Из этих встреч Кальдерон извлекает великолепный комический эффект.

И последнее. Критика уже отмечала, что на фоне торжества такого комплекса дворянских добродетелей несколько неожиданно выглядят для Кальдерона, обычно столь мягкого и терпимого к неиспанским и даже нехристианским нациям, суровая характеристика крещеного еврея Хуана Баутисты. Первым на это обстоятельство обратил внимание французский переводчик Кальдерона Латур. Но тут же он сам совершенно справедливо замечает, что Луис Перес убил бы "и всякого другого в подобных обстоятельствах. Поэтому нельзя сказать с уверенностью, что, убивая Баутисту, он вспомнил о том, что тот еврей".

Гуманность, благородство и даже веротерпимость Кальдерона при всей его преданности католической вере и испанской монархии, пожалуй, нигде так не сказались, как в пьесе

"Любовь после смерти" (1633), также относимой к циклу "драм чести". Пьеса посвящена трагическим событиям, имевшим место в царствование Филиппа II (примерно около 1570 г.), когда мориски (обращенные в христианство мавры), не выдержав притеснений со стороны испанского правительства, подняли восстание. Восстание это было жестоко подавлено войсками дон Хуана Австрийского, и вскоре мавританское население было изгнано с территории Испании. Кальдерон придерживался истории лишь приблизительно. Время, место и действующие лица (исторические, легендарные и вымышленные) у него произвольно сдвинуты и перемешаны.

Несмотря на то, что у Кальдерона имеется большой цикл пьес на исторические сюжеты, ни он и никто из его предшественников по национальной системе не был в подлинном смысле этого слова историчным. Историзм, предполагающий понимание причинно-следственных связей, был свойствен эпохе реализма XIX века. Испанцам XVII века он был незнаком. Эпоха и обстановка не принимались в расчет при оценках фактов. Да и сами исторические факты были лишь собранием назидательных примеров. "Историзм" Кальдерона был связан с поэтикой трагедийного жанра, а вовсе не с задачей исторического осмысления вводимого материала.

В основе драмы лежит тема фатальной любви мориска дон Альваро Тусани и доньи Клары Малек. Движущая пружина интриги - оскорбление, нанесенное высокомерным испанским грандом Хуаном де Мендосой старому дону Хуану Малеку, отцу Клары. Оскорбление было нанесено публично, и только публично можно его смыть. Попытка уладить дело браком дочери Малек с оскорбителем Хуаном де Мендосой не удалась (а такое разрешение конфликта чести допускалось наряду с кровавой мстью). Мендоса, влюбленный в Исавель Тусани (сестру Альваро), ответил отказом. Это привело к заговору вождей морисков, которые сочли отказ Мендосы за оскорбление для них всех. Началось восстание. Вот эти чисто внешние сюжетные обстоятельства и побудили, видимо, отнести "Любовь после смерти" к "драмам чести". Дальнейшее действие не дает для этого оснований. Обрученных к моменту появления войск Хуана Австрийского донью Клару и Альваро Тусани разлучает война. Клара остается в крепости Галера, над которой начальствует ее отец. Оборона Гавьи поручена Альваро Тусани. Благодаря нерадивости Алькускуса (мусульманского "грасьосо", слуги дон Альваро) и предприимчивости испанского солдата Гарсеса войскам Хуана Австрийского удается занять крепость Галеру: Согласно обычаю того времени, крепость была отдана на разграбление солдатам. Во время грабежа Гарсес убивает Клару. Безутешный Тусани разыскивает свою возлюбленную, находит ее при смерти и успевает проститься (одна из самых трогательных сцен в пьесе). Затем при помощи традиционного в испанском театре приема он отыскивает убийцу и закалывает его. Велико: душевные испанские военачальники дон Хуан Австрийский и дон Лопе де Фигероа (один из героев "Саламейского алькальда") прощают Тусани потому, что он так мужественно и так рыцарски верен своей возлюбленной.

Таким образом, тема оскорбления и восстановления чести Хуана Малек снимается совершенно, едва она выполнила назначение "сюжетного запала". Есть, конечно, в кальдероновских характеристиках испанских военачальников (особенно дон Лопе) и предводителей восставших мавров почти все основные черты такого морального кодекса дворянской чести, о котором говорилось в связи с "Луисом Пересом". Но там этот кодекс составляет идейную основу, а здесь он не больше как обязательная типовая характеристика. Ее мы найдем в любой пьесе Кальдерона (не исключая целого ряда священных ауто). Величие Кальдерона сказалось в этой драме не в трактовке темы чести и даже не в поэтической разработке беззаветной любви Альваро и Клары, поданной в духе ренессансного неоплатонизма, служения красоте как высокой и чистой идее. Величие Кальдерона, подлинного гуманиста, сказалось прежде всего в той моральной атмосфере сострадания и живой симпатии к угнетенным, в тех призывах "милости к падшим", которыми проникнута эта пьеса. Именно это дает основание думать, что в

одном из самых больных вопросов испанской внутренней политики Габсбургов - отношении к арабскому населению, Кальдерон занимал решительно прогрессивную позицию.

Если в первых трех рассмотренных драмах проблема чести, в каких бы поворотах и объемах она ни была взята, предстает все же как специфическая проблема чести дворянской, сословной, то в "Стойком принце" и "Саламейском алькальде" она получает дополнительные значения.

"Стойкий принц" относится к числу самых грандиозных замыслов Кальдерона. Пытаться определить принадлежность этой пьесы к той или другой категории его драм - очень трудно. Тут все будет зависеть от того, на какую сторону ее многообразной проблематики обратить внимание. Мепендес-и-Пелайо относил драму "Стойкий принц" к агиографическому роду сочинений, то есть видел в ней драматизированное житие. Конструктивные основания есть и для этого. Другие относят пьесу к религиозно-философским драмам, усматривая в ней прежде всего апофеоз всепобеждающей веры, дающей человеку подлинное бессмертие. Некоторые {сейчас их едва ли не большинство} относят "Стойкого принца" к "драмам чести".

Во многом споры вокруг "Стойкого принца" объясняются тем, что пьеса принадлежит к "синтетическому" периоду творчества Кальдерона. В ней слито несколько тем, подпирающих и проясняющих друг друга. Написана эта драма не без оглядки на учение о "четверном смысле" всякой подлинной поэзии, о котором писал Данте к Кан Гранде делла Скала в связи с "Божественной комедией" и которое в Испании пропагандировал Луис Альфонсо де Карвальо в своей поэтике "Лебедь Аполлона" (1602). В буквальном смысле это может быть житие; в аллегорическом - идея возмездия за то, что человек в силу присущей ему свободной воли (неотчуждаемого божественного дара) "смертию смерть поправ"; в моральном - урок "высшей мудрости"; который заключается в стойком перенесении житейских невзгод, и т. д.

Из тем, лежащих в основе "Стойкого принца", наибольший интерес представляют две - тема свободы человеческого духа и тема чести. Первая связана с попыткой Кальдерона решить загадку смерти. Вторая - с решением загадки жизни.

Если оставить в стороне теологические ауто Кальдерона, где он выступает сценическим глашатаем испанской контрреформации (местами впадая в богословскую казуистику), то в светских пьесах религиозность Кальдерона дает только этическую "Окраску развиваемым в них идеям, а вовсе не представляет собой догматических утверждений. Во многих своих драмах и комедиях Кальдерон предстает певцом свободы. Свободы, разумеется, не в современном социальном смысле, а свободы, мыслимой как самоосвобождение человека через величие его духа, характера. Свобода, в толковании Кальдерона, - это свобода стойка, основанная на духовном преодолении нужды, принуждения, личных влечений. Этот идеал свободы Кальдерон особенно полно выразил в "Стойком принце". Смерть для Кальдерона не представлялась страшной, потому что духовное "я" не было для него разрушимым. Когда человек во исполнение собственной свободной воли расстаётся с земной жизнью, для Кальдерона это не катастрофа. Это может быть катастрофой для малодушных, цепляющихся за "короткие миги жизни".

Второй темой, получившей тщательную разработку в "Стойком принце", является тема чести. Собственно, здесь вернее было бы говорить даже не о двух темах, а двух сторонах одной общей темы духовной свободы человека, которая начинается с победы человека над самим собой, над окружающими его невзгодами и тем самым приводит к торжеству над смертью. Без решения этой второй темы (или стороны одной и той же темы) первая не имела бы никакого смысла. Свобода человеческого духа достигается только примерной жизнью. В сущности, свобода и бессмертие (не в догматическом понимании) - это и есть славно, героично, честно прожитая жизнь. Такая жизнь, согласно Кальдерону, приравнена к чести. В этом-то смысле и можно говорить о том, что в

данном случае тема чести является лишь одной из сторон темы свободы человеческого духа.

Инфант дон Фернандо, наследный португальский принц, является воплощением этих идей Кальдерона. Кальдерон разрабатывает в пьесе подробнейшую шкалу моральных добродетелей идеального человека и гражданина своего времени. Если в "Луисе Пересе" был дан исчерпывающий кодекс дворянско-сословной чести, то тут толкование идеи чести дается гораздо шире. Сословные, национальные и религиозные рамки ломаются. Честь в данном случае выступает как необходимое качество "всякого человека, так же как и принца стойкого в своем рабстве". Честь - это "ось, на которой вращается не только христианский мир, но и все миры, составляющие вселенную. Честь вдохновляет все достойные и самоотверженные поступки: она трудный долг, который дает человеку самые священные права. На ней зиждется достоинство, высокое благородство человеческой жизни" {Менендес Пидаль, цит. соч.}.

Такая широта понимания идеи чести predeterminedила в данном случае и многоступенчатое раскрытие этой идеи в пьесе. Так, на низшей ступени находится личная честь. Она управляет поступками Фернандо, как идеального дворянина, рыцаря. Ему свойственно великодушие и благородство по отношению к поверженному врагу. Фернандо возвращает свободу Мулею. Это требует ответного шага. И тут возникает интереснейшая следующая ступень. Мулей готов пожертвовать добрым именем и жизнью ради оказания ответной услуги Фернандо. Фернандо отказывается, потому что таким образом он поставит под сомнение честь своего товарища-врага. Ради спасения принца Мулей вынужден был бы изменить чести, изменить своему сюзерену, изменить родине (пусть мусульманской!). Ответ Фернандо поясняет дело:

"Честь и долг, я полагаю,
Выше дружбы и любви".

И дальше говорит, что он будет сам своим стражем, а заодно и стражем чести Мулея (то есть он не будет пытаться бежать даже при удобном к тому случае). Для спасения своей жизни нельзя поступаться чужой честью. Это лучше всякого другого аргумента отводит мнение, что пьеса есть житие святого. Фернандо принимает мученичество не во имя бога, а потому, что Кальдерон ставит его в такое положение, когда нет иного выхода, кроме как поступиться чьей-то честью.

После того как Фернандо преподал такой урок Мулею, Кальдерон переходит к последней ступени. Король Феца предлагает Фернандо свободу в обмен на крепость Сеуту, занятую португальцами. Принц отказывается, потому что он не имеет права сдавать крепость неверным ради спасения своей жизни. Фернандо получает формальный приказ брата, избранного королем, совершить этот обмен. Фернандо отказывается, то есть нарушает тот самый закон, который он только что растолковывал Мулею. Для Кальдерона несомненно, что приказ короля может быть нарушен во имя высшего идеала верности государственным интересам. Идея, допускающая возможность ошибки короля, случай, когда можно ему не подчиниться, чрезвычайно важна. Тут в морально-философском плане она соприкасается с политической идеей, столь горячо обсуждавшейся во времена Кальдерона, о пределах власти монарха. Суть этой идеи, учитывая разные ее оттенки, сводилась к тому, что власть монарха может быть частично или полностью отчуждена, если его действия приходят в противоречие с коренными интересами государства, подданных.

Из побочных, второстепенных по значению тем, разработанных в "Стойком принце", следует отметить любовную. Она выражена в линии король Феца - Феникс (его дочь) - Мулей - Тарудант. В основе ее решения лежит все тот же тезис свободной воли. Взаимное влечение Феникс и Мулея нарушается желанием короля, который из династических интересов желает выдать дочь за Таруданта, союзного принца. Желание

отца терпит поражение. Торжествует свободная воля влюбленных, этот принцип лежит в основе большинства любовных комедий Кальдерона.

Совершенно новый поворот получает тема чести в знаменитой драме Кальдерона "Саламейский алькальд". Считается, что "Саламейский алькальд" едва ли не единственный пример подлинного демократизма Кальдерона, в противовес обычной его сословной ограниченности и религиозности. Менендес Пидаль восхищался этой пьесой и приводил ее в пример того, как Кальдерон (вслед за Лопе) вывел чувство чести за пределы исключительно дворянской добродетели, придав ему общечеловеческое значение. Это, конечно, верно. Но вместе с тем смысл "Саламейского алькальда" этим далеко не исчерпывается.

В дневниковой записи от июля 1844 года Герцен отмечал в связи с чтением "Саламейского алькальда": "Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о законности" {А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 томах, т. 2, М., изд. АН СССР, 1951, стр. 363.}. Суждение Герцена обращает внимание на важную и не замеченную критиками особенность пьесы Кальдерона. Конечно же, здесь речь идет не столько о признании за простым мужиком права на честь, сколько о признании его прав на защиту со стороны закона. Герцен был прав, когда он намекнул на то, что в пьесе речь идет о законности, неправ он был только в том, что "понятие о законности" он приписал Педро Кресло, а не Педро Кальдерону.

Наивно думать, что Кальдерон решил в своей пьесе вступить за то сословие, ужасное положение которого было охарактеризовано приводившейся цитатой из книги монаха Мондрагона, в целях отчуждения ему каких-то особых прав. В своих социальных взглядах Кальдерон придерживался мнения, что все сословия должны иметь определенные права, но эти права не должны смешиваться. То есть он стоял за сословно-абсолютистскую монархию. В каком-то смысле действительно Кальдерону можно было бы адресовать характеристику просветителей "Все для народа, но без участия народа". Его демократизм не шел дальше предоставления низшему сословию элементарных юридических прав. Кальдерону, стороннику абсолютизма, была противна самая мысль о нарушении закона, об юридической анархии, но он считал, что дворянство, в особенности его военная прослойка, постоянно и совершенно произвольно нарушает права низшего сословия. В этом Кальдерон видел прямую угрозу всей абсолютистской системе. Вспомним, что пьеса писалась в обстановке многочисленных феодальных заговоров и сепаратистских движений, в которых военно-феодалская верхушка играла не последнюю роль, когда королевская юстиция оказывалась совершенно бессильной перед лицом анархии. И потому устами короля он всецело оправдывает действия Педро Креспо, который поспешил осуществить правосудие, не дожидаясь военного суда над капитаном Атайде (недаром король назначает Педро Креспо "пожизненным алькальдом"). Кальдерон оправдывает деревенского алькальда за то, что тот самочинно взял на себя выполнение юрисдикции, ему не принадлежащей, во избежание проволочек и распространения зла. То есть Кальдерон готов оправдать те действия, которые не идут вразрез с требованиями абсолютистского порядка. В "Саламейском алькальде" Кальдерон выступает против анархии и бесправия, которые были бичом испанской государственности. Кальдерон пытается сказать (самим фактом выбора героя), что монархия может вполне положиться на все сословия, если только она разумно будет охранять их интересы; он пытается указать на преданность низшего сословия королевской власти, а тем самым утвердить его право на защиту со стороны этой власти. Даже такая благонамеренная тенденция не встретила восторга при дворе. Пьесу приняли холодно. Картина, написанная страстным пером Кальдерона, оказалась настолько удручающей, что покровительствовавший автору монарх едва ли не увидел в ней злого умысла. Правдивая благонамеренность обернулась чуть ли не революционным выступлением, посягательством на основы испанской государственности. Так эта пьеса и читалась в последующие века. "Саламейский алькальд" стал восприниматься как один из

самых смелых и революционных по мысли памятников испанского театра XVII века. Как это нередко случалось в литературе, сила художественного обобщения оказалась намного сильнее исходной тенденции, лежащей в основе замысла.

Такому восприятию революционности пьесы немало содействовал и замечательный характер Педро Креспо, созданный Кальдероном: мудрого, справедливого, мужественного и в высшей степени гуманного крестьянина, которого автор противопоставил своевольному дворянину капитану Атайде. Под пером Кальдерона логикой развитая этого необыкновенно цельного характера Креспо вырос в защитника народных прав, защитника древних испанских фуэросов, потомка тех испанцев, которые провели победоносную реконкисту своих земель у мавров. И замечательно то, что, хотя Кальдерон много раз оговаривается, что Креспо действует только в рамках законности и не призывает к бунту, подобно героям "Фуэнте Овехуны" Лопе, что он, в сущности, является всего лишь выразителем собственных умеренных политических идеалов Кальдерона, - в глазах зрителей и читателей он стал выразителем прав и чести широких народных масс.

Кальдерона нередко называют если не "асоциальным" писателем, то, во всяком случае, писателем, который, за исключением едва ли не одного "Саламейского алькальда", никогда не обращался к социальным темам. Между тем такое мнение не более чем дань традиции. Романтики сосредоточили внимание на философской и религиозной стороне творчества Кальдерона. Несмотря на ниспровержение романтического культа Кальдерона, эта точка зрения сохранилась до наших дней. В связи с драмой "Любовь после смерти" уже говорилось, что там Кальдерон затронул один из самых животрепещущих вопросов испанской политики - отношение к поработленным народам. В "Саламейском алькальде" социальная тема настолько очевидна, что с этим никто не спорил. Можно назвать еще множество пьес Кальдерона (вплоть до ауто), проблематика которых имеет глубокий социальный смысл.

Неоднократно в разных своих пьесах Кальдерон подходил к теме идеального, справедливого монарха (затрагивает он ее, например, во "Враче своей чести" в лице дона Педро Справедливого). Непосредственно Кальдерон пытается ее решить в одной из самых знаменитых своих драм - "Жизнь - это сон". Там начертана если не программа формирования идеального правителя, то, во всяком случае, назидательная картина его самовоспитания.

Подобно многим другим произведениям мировой литературы, драма "Жизнь - это сон" в глазах последующих поколений намного переросла рамки своего первоначального содержания.

Если собрать воедино существующие толкования драмы "Жизнь - это сон", то получится любопытный сборник противоречивых и часто взаимоисключающих оценок.

Долгое время ее понимали только как религиозно-символическую драму, смысл которой сводится к теологическому тезису утверждения свободной воли и толкованию жизни как сна, грандиозной комедии, где люди играют лишь отведенную им сценическую роль, чтобы потом воскреснуть к высшей правде уже в загробном существовании.

Действительно, нельзя отрицать присутствие этих мотивов в пьесе. Для Кальдерона они были характерны на протяжении почти всего его творчества и нашли свое прямое выражение в священных ауто "Великий театр мира", "Жизнь есть сон" и в ряде других.

Частично они были подсказаны Кальдерону модными в католических проповедях конца XVI века метафорическими уподоблениями жизни сну и жизни театру. Как заметил еще М. Горький, ощущение жизни как скоротечного мгновения ("сна") было присуще мироощущению испанцев задолго до Кальдерона. В кальдероновский период национального упадка это ощущение усилилось еще больше, и Кальдерон дал ему наиболее четкую художественно-философскую формулу, предельно сгустив горестное признание Сервантеса, сделанное устами Дон-Кихота {Идея ауто "Великий театр мира", вероятно, подсказана Кальдерону прилежным чтением "Дон-Кихота" Сервантеса (глава

XII, часть 2), где Дон-Кихот развивает перед Санчо мысль о том, что жизнь - та же комедия, и что смерть всех уравнивает. А Санчо назвав это сравнение "превосходным", подкрепляет его аналогичным сравнением жизни с шахматной игрой. (Кстати, последнее явно восточного происхождения. Ср. с соответствующим стихотворным афоризмом Омархаяма.) В свою очередь, от идей кальдероновского ауто отправлялся Луиджи Пиранделло в своей пьесе "Шестеро персонажей в поисках автора".}

Однако новейшие исследования ряда ученых убедительно показали, что центральным заданием пьесы является попытка дать наглядный урок воспитания идеального государя. Таким идеальным государем может быть человек, обладающий просвещенным разумом, умеренностью, терпимостью и, главное, умением подавлять личные свои страсти и интересы. Основная победа принца Сехизмундо - это победа над самим собой. Если бы Кальдерон задался целью показать просто торжество человека над своими страстями, его умение обуздать себя, то навряд ли ему понадобилось бы делать своего героя принцем, переносить действие в экзотическую абстрактную обстановку. Интересна одна незамеченная подробность. Разрешение линии Росаура - Астольфо имеет разительное сходство с концовкой "Врача своей чести" (когда король дон Педро, по прозвищу Справедливый, желая восстановить честь Леоноры, заставляет Гутьерре на ней жениться). Если принять точку зрения тех, кто видит в пьесе "урок царям", то совпадение это не покажется случайным. Сехизмундо превращается в того идеального монарха, каким, согласно принятой Кальдероном легенде, был король Педро. Сехизмундо, как и дон Педро, соединяет молодых людей, разъединенных примерно сходной ситуацией. И там и тут присутствует мотив жалобы государю со стороны оскорбленной женщины. В пьесе "Жизнь - это сон" финал этот к тому же усилен мотивом, который отсутствует во "Враче своей чести", - принц сам влюблен в Росауру. И он отказывается от своего счастья ради восстановления ее доброго имени. И там и тут идея справедливого монарха. Только во "Враче своей чести" справедливый король дан как бы "мимоходом", как готовая легендарная или историческая данность. Здесь - это итог воспитания идеального государя, достойно увенчанный торжеством принца над самим собой.

Есть еще один существенный момент в пьесе, подкрепляющий эту точку зрения: история с солдатом, которого велено казнить, хотя именно он поднял восстание в пользу Сехизмундо. Каким бы благим ни было намерение солдата, он нарушил закон верности своему сюзеру. Благое намерение не избавляет его от наказания. Солдат поднял бунт против установленного порядка (вспомним, что Педро Креспо с самого начала вершит правосудие, он не бунтует, он лишь требует признания и уважения своих прав). Справедливый монарх не может не покарать бунтаря, потому что любой бунт есть произвол, нарушение незыблемого закона. В первом случае государь награждает бунтовщика (Креспо), во втором государь наказывает его. Креспо отстаивает права, данные ему короной, солдат их попирает. Именно так, по мнению Кальдерона, должен поступать идеальный монарх.

В этом процессе самовоспитания принца Сехизмундо в идеального монарха решающую роль сыграло восприятие жизни как мимолетного сна. "Что вас дивит? Что изумляет? - говорит принц Сехизмундо. - Если был мой наставник сон", и далее: "И вот я пришел к тому, что все-то счастье людское проходит как будто сон". В начале драмы Кальдерон показывает, как человек, обуянный гордыней, верящий в длительную прочность земного существования, приходит к злоупотреблению властью. Принцем руководит необузданный разумом инстинкт. В последнем действии Сехизмундо под воздействием горького опыта ("сна") приходит к восприятию жизни как явления настолько скоропреходящего, что ее смело можно приравнять ко сну. Ощущение жизни как сна влечет за собой указание на близкое возмездие. Это раскрыл еще в XIX веке один крупный немецкий испанист, который писал: "Вслед за сном последует пробуждение, которое находится в точном соответствии с нашими поступками во время сна и более того - является прямым его следствием" {V. Schmidt, Die Schauspiele Calderon's dargestellt

und erlantert, 1857. Цит. по переводу К Бальмонта (в его издании Кальдерона, т. 2, стр. 37).}. Люди-актеры, жизнь-сцена, на которой каждый играет отведенную ему роль. Надо сыграть эту роль хорошо. Человек расплачивается за содеянное на земле. Подробно эту идею Кальдерон развил в ряде своих священных ауто, являющихся любопытным памятником теологического красноречия Кальдерона.

- = 5 = -

Священные ауто составляют наиболее монолитную в жанровом отношении часть драматургического наследия Кальдерона. Это одноактные пьесы религиозно-богословского содержания, предназначенные для исполнения в день празднования Корпус Кристи (Тела Господня). Они специфичны только для испанского театра. Возникли ауто очень давно в лоне театра религиозного. К концу XVI века ауто оформились в самостоятельный драматический жанр, и испанские теоретики признавали его равноправие наряду с комедией и трагедией.

Преимущественно это были пьесы символического характера с участием отвлеченных аллегорических фигур (Милосердия, Разума, Воли, Мысли), чаще всего посвященные утверждению какого-нибудь теологического тезиса.

Большинство ауто XVI века были анонимными. Новый этап в развитии драматического жанра связан с именами Лоне де Вега и Тирсо де Молина. В их ауто стали проникать уже эпизоды светского характера.

Однако подлинный расцвет ауто как равноправного театрального жанра связан с именем Кальдерона и его ближайших последователей - Кандамо, Морето и Саморы. Кальдерону первому удалось придать холодным богословским абстракциям театральное очарование и вдохнуть в них подлинную поэзию. Во времена Кальдерона ауто конкурировали в успехе у зрителя со светскими комедиями. Они разыгрывались профессиональными актерами, и на их постановку отпускались огромные средства. Зрительский успех в большой степени зависел от великолепия и изобретательности сценического действия, превосходившего в этом смысле даже дворцовые спектакли.

По своей тематике ауто Кальдерона очень разнообразны. Известны ауто философские, ауто на мифологические сюжеты с теологическим их истолкованием, на темы Ветхого завета, ауто, вдохновленные параболами из евангелия, ауто на легендарные и исторические сюжеты.

Часто они представляют собой развернутую теологическую расшифровку философских формул, содержащихся в светских пьесах Кальдерона (например, формулы "жизнь - комедия", "жизнь - сон", которые настойчиво повторяются и в "Стойком принце", и в "Жизнь - это сон", и в "Любви после смерти", а в снижении пародийном плане в комедии "Сам у себя под стражей"), иногда его ауто как бы "дублируют" светские пьесы, обнажая их теологическую основу.

При всей традиционной обязательности богословской направленности ауто как специфического жанра аллегории Кальдерона гораздо глубже и философичнее его предшественников, а самые персонажи, выводимые в них, куда человечнее. Наряду с аллегорическими фигурами Кальдерон нередко вводит в свои ауто не только жизненные типы представителей отдельных социальных слоев испанского общества (крестьянина, купца, короля), но даже в ряде случаев вводит роль грасьосо. Например, в одном ауто, посвященном диспуту между христианской и магометанской религией, фигурирует Алькускус из драмы "Любовь после смерти".

Самая концепция ауто как законного драматического жанра оказалась у Кальдерона настолько жизненной, что в качестве самостоятельных сценических произведений, оторвавшись от непосредственного теологического значения, некоторые его ауто намного пережили свое время и поныне от случая к случаю ставятся в Испании и в

странах Латинской Америки. Некоторые из них (в частности, "Великий театр мира") ставились в знаменитом передвижном театре "Ла Баррака", которым руководил Федерико Гарсиа Лорка. Попытку возродить ауто как особый жанр драматических аллегорий - разумеется, без религиозной основы, - построенных на современном содержании, предпринимали такие крупные писатели нашего времени, как Рафаэль Альберти и Мигель Эрнандес.

- = 6 = -

При рассмотрении собственно комедий Кальдерона возникают иные проблемы. По своей тематике его комедии гораздо более однородны, чем драмы. За исключением буквально единичных случаев в них действуют не "характеры", а "типы". Так же как и драмы, комедии Кальдерона, составляющие примерно половину всех его светских пьес, подразделяются на несколько групп: 1) комедии "плаща и шпаги", 2) назидательные комедии (типа "Чтобы избавиться от любви, надо этого желать"), 3) комедии новеллистические (вроде "Фалеринских садов").

Наиболее привлекательными для театров являются комедии первой группы ("плаща и шпаги"), которые в свою очередь подразделяются на две подгруппы - "бытовые" и "дворцовые" комедии. Различие между ними условное и основано, собственно, на том, что героями вторых являются персонажи, взятые из придворных сфер.

Столь же приблизительным и условным является разделение на основные группы. Главное, с чем приходится считаться при рассмотрении комедийного наследия Кальдерона, - это с тем, что в жанровом отношении оно все тяготеет к высокой комедии. Отсюда целый ряд неизбежных следствий: отсутствие бытовизма (даже в так называемых "бытовых" комедиях), выбор героев только из дворянской среды, безукоризненное соблюдение героями кодекса дворянской чести, приподнятость, декламационность стихотворного языка.

Многочисленные комедии Кальдерона, главным образом так называемые комедии "плаща и шпаги", не хитры по своему содержанию. Их героями непременно являются изящный, галантный кавалер, выказывающий приличия, честь и сердечную искренность, и чистая душою, веселая, остроумная дама. В своих комедиях Кальдерон выводит нравственно здоровых, благородных молодых людей, с первого слова понимающих друг друга, беззаветно любящих и не стесняющихся своих чувств. Такие качества, как зависть, ревность, сомнения, возникают большей частью случайно или по опрометчивости одного из героев. Именно поэтому Кальдерон так охотно прибегает ко всяким переодеваниям, причудливым потайным дверям, подземным ходам, перепутанным письмам - словом, к тому арсеналу средств, который современники с уважением называли "lances de Calderon" (пиками Кальдерона). Наряду с этим Кальдерон, следуя традиции, вводил в свои комедии фигуры контрастные - смешных слуг, продувных служанок. Персонажам кальдероновских комедий несвойственны низость, пошлость, бесчестность. Кальдерону всегда были чужды люди вялые, слабые, потерявшие.

Все эти черты несомненно роднят комедии Кальдерона с комедиями его предшественников, и в первую очередь с Лопе де Вега, учителем всех испанских комедиографов национальной системы XVII века. Это настолько бесспорно, что не требует доказательств. Общность столь велика, что, попадись кому в руки незнакомая испанская пьеса того времени с вырванным титульным листом, - даже очень искушенный читатель вряд ли определит ее автора. Он будет метаться между именами Лопе, Тирсо, Аларкона, Кальдерона, Морето и еще множеством других имен, но так и не определит авторства (недаром существует множество пьес, приписываемых даже самыми крупными специалистами то одному, то другому испанскому комедиографу). А

между тем в наиболее характерных для этих авторов образцах есть такие различия, которые определяются отнюдь не только индивидуальным почерком того или иного драматурга. Сейчас, за давностью лет, эти различия для нас сильно поистерлись. Но современники ощущали их совершенно четко и определенно.

В самом деле, чем иным объяснить, как не ощутимой и принципиальной разницей, молниеносную замену в испанском репертуаре 30-х годов XVII века пьес недавнего "самодержца комедийной монархии" Лопе пьесами Кальдерона? В чем причина такого отношения зрителя? Вряд ли это объяснимо большей виртуозностью Кальдерона в построении интриги (в необозримом наследии Лопе легко отыскать множество пьес, не уступающих самым хитроумным композициям Кальдерона). Нельзя искать объяснения и в некотором превосходстве стихотворной техники Кальдерона. На слух широкого, не слишком грамотного испанского зрителя оно вряд ли было особо оценено; пожалуй, наоборот, - известная приподнятость и нарочитое изящество могли бы этого зрителя только оттолкнуть. Нет смысла сваливать и на потрафление придворным вкусам (в чем неоднократно обвинялся Кальдерон). Его комедии "плаща и шпаги" шли повсеместно и реже всего на дворцовых подмостках.

Следовательно, в комедиях Кальдерона заключалось какое-то качество, которое резко отличало его от предшественников и которое в кризисный период, переживаемый испанской нацией, импонировало зрителю, уставшему, обеспокоенному, потерявшему под ногами почву и искавшему кроме развлечения еще и поучительности, утешения, прямой морали.

Думается, что таким качеством (по крайней мере для современников) явилась обнаженная моральная основа комедий Кальдерона. Она сыграла в этом отношении решающую роль. В смутные годы неустроенности, беспокойства за завтрашний день, переоценки всех нравственных и даже бытовых ценностей зрителя (да еще столь верующего, каким был в своей массе испанец XVII в.) не могла не привлечь проповеднически-утешительная сторона дарования Кальдерона. В свои комедии Кальдерон, не нарушая внешней занимательности этого вида драматических действий, сумел вложить то назидательное, моральное начало, которое в пьесах его предшественников растворилось в непосредственной жизненности ситуаций, лиц, характеров, в льющем через край жизнелюбии. Кальдерон в своих комедиях скорее доказывает тезис радости жизни, а не показывает ее действительную радость. Чтобы излечить человека от пессимизма, недостаточно просто показать ему оптимиста. Его надо еще логически убедить в преимуществах оптимизма. Вот такой силой логического убеждения и обладали многие комедии Кальдерона. Герои кальдероновских комедий подчинены идее добра и красоты, а не носят, подобно героям Лопе, эту идею в себе. Между прочим, не случайно тяготение Кальдерона к высокой комедии. Дело здесь не просто в личном пристрастии автора или в расчете на дворянского зрителя. Это есть следствие самой системы взглядов Кальдерона. Высокая комедия, построенная на патетике чувств и приподнятой стихотворной речи, больше подходит для утверждения абстракций и обобщенных идей.

Сейчас мы склонны рассматривать комедии Кальдерона (как, впрочем, и других испанцев XVII в.) - и опыт наших театров это подтверждает - исключительно как благодарный материал для чисто внешнего игрового действия. В самом деле, термином комедия "плаща и шпаги" покрывается огромное количество испанских комедий, где действуют более или менее по одной определенной схеме (какие бы затейливые варианты она ни принимала) влюбленные кавалеры и влюбленные дамы. Моральная и вполне серьезная основа, которая воспринималась современниками и которая придавала этим комедиям остроту, теперь безнадежно выветрилась.

Взять, к примеру, даже такую, казалось бы, мелочь, как мотив влюбленности героев "с первого взгляда". Теперь это представляется простым сценическим удобством,

дозволяющим быстрее переход к стремительному действию. Для современников Кальдерона это имело совершенно реальный и конкретный смысл.

Вряд ли хоть одному режиссеру в наше время придет в голову, что большинство комедий Кальдерона написано с учетом теологических воззрений Фомы Аквинского, хотя и пропущенных сквозь ренессансное восприятие предшественников Кальдерона. Между тем именно философия любви, разработанная этим схоластом, легла в основу комедийной разработки любовной темы у Кальдерона. Дело в том, что, согласно учению Фомы Аквинского, любовь порождается сходством духовным. Духовное сходство вполне объясняет мгновенность пылкой любви с обеих сторон. Далее, согласно этому учению, любовь чувственная стоит ниже любви духовной, ибо духовная любовь бескорыстна, она не требует ничего взамен. Примером такой любви является дружба. По моральной шкале она стоит выше любви чувственной (мужчины и женщины). Поэтому если в комедиях Кальдерона друзья оказываются соперниками, то один из них моментально уступает дорогу другому - тому, кто первым снискал благосклонность дамы.

Один из популярных кальдероновских комедийных конфликтов основан на том, что отец какой-нибудь девицы желает выдать свою дочь замуж за одного, а она волей случая любит другого. В конце концов она непременно хитростью и настойчивостью добивается своего. Теперь мы охотно видим в этом чуть ли не требование женской эмансипации, которое лет за двести пятьдесят до исторического срока выдвигали Лопе де Вега, Кальдерон и другие испанские драматурги. Между тем дело обстоит далеко не так. Когда отец выдавал дочь замуж, то он осуществлял один из принципов римского (отцовского) права. Протест же дочери призван доказать неправоту отца (или в отсутствие отца - брата). Отец и брат имеют, в пределах семьи, права только на материальную сторону дела, которые понимались расширительно вплоть до права на жизнь дочери, если ее поведение связано с честью семьи. Но их права не могут распространяться на ее свободную волю, дарованную свыше. То есть здесь, как и в ряде других рассмотренных случаев, смысловую подоплеку составляет уже знакомый теологический тезис, столь жарко обсуждавшийся во времена Кальдерона. Такова идейная природа подобных конфликтов в кальдероновской комедии. Сегодня эта тезисная философская основа чужда нам и далека. Понятной и близкой осталась только чисто человеческая, нравственная сторона.

Теологическая основа как следствие споров, которые вели испанцы, борьба реформации с контрреформацией придавали театру Кальдерона особую, чисто временную остроту. С течением веков от Кальдерона, как и от всякого другого писателя, оставалось только то, в чем он возвышался над временем. Время сместило для нас истинные отношения и пропорции в его творчестве. Характерно, что те пьесы, в которых Кальдерон дальше отходил от действительности (не в смысле прямого отражения характеров и нравов, а прежде всего волнений и жарких споров эпохи), оказались для последующих времен наиболее привлекательными.

Выше говорилось о кристаллизации жанров в творчестве Кальдерона. Пожалуй, нигде это свойство не проявилось так наглядно, как именно в его комедиях. От свободы Лопе де Вега, который охотно смешивал в пределах одной комедии ее низкий и высокий варианты, Кальдерон сохраняет только то, что не противоречит открыто именно жанру высокой комедии. Кальдерон никогда не делает в своих комедиях основными героями представителей низших сословий. Даже в тех случаях, когда в комедиях Кальдерона действует рядовая идадьгия, то все равно мы не сможем указать пример, когда бы Кальдерон, вслед за Лопе, отважился допустить разрешение конфликта по мерке низкой комедии или по рецепту бытовой новеллы. Когда Кальдерон обращается в поисках фабулы к новелле, то обращается он непременно к новелле высокого содержания.

О стремлении к жанровой чистоте, связанной с абстрактностью и рационалистичностью кальдероновского мышления, свидетельствуют и некоторые изменения, привнесенные

Кальдероном в комедию национальной системы. Так, например, часто отмечалось, что грасьосо Кальдерона менее остроумен, менее остр, менее изобретателен, чем грасьосо Лопе. Думается, что тут дело не в характере таланта и отсутствии юмора у Кальдерона, а в том, что он придавал роли грасьосо уже несколько иное значение. У Лопе и его ближайших учеников грасьосо входили в пьесу на равных правах с основными героями. Они несли функцию художественно-смысловую. У Кальдерона, особенно в поздний период, на долю грасьосо все чаще и чаще выпадает роль вспомогательно-техническая. Иногда его грасьосо своего рода наперсник (особенно заметно это в экспозициях), когда из разговора хозяина со слугой мы узнаем предысторию, как, например, в "Спрятанном кавальере"; иногда роль грасьосо ненамного больше подметного письма или закамуфлированного шкафа. Порой кажется, что Кальдерон с удовольствием вообще бы отказался от роли грасьосо. Очень просто сделать сценический вариант некоторых его комедий, где роль грасьосо вообще была бы опущена (у Лопе это совершенно невозможно). Часто у Кальдерона роль грасьосо ощущается даже напрасной обузой, данью обязательной традиции.

У позднего Кальдерона роль грасьосо сведена в основном к двум обязанностям: во-первых, он иногда фиксирует внимание зрителя на какой-нибудь особенно острой ситуации, выгодной, эффектной. Во-вторых (и это чаще всего), грасьосо принимает на себя роль "замедлителя" действия. Кальдерон отлично учитывал возможности восприятия зрителя. Автор может обрушить на голову зрителя поток блистательных мыслей, замысловатых образов, идей, он способен утомить зрителя калейдоскопом острых сценических ситуаций. Зритель нуждается в разрядке. Вот эту-то функцию и принимает на себя главным образом кальдероновский грасьосо.

Симптоматичным для Кальдерона является роль случая в построении его пьес. Он у Кальдерона стал едва ли не основой организации комедийной интриги. Думается, что это опять же связано с характерным для комедий Кальдерона абстрагированием генерализующей идеи и подчинением этой идее всего механизма пьесы. Для Кальдерона важно, чтобы герой поступил так, а не иначе не в силу его внутренних побуждений, а в силу навязанной ему извне авторской мысли, поскольку именно мысль, идея является у него сюжетобразующей силой, а вовсе не характер. Аналогичную роль играют у Кальдерона и некоторые технические приспособления (потайные ходы и т. д.) {Об этом смотри интересные соображения В. С. Узина в его главе об испанском театре XVII в., "История западноевропейского театра", т. I, М., "Искусство", 1955.}. Впрочем, последнее представляется скорее следствием стремления Кальдерона к "ограниченной игровой площадке", сильно напоминающей единство места классицистов.

Во второй том настоящего собрания входят шесть комедий Кальдерона: "Дама-невидимка", "Сам у себя под стражей", "Спрятанный кавальер", "Апрельские и майские утра", "Дама сердца прежде всего", "Не всегда верь худшему". Они дают достаточное представление об идейной сути и комедийной технике Кальдерона.

"Дама-невидимка" - виртуозное действие о том, как донья Анхела, несмотря на старания братьев Хуана и Луиса, добивается своего и получает руку любимого ею дон Мануэля. В сюжетном построении "Дамы-невидимки" обычный для Кальдерона параллелизм: дон Мануэль - приятель дон Хуана, но враг дон Луиса, брата Хуана и доньи Анхелы. Оба брата влюблены в донью Беатрис, приятельницу Анхелы. Присутствует в комедии двойной план реального и нереального, характерный для Кальдерона, но в данном случае восходящий непосредственно к Сервантесу. В этой комедии Кальдерон остроумно вышучивает суеверия и предрассудки, свойственные испанцам его времени, верившим во всевозможных ведьм, домовых, духов, оборотней и т. д.

Примерно такого же содержания и комедии "Апрельские и майские утра" и "Дама сердца прежде всего".

Несколько иначе построены комедии "Спрятанный кавальер" и "Не всегда верь худшему". Здесь Кальдерон обращает особое внимание на раскрытие психологии своих

героев. В "Спрятанном кавальере" подлинной героиней оказывается донья Селья, чья самоотверженная любовь к дону Сесару побеждает его безответное влечение к Лисарде. С большой силой психологического проникновения Кальдерон показывает, как преданность и постоянство Сельи постепенно вытесняют из сердца доня Сесара образ Лисарды.

Фабула комедии "Не всегда верь худшему" (одна из поздних комедий Кальдерона) напоминает линию доня Гутьерре и доньи Леоноры из "Врача своей чести". В этой комедии герой дон Карлос любит донью Леонору. Путь к счастью омрачен нечаянной встречей Карлоса с Диего Сентельясом в доме Леоноры. Герой подозревает возлюбленную в неверности. Ситуация осложняется еще и тем, что отец Леоноры преследует Карлоса за оскорбление чести дома. В конце концов, когда недоразумения разрешаются, все кончается счастливым браком. Дело тут не в новизне сюжета, а в его разработке. Пожалуй, ни в одной из своих более ранних комедий Кальдерон не добивался такого проникновения в душевный склад своих героев, как в этой комедии. Недаром французский ее переводчик Дама-Инар отмечал, что по типу она приближается к психологическим комедиям XVII века сентименталистского направления, с их упором на характерное, на внутренние психологические переживания. Интересно еще и то, что в этой и предыдущей комедиях Кальдерон, обычно столь сдержанный в восхвалении женской добродетели, словно задался целью прославить верность и искренность женщины своей эпохи. Настоящими героями этих комедий являются именно Селья и Леонора, а не Сесар и Карлос.

Однако, пожалуй, наибольший интерес среди пьес, помещенных во втором томе, представляет комедия "Сам у себя под стражей". Автор не без гордости сам сообщает в тексте этой пьесы, что это "самое необычное из того, что вывел на комедийную сцену кастильский гений".

"Сам у себя под стражей" действительно занимает необычное место среди кальдероновских комедий. И дело тут не в беспримерности виртуозно построенной интриги и не в жанровом смешении, столь необычном для Кальдерона, а в том глубоком и разнообразном содержании, которое вложил в эту комедию Кальдерон.

Как и "Дама-невидимка", только, пожалуй, в большей степени, комедия "Сам у себя под стражей" подсказана Кальдерону Сервантесом (эпизоды из второго тома, где герцогская чета морочит Дон-Кихота и Санчо). Вообще надо сказать, что у Сервантеса не было большего почитателя среди испанских писателей XVII века, чем Кальдерон. Это доказывается не только фактом написания Кальдероном комедии "Дон-Кихот" (до нас не дошедшей), но и постоянными заимствованиями у него идей, образов, характеристик, отдельных положений и ситуаций. Зависимость комедии Кальдерона от сервантесовского романа не ускользнула от анонимного рецензента замечательного спектакля Московского Малого театра "Сам у себя под стражей" 1866 года (с Провом Садовским в роли Бенито). Говоря о сходстве Сервантеса и Кальдерона, рецензент отмечал: "...оба поэта задаются в этих произведениях одной основной мыслью - показать, с какой силой нередко человек отдается воображению в ущерб действительности и, витая в мире замыслов, не перестает преследовать те или иные жизненные цели. Тема эта слишком от жизни и, стало быть, совершенно достойна истинно художественного произведения... Эта общечеловеческая тема не случайно легла в основание комедии Кальдерона". Пров Садовский, по словам рецензента журнала "Антракт", играл человека, который, "отрешаясь от естественных условий жизни, впадает в противоречие с самим собой и, не переставая существовать физически, обращается в нравственное ничто. Вырванный из своей крестьянской среды и перенесенный силой необходимости и обстоятельств в иную, совершенно неведомую для него и чуждую обстановку, Бенито на глазах у зрителя самоуничтожается, теряется в собственных глазах, и из передового человека, представителя своей крестьянской общины... он вдруг становится ничем, перенесенный в положение и платье, но не природу принца". Из статьи легко усмотреть, что Малый театр

сделал подлинным героем пьесы крестьянина Бенито, а не принца Федерико, то есть обнажил чисто "сервантесовскую" гротескную линию комедии Кальдерона. Во-вторых, совершенно ясно, что Садовский играл свою роль грасьосо отнюдь не буффонно, а всерьез, ставя своей задачей показать прежде всего крах человека, выбитого из привычной колеи ("не чувствуя под ногами земли, Бенито усердно болтается в воздухе: положение столько же смешное, сколько и вызывающее на сострадание, ибо никто из живых людей не может пожелать подобного положения для себя...").

Рецензент, однако, не отметил, что эта "общечеловеческая тема", безусловно имеющая соприкосновение с Сервантесом, получила у Кальдерона еще и специфическую социально-философскую окраску, Бенито (у Кальдерона) не просто человек, попавший в "неведомую, чуждую обстановку". Он к ней приспосабливается. Отмечая прекрасную игру Прова Садовского в сцене, когда Бенито в присутствии короля берет реванш у Роберто за все утеснения, которые он терпел от последнего, рецензент не обратил внимания на то, что, видимо, гениально почувствовал Садовский, - преобразование Бенито - Садовского, когда тот входит в роль принца. Недаром настоящий принц Федерико восклицает в этой связи: "...меня он пугает. Как власть человека меняет. И даже его природу!" Для воззрений Кальдерона восклицание это очень характерно. Ему была страшна самая мысль о возможности "слияния" сословий, возможности отчуждения власти в пользу "третьего" сословия, возможности перехода из одного сословного ранга в другой. Недаром в той же пьесе Кальдерон сетует на то, что в настоящее время "деньги делают человека знатным". Таким образом, сервантесовская общечеловеческая тема приобретает под пером Кальдерона сословно-абсолютистскую окраску.

Это не значит, конечно, что Кальдерон стоит в этой пьесе на позициях сурового обличения низов. Наоборот, все как будто бы окрашено добродушным юмором, но именно тут необходимо сделать поправку на самый жанр низкой комедии, в духе законов которого и решается эта острая и чрезвычайно серьезная для Кальдерона социальная тема. В высоком трагедийном плане (уже без всякого юмора и добродушия) она, пусть в несколько ином повороте, ставится в "Саламейском алькальде".

* * *

В пределах небольшой статьи невозможно оговорить все чрезвычайно сложные и запутанные вопросы, связанные с театром Кальдерона. И тем не менее нам казалось важным не только изложить необходимые бесспорные факты и устоявшиеся оценки творчества великого испанского драматурга, но и особо отметить некоторые нерешенные или попросту спорные вопросы творческой биографии Кальдерона. Последнее казалось нам важным именно потому, что, несмотря на наличие весьма внушительной литературы о Кальдероне, многое и едва ли не самое существенное очень спорно и находится далеко еще от удовлетворительного решения.

Выборочность затронутых в статье проблем отчасти объясняет и структуру статьи.

Основное, с чем приходится считаться при оценке Кальдерона, - это очевидное подчинение всех его художественных замыслов (независимо от жанра) политическому и философскому рационализму, свойственному его мышлению. Этот рационализм придавал театру Кальдерона социальную и философскую злободневность, окрашивал определенной абсолютистской и морально-религиозной идеологией все его творчество. Но вместе с тем под слоем этой идеологии проступает - и со временем все отчетливее - общечеловеческое вневременное начало, подлинный гуманизм Кальдерона, связанный с передовыми ренессансными идеями, а также с народно-демократическими традициями, выкованными испанским народом в многовековой борьбе за свое национальное освобождение и за свои гражданские права.

Кальдерон был сыном своего века. Вместе с веком в его творчестве кануло для нас все временное, преходящее, чуждое сегодня. Осталось то, что было в нем исторически перспективно и человечески незыблемо, - его народность, национальная неповторимость и в то же время универсальность мысли. Вот почему, по словам Пушкина, Кальдерон наряду с Шекспиром и Расином стоит "на высоте недостижимой" и его "произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов...".