**Тема 4. ДРАМАТУРГИЯ ИСПАНИИ. ТВОРЧЕСТВО ПЕДРО КАЛЬДЕРОН.**

1. *Испанская национальная драма. Творчество Лопе де Веги.*
2. *Драматургия Тирсо де Молины.*
3. *Педро Кальдерон и его «драмы чести».*
4. *Морально-философские и религиозные драмы П. Кальдерона.*

К концу XVI столетия сложилась испанская национальная драма. В творчестве ее гениального основоположника и крупнейшего представителя **Лопе де Веги** отчетливо обнаружились и круг проблем, разрабатываемых в драме, и ее основные жанровые особенности. Важнейшими идейно-тематическими циклами в огромном драматическом наследии Лопе де Веги были социально-политическая драма, ставившая главным образом на материале отечественной и иноземной истории проблемы монархической власти; комедии о любви, утверждавшие победу высокого и естественного чувства над сословной и патриархально-семейной моралью; и, наконец, религиозные пьесы, представленные в его творчестве преимущественно драматическими обработками житий святых. В драматургии Лопе де Веги и его ближайших последователей не существовало строгого жанрового разграничения пьес; все они писались стихами и отличались разнообразием ритмов и метрических форм. Преобладающей стала комедия интриги с энергично развивавшимся внешним действием и сведенными к минимуму психологическими мотивировками.

Ученики Лопе де Веги, усвоив основные принципы разработанной им драматургической поэтики, вносили, каждый в меру своего дарования, нечто новое в национальную драматическую систему. Изменения осуществлялись в различных направлениях: появлялись новые жанровые разновидности пьес (например, психологическая комедия или «комедия характеров», религиозно-философские драмы и др.), расширялась сфера изображаемой в пьесах действительности, изменялась метрика и драматургическая техника в целом. При этом часто в творчестве драматургов школы Лопе де Веги обнаруживаются также и существенные идейные сдвиги, ибо черты кризисности ренессансного мировоззрения и даже усвоения барочного мироощущения в их произведениях выступают все более очевидно.

К школе Лопе де Веги примыкал и **Тирсо де Молина.** Под этим псевдонимом скрывался монах, а затем видный деятель ордена мерсенариев Габриель Тельес (Gabriel Tеllez, Tirso de Molina, 1583 или 1584–1648). Пожалуй, ближе всего к Лопе де Веге он в произведениях исторических и любовных. Впрочем, уже в комедиях о любви проявляется оригинальность Тирсо. По сравнению с Лопе де Вегой он часто усложняет интригу, перенося центр тяжести на «интересную фабулу» (наиболее виртуозно это делается в комедии «Дон Хиль Зеленые штаны»). Зрелые же комедии Тирсо де Молины можно было бы назвать психологическими. Такова, например, пьеса «Благочестивая Марта», рассказ о хитроумии девушки, надевающей маску святоши ради того, чтобы вопреки отцовской воле соединиться с любимым.

Углубленный психологизм Тирсо обнаруживается не только в том, что он более обстоятельно, чем Лопе де Вега, раскрывает внутренний мир своих героев; его персонажи и действуют, руководствуясь более или менее точным психологическим расчетом. Поэтому победа достается тому, чей расчет оказывается тоньше, кто сумел как можно искуснее скрыть свои истинные намерения под подходящей к случаю маской и, вместе с тем, распознать подлинные намерения соперника, также маскирующего их.

Среди персонажей Тирсо де Молины, для которых реальная жизнь превратилась в беспрерывное лицедейство, бесспорно самым талантливым «актером» является дон Хуан Тенорио, герой знаменитой драмы **«Севильский озорник, или Каменный гость»**, первой в истории мировой литературы драматической обработки легенды о Дон Жуане.

Дон Хуан в изображении Тирсо де Молины — это как бы карикатура на ренессансный идеал автономной личности, освободившейся от сковывавших ее норм религии и средневековой морали, но не приобретшей взамен никаких иных принципов. Дон Хуан — гений разрушения, хищник. Правда, он не лишен обаяния благодаря своей смелости, энергии, хитроумию, хотя дерзость его объясняется его положением в обществе: отец дона Хуана — судья и королевский фаворит.

Аморальность дона Хуана, по мысли Тирсо, не может оставаться безнаказанной. Однако он как будто не верит, что общество само способно покарать таких злодеев, как дон Хуан. И тогда на сцене появляется статуя командора, чтобы исполнить волю всевышнего.

Философско-психологическая драма здесь сближается с драмой религиозно-философской. Религиозный репертуар Тирсо обширен и разнообразен. Есть у него и типичные для Лопе де Веги «комедии о святых», и пьесы на библейские сюжеты, и «аутос сакраменталес» (священные действа), т. е. аллегорические пьесы, утверждающие догматы католицизма. Наибольшую известность приобрела религиозно-философская драма «Осужденный за недостаток веры». Как и «Севильский озорник», эта пьеса ставит вопрос об отношении человека к божественному провидению. Дон Хуан наказан, потому что считал, что ему отпущен долгий срок для покаяния. Пауло, герой «Осужденного» столь же жестоко карается за то, что посмел усомниться в божьем милосердии. Оба испытывают бога (один — его терпение, другой — милосердие), и оба терпят крах. В этих пьесах творчество Тирсо де Молины как бы перебрасывает мостик к искусству барокко, во многом предвосхищая путь, по которому пошли Кальдерон и драматурги его школы.

Формирование драмы барокко происходило в условиях обострившейся идеологической борьбы вокруг театра. Наиболее фанатичные сторонники контрреформации неоднократно выдвигали требования полного запрещения светских театральных представлений. Однако не только гуманистически настроенные деятели испанского театра, но и умеренные представители господствующей верхушки общества противодействовали этим попыткам, видя в театре могучее средство утверждения своих идеалов. Тем не менее, с самого начала XVII в. происходит сокращение количества театральных трупп, установление строгой светской и церковной цензуры над репертуаром и, в особенности, постепенное ограничение деятельности публичных городских театров (так называемых «корралей») и усиление роли театров придворных. Законодателем театральной моды, естественно, выступает здесь не буйная и непокорная масса горожан, как в «корралях», а «благовоспитанная» придворная публика, что привело к существенным изменениям сценической техники, к появлению новых драматических жанров (например, пьес-феерий на мифологические и пасторальные темы), а главное, к изменению идейной направленности драматических сочинений. Все эти процессы ярче всего отразились в творчестве величайшего драматурга испанского барокко — Кальдерона.

**Педро Кальдерон де ла Барка** (Pedro Calderоn de la Barca, 1600–1681) принадлежал к старинному дворянскому роду и обучался сначала в иезуитской коллегии, а затем в Саламанкском университете, где изучал теологию, схоластику, философию и право. Еще совсем юным он приобрел известность как поэт и автор пьес, а с 1625 г. стал фактически главным придворным драматургом. Он был обласкан королями и грандами, в 1651 г. принял сан священника и кончил жизнь почетным королевским капелланом.

Конечно, основу мировоззрения Кальдерона составили религиозные идеи, но они были весьма далеки от ортодоксально-контрреформационных принципов и нередко истолковывались им в духе «христианского гуманизма», т. е. раннехристианских демократических идеалов. В мире, где жизнь и смерть, явь и сон образуют какое-то странное, непостижимое единство, человек не способен познать высший смысл бытия. Но разум, по мысли Кальдерона, управляя страстями и подавляя их, может помочь человеку найти вернейший путь если не к истине, то, по крайней мере, к душевному покою.

Своеобразный рационализм кальдероновского мышления обнаруживается и в художественной структуре его произведений. Кальдерон не только доводит до совершенства драму, сложившуюся в школе Лопе де Веги, но и вырабатывает свою собственную драматургическую манеру. **Отличительные ее особенности таковы: строгая соразмерность всех частей драмы, до деталей продуманная и логически стройная композиция, усиление интенсивности драматического действия, его концентрация вокруг одного или двух персонажей, необычайно экспрессивный язык, в котором широко используются приемы и культистской, и консептистской поэзии и, наконец, некоторая схематизация характеров.**

Эти черты достаточно ярко обнаруживаются уже в комедиях о любви, в которых Кальдерон наиболее близок к традициям Лопе де Веги. Эти комедии — «С любовью не шутят» (1627?), «Дама-невидимка» (1629) и др. — принадлежат к жанру комедий интриги. Чувство любви у Кальдерона лишено той глубины и непосредственности, какими оно обладает в комедиях Лопе. Комедии о любви у Кальдерона — всегда «высокие» комедии. В них действуют только дворяне и, конечно, в точном соответствии с принципами куртуазности и законами чести. Как бы ни была глубока страсть, проснувшаяся в душе девушки, она никогда не совершит «ошибок любви», на которые порыв чувства иногда толкает героинь Лопе де Веги. Сколь бы сильным ни было любовное чувство героев Кальдерона, речь их, исполненная внутреннего напряжения и динамики, остается безупречно логичной и нередко излишне цветистой в духе Гонгоры. Любовь у Кальдерона, как и всякая иная страсть, проверяется разумом. Пьесы этого драматурга привлекают не силой стихийных страстей, не одержимостью героев, а удивительной ясностью композиции, великолепным мастерством в построении интриги, простотой и глубиной человеческих характеров. Если что-то и нарушает логику развития действия в его комедиях, то это вторжение в интригу сил, не зависящих от героев и принимающих обличие случая.

Многие пьесы Кальдерона построены на своеобразном взаимодействии человека и окружающих его вещей. В этом драматург находит один из истоков комизма, но не только в этом: писатель барокко, он наделяет активностью какое-нибудь «механическое приспособление» и таким образом подчеркивает бессилие человека, его неспособность понять жизненные закономерности и, тем более, направлять ход событий.

Типичный пример этого — комедия «Дама-невидимка». В этой пьесе братья дон Хуан и дон Луис, опасаясь, что их друг дон Мануэль, поселившийся у них, может посягнуть на честь их сестры, загораживают шкафом дверь из его комнаты в комнату доньи Анхелы. Но это сразу же дает обратный эффект: через шкаф донья Анхела и ее служанка проникают в комнату дона Мануэля, чтобы удовлетворить свое любопытство. Следы этих посещений порождают недоумение и даже страх в душе Мануэля и, в особенности, его суеверного слуги, который готов признать в невинных подношениях, оставленных девушками, плоды дьявольских козней. Наступает момент, когда «механическое приспособление» становится как бы самостоятельным персонажем пьесы, путающим все расчеты героев и воздействующим на события самым неожиданным образом. В этих условиях конечное торжество возникшего между Анхелой и Мануэлем чувства оказывается не свидетельством неодолимости истинной любви, как у Лопе, а результатом счастливого для молодых героев стечения обстоятельств.

Еще дальше от традиций ренессансного театра отходит Кальдерон в своих «драмах чести».

Тема чести принадлежит к числу самых популярных в испанской литературе XVI–XVII вв. Вокруг нее шла острая идейная борьба между разными направлениями этической мысли и социологии. От средневековья в XVI–XVII столетия перешла идея чести, как «дара крови», принадлежащего дворянству от рождения и отгораживающего его от низших сословий.

В противовес этому узкосословному толкованию чести испанские гуманисты, в их числе Сервантес и Лопе де Вега, объявляют благородство и честь не наследственными дарами, а проявлениями человеческого достоинства, которое находит выражение в высоко нравственных поступках. Формулу этого гуманистического истолкования идеи чести Сервантес вложил в уста своего героя Дон Кихота: «Каждый — сын своих дел». Разделяя эту концепцию чести, Лопе де Вега в некоторых своих народно-героических драмах («Фуэнте Овехуна» и др.) идет дальше: он утверждает идеал «крестьянской чести» как чувство человеческого достоинства, присущего крестьянину в отличие от насильника-феодала и определяющего нравственное превосходство человека из народа.

Кальдерон же в своих «драмах чести» нередко отдает дань сословно-дворянским представлениям. Это особенно ощущается в пьесах, посвященных супружеской чести («Врач своей чести», 1633–1635; «За тайное оскорбление — тайное мщение», 1635 и др.). Честь в этих пьесах уподобляется хрупкому сосуду, который «от малейшего движения может разбиться». Для того чтобы чести супруга было нанесено оскорбление, вовсе не обязательно жена должна изменить ему или даже замышлять измену — для этого достаточно одного лишь подозрения, ибо уже оно лишает супруга уважения со стороны окружающих и, следовательно, чести. Именно поэтому кровавая месть должна быть публичной или тайной в зависимости от того, стало ли это оскорбление явным, либо оказалось укрытым от посторонних глаз. В пьесе «Врач своей чести» жена дона Гутьерре донья Менсия и не помышляет об измене мужу, но из-за трагического стечения обстоятельств на нее падает тень подозрения. И тогда дон Гутьерре, не колеблясь, становится «врачом своей чести» и убивает донью Менсию. Меньше всего это решение можно объяснить характером героя, вовсе не жестокого от природы. Он действует так, ибо законы чести суровы и, как всякий закон, должны неукоснительно соблюдаться. «Dura lex sed lex» (лат. Суров закон, но закон) — не раз сетует герой Кальдерона.

Уже здесь проскальзывает неудовлетворенность драматурга дворянско-сословными представлениями о чести, видны его поиски иных нравственных критериев поведения человека. В своих исканиях выхода за пределы сословных идеалов чести Кальдерон обращается к трудам некоторых религиозных мыслителей XVI–XVII вв., которые, исходя из идей «христианского гуманизма», противопоставляли современности демократически истолкованные идеалы раннего христианства. Честь они объявляли «достоянием души», дарованным богом каждому человеку, независимо от его происхождения, и посягать на нее никто не имеет права.

Такое толкование идеи чести особенно характерно для драм «Стойкий принц» (1628–1629) и «Саламейский алькальд» (1642–1644). В первой из них драматург повествует о героической жизни и мученической смерти португальского принца дона Фернандо, который, попав в плен к маврам, отказывается вернуть себе свободу ценой бесчестия друга, собственного бесчестия или бесчестия отчизны. Драматург, рисуя судьбу дона Фернандо, истолковывает ее почти как «житие святого», но сквозь религиозную оболочку здесь проступает высокая нравственная идея о чести как о чувстве уважения со стороны окружающих и о самоуважении, опирающихся на добродетельные поступки человека. Вот почему был прав испанский ученый Рамон Менендес Пидаль, писавший о том, что на подобном представлении о чести «зиждется достоинство человека и все высокое в человеческой жизни».

В еще большей мере это относится к «Саламейскому алькальду». Драма Кальдерона является переработкой одноименной пьесы Лопе де Веги. Художественно несовершенная, ранняя пьеса Лопе под пером Кальдерона превратилась в один из шедевров испанской драматургии. Переработка коснулась сюжета, который обрел большую стройность и концентрированность, образов, ставших ярче и выразительнее, композиции пьесы и ее стиха. Но главное — это концепция драмы, которая коренным образом отличается от замысла Лопе де Веги.

История алькальда, т. е. старосты и судьи, селения Саламеа Педро Креспо, дочерей которого обесчестили проезжие армейские капитаны, служит Лопе де Веге поводом для раскрытия присущего Педро глубокого чувства достоинства крестьянина, стоящего в нравственном отношении выше оскорбителей его чести. Суды, которые вершит алькальд, в том числе и над капитанами, призваны, подобно судам Санчо Пансы, прославить народное правосудие, патриархальное по форме, но безусловно справедливое по своей сути.

Иным был замысел Кальдерона. Он полностью снимает идею народного правосудия, а честь рассматривает как высшее благо, дарованное богом всем людям и именно поэтому равняющее всех — и дворянина и крестьянина. Но, как подчеркивает кальдероновский Педро Креспо в беседе с сыном (в отличие от Лопе де Веги, Кальдерон выводит на сцену не двух дочерей Педро, а лишь одну — Исабель — и ее брата Хуана), во всех остальных отношениях испокон веков существующее неравенство сословий неоспоримо и справедливо. Чтобы подчеркнуть своеобразие концепции, которую излагает и в соответствии с которой действует Педро Креспо, Кальдерон окружает его как бы «антигероями», чьи представления в большей или меньшей степени противоречат его воззрениям, явно разделяемым автором: таковы генерал Лопе де Фигероа, местный идальго дон Мендо и капитан дон Альваро де Атайда, отстаивающие сословно-дворянские представления о чести; таков и сын Педро Хуан, считающий себя не только в отношении чести, но и во всем остальном, равным дворянину.

Центральное место в драме занимает та сцена последнего акта, в которой Креспо, отложив в сторону жезл алькальда, униженно умоляет капитана вернуть ему честь, женившись на Исабель. Он предлагает капитану взять все его имущество, а если этого мало — продать в рабство самого себя и сына.

Здесь обнаруживается не только готовность Креспо поступиться материальными благами во имя духовного сокровища, каким представляется ему честь. Брак капитана с Исабель стал бы актом справедливости высшего порядка.

В драматургическом наследии Кальдерона большое место занимают морально-философские и религиозные драмы. **Среди них знаменитая пьеса «Жизнь есть сон» (1635).** История принца Сехизмундо, которому при рождении было предсказано, что он станет жестоким тираном, и которого поэтому отец — польский король Басилио — с детства заключил в уединенную башню, где он воспитывался вдали от людей, через христианские легенды о Варлааме и Иосафате восходит к восточным преданиям о Будде. Для Кальдерона эта история стала поводом для размышлений о коренных проблемах бытия, о смысле и назначении власти и т. п.

Много лет Сехизмундо уже томится в цепях в своей башне. Басилио решает проверить справедливость предсказания: по его приказу сына во сне переносят во дворец и, когда тот просыпается, объявляют ему, что он наследник престола. Очень скоро, однако, обнаруживается дикий и необузданный нрав принца и подтверждается пророчество. Сехизмундо во сне вновь переносят в башню и убеждают затем, что все происшедшее было лишь сновидением. Но народ, узнав о законном наследнике престола, восстает, требуя передать власть в руки Сехизмундо, а не московского принца Астольфо, избранного Басилио себе в преемники. После недолгих колебаний Сехизмундо становится во главе восставших и одерживает победу, но лишь для того, чтобы «над самим собой победу одержать» и «добро творить».

Нигде, быть может, барочное мироощущение Кальдерона не получило более полного выражения, чем в этой пьесе. Горькие размышления принца о зыбкости границ между явью и сном, реальностью и фантазией, конечно, созвучны настроениям самого драматурга, как и неостоический идеал человека, к которому приходит Сехизмундо. Однако содержание пьесы этим отнюдь не ограничивается.

Не случайно действие драмы перенесено Кальдероном в Польшу. Со времен «Великого князя Московского» Лопе де Веги, впервые в европейской литературе художественно запечатлевшего события «смутного времени» в России, славянская тема вошла в испанскую драматургию как рассказ о «великой смуте», междоусобных столкновениях и борьбе за власть, о сложных взаимосвязях между Московией и Польшей и т. д. Из всего многообразия мотивов, связанных со славянской темой, Кальдерон выделил и поднял, прежде всего, вопрос о смысле и назначении власти, о воспитании качеств идеального правителя.

Подобно герою «Великого князя Московского», Сехизмундо приходит к власти благодаря поддержке народа. Но в отличие от Грегорио, сформировавшегося как идеальный правитель в общении с народом, в познании его нужд и чаяний, Сехизмундо вырабатывает в себе качества истинного монарха в длительных страданиях, в результате осознания тщеты плотских страстей, призрачности земных благ и необходимости отречения от этих благ, победы над собой во имя возможности творить добро.

Религиозные основы подобных воззрений несомненны. Однако и в данном случае Кальдерон далек от слепого следования догмам католицизма. Драматург уповает на разум как на силу, способную помочь человеку обуздать страсти. Он отстаивает право человека на свободу вообще. В программном монологе первого акта Сехизмундо, сравнивая себя с птицей, зверем, рыбой, ручьем, с тоскливым недоумением спрашивает: почему он, в ком больше свободы воли, жизни, чувства, знанья, страсти, свободен в меньшей мере, чем твари божьи или мертвая природа. Отцовская тирания лишила Сехизмундо возможности выбора и, сделав его игрушкой страстей, предопределила его необузданные, тиранические поступки, когда он впервые оказался во дворце. Осознание бренности земных страстей позволило принцу познать истинную свободу и по доброй воле предпочесть насилию добро. И в этой пьесе, как и в некоторых других, религиозные воззрения драматурга становятся формой выражения его «христианского гуманизма»

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Новаторство Кальдерона.
2. Мировосприятие Кальдерона.
3. Основные художественные приемы в творчестве Кальдерона.
4. Какие мифологические, легендарные и исторические пласты Кальдерон вплетает в сюжетную канву произведения «Жизнь есть сон»?
5. Как они преломляются в развитии конфликта?
6. Проблема свободы воли в пьесе.

**Литература:**

1. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Учебник. – М.: Издательство «Просвещение», 1978.
2. История зарубежной литературы XVII века /А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. - М.: Высшая школа, 2007.
3. История зарубежной литературы XVII века / под ред. М.В. Разумовской, З.И. Плавскина М.: Высшая школа, 1999.
4. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2008
5. Чернышев М.Р. История западноевропейской литературы XVII–XVIII веков. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015.