

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

М.Л. Андреев

Испанский вариант

Комедия Лопе де Вега,
Тирсо де Молина и Кальдерона

Москва 2006

Андреев М.Л. Испанский вариант: Комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2006. 35 с.
(Чтения по истории и теории культуры. Вып. 51)
ISBN 5-7281-0893-8

В работе анализируются структурные особенности комедий трех крупнейших испанских драматургов Золотого века и демонстрируется специфика выработанной в творчестве Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона сюжетной схемы.

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ
в рамках исследовательского проекта 06-03-00292а
«Классика и классики в социогуманитарном знании:
формирование и функции»

ISBN 5-7281-0893-8

© Андреев М.Л., 2006
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2006

Данная книжица продолжает серию публикаций автора, посвященных структурам европейской классической комедии¹. Место Лопе де Вега в ряду комедиографов, определивших образ этого жанра, в обоснованиях не нуждается; что же касается Тирсо де Молина и Кальдерона, то выбор на них пал по следующим причинам. Тирсо был самым убежденным продолжателем Лопе, Кальдерон же – самым успешным из его наследников и фактически сменил его, начиная с тридцатых годов XVII в., на испанской сцене. Именно через них шла трансляция идей и форм испанской комедии в другие национальные традиции. Не только через них, конечно: Скаррон искал и брал сюжеты и у Франиско де Рохаса, и у Алонсо Кастильо Солорсано. Но Тирсо и Кальдерон, в отличие от других блестящих испанских комедиографов «Золотого века», не только эксплуатировали (или, скажем, игнорировали) выработанную Лопе де Вега комедийную схему – они ее модифицировали, а Кальдерон даже, в известной степени, опровергал, не выходя при этом за ее рамки. Оба создали особые ее варианты, при этом Тирсо двигался в сторону усложнения схемы, а Кальдерон – в сторону упрощения. Свободу, лежащую в структурной основе комедии Лопе, Тирсо сталкивает с жесткой детерминированностью и останавливается перед угрозой хаоса, возникающей на этом стыке; Кальдерон же переводит ее в разряд случайности и находит внеканновую точку обзора в лице моральной оценки. Нелишне, пожалуй, в очередной раз отметить, что аналитические процедуры, здесь предлагаемые, влекут за собой полную редукцию исторического фона и всех культурных контекстов, кроме жанровых, – потери при этом неизбежны, и автор отдает себе отчет в их величине и серьезности.

Комедия Лопе де Вега – жанровое образование с нечеткими и подвижными границами. Прежде всего, само это жанровое имя имело в испанской традиции двойной смысл. Комедией могло называться и называлось любое произведение, предназначенное для постановки на сцене, – это комедия как род. В своем «Новом руководстве к сочинению комедий» Лопе постоянно играет оппозицией трагедии и комедии, но считает ее снятой и преодоленной в современном типе драматического представления: «новая комедия» может опираться как на историю, так и на вымысел, она построена на смешении «возвышенного и смешного» (*grave una parte, otra ridícula*) и допускает на сцену представителей всех сословий, вплоть до самых высших². Все свои написанные до этого стихотворного трактата четыреста восемьдесят три пьесы Лопе называет комедиями.

Вместе с тем и комедия как вид была известна испанским драматургам и теоретикам драмы. Лопе, во всяком случае, пользовался жанровыми деноминациями, ограничивающими пространство комедии и тем самым присваивающими ей видовое значение. Более или менее четко отделены от комедии аутос, «священные представления» (жанровые обозначения: *auto sacramental, coloquio, representación moral, loa sacramental*). Некоторые свои пьесы Лопе называл трагикомедиями и трагедиями. И все же подавляющее большинство его пьес на общем родовом фоне никак не дифференцировано (к разряду комедий отнесены даже пьесы на темы библейские и агиографические).

Взгляд со стороны современного подхода к жанровым классификациям несколько облегчает дело, но полностью трудностей не снимает. Более или менее безболезненно из области комедии можно вывести религиозную драматуригию Лопе – священные представления (46 аутос, по подсчетам Антонио Санчеса Ромерало)³, а также пьесы на темы Священного писания (12) и житий святых (31). Отдельные группы образуют драматические пасторали (5) и пьесы мифологического содержания (8). Также несколько особняком стоят пьесы с романно-рыцарскими сюжетами (наподобие «Юности Роланда», «Анжелики в Катае» или «Ревности Родамонта» – всего 10). Наконец, в обширный корпус складываются пьесы исторической тематики (107 названий) – в основном это история Испании, но также и античность, и история других стран Европы (в том числе русская).

В отношении всех остальных пьес Лопе⁴ тематическими классификаторами пользоваться уже не приходится и единственным жанровым разграничителем остается конфигурация сюжета. По давней и, безусловно, учитываемой Лопе традиции комедия и трагедия различались, среди прочего, характером концовки. Если исходить из титулов прижизненных изданий и из жанровых наименований, иногда встречающихся в финальных обращениях к зрителям, можно прийти к заключению, что Лопе считал трагедиями пьесы, заканчивающиеся смертью главного героя, а трагикомедиями – пьесы, в которых та же судьба постигает главного антагониста. Надо полагать, именно поэтому названы в последних строках трагедиями «Ахмед из Толедо» (*Hamete de Toledo*), где заглавный герой, пленный мавр, подвергается мучительной казни (*noten los que esclavos tienen desta tragedia el ejemplo*), и «Наказание – не мщение», где герои-любовники убиты обманутым мужем (*aquí acaba, senado, aquella tragedia del castigo sin venganza*), а «Периваньес и командор Оканьи», где заглавный герой убивает командора, пытающегося соблазнить его жену, и получает прощение от короля, назван трагикомедией (*con esto acaba la tragicomedia insigne de El Comendador de Ocaña*). Но если рубеж, отделяющий комедию от трагедии, прочерчен довольно определенно, то границы комедии и трагикомедии в качестве незыблемых аттестовать никак нельзя. Призрак насилиственной смерти витает где-то рядом с самыми беспечными комедиями Лопе, угрожая в том числе и их протагонистам (поединок входит в число излюбленных сюжетных приемов Лопе), а нередко и воплощается в действительность (завязкой значительного числа комедий Лопе, и опять же из разряда весьма оптимистических, является смерть или тяжкое ранение соперника; иногда то же самое происходит и в ходе действия). Интонационный регистр – также не слишком надежный разграничитель. В самых трагических трагедиях Лопе всегда находится место шутовству, а несомненные комедии в ряде случаев сильно уклоняются в патетику и мелодраматизм.

Перспектива трагического поворота сюжета весьма вероятна в тех пьесах, где предметом изображения являются послебрачные отношения. Можно считать это жанровым рецидивом (в древнеримской комедии адюльтер категорически исключен), можно – прямым отражением семейной практики в современной Лопе Испании, но так или иначе покушение на семейную честь почти неизбежно ведет к кровавой развязке. Так происходит в «Периваньесе», в «Наказа-

ни – не мщения», в «Кордовских командроах», в «Безумии из-за чести», во «Враче своей чести» и во многих других пьесах. В «Умном у себя дома» (*El cuerdo en su casa*), где имеются даже два потенциальных адюльтера, один из ухажеров (облюбовавший жену Мендо, крестьянина) погибает на охоте, а второго (приударившего за женой дворянином) спасает от смерти только здравый смысл и житейская мудрость того же Мендо. В «Красавице, несчастливой в замужестве» (*La bella malmaridada*) отец и брат Лисбеллы готовы предать смерти либо ее, либо ее мужа, в зависимости от того, кого найдут виновным, – делать этого не пришлось, поскольку Лисбелла ни в чем не грешна, а муж, ею пренебрегавший и искавший утеш на стороне, к тому моменту успел раскаяться и встал на путь исправления. В «Обманах Селауро» (*Los embustes de Celauro*) интриги заглавного героя, влюбленного в чужую жену, приводят к тому, что Луперсио, не решившись убить Фульхенсио, уходит от нее и забирает детей.

В пьесах, где целью героев является не адюльтер, а брак, трагические осложнения в любовное соперничество привносят мотивы, условно говоря, политические: ревность любовная идет рука об руку с ревностью к власти. Подобную картину мы наблюдаем в комедии «Без тайны нет и любви» (*Sin secreto non hay amor*), где героиня главной любовной линии Клавела, дочь короля Неаполитанского, является предметом нескольких династических браков, а ее брат усердно выслеживает ее таинственного поклонника и даже приказывает подстрелить его из аркебузы (Клавела прямо называет свою любовную историю трагедией). Мотивы такого рода встречаются в комедиях «Чему быть, того не миновать» (*Lo que ha de ser*), «Нет знатности без денег» (*Dineros son calidad*) и в ряде других. Но более универсальной причиной возникновения трагических обертонов, намечающих перспективу катастрофической развязки (которая может так и остаться не более чем перспективой), является социальное или иерархическое неравенство соперников. В «Без тайны нет и любви» граф Манрике соперничает с герцогом Миланским, в «Верное вместо гадательного» (*Lo cierto por lo dudoso*) соперничают король и его сводный брат, в «Чему быть, того не миновать» – Александрийский принц и простой крестьянин (который, впрочем, также к финалу окажется сводным братом принца), в «Мельнице» (*El Molino*) – король, принц и граф. Все эти пьесы в разной степени, но приближаются к трагедии, а такие пьесы, как «Лучший аль-

кальд король» (где соперники – крестьянин и феодал) или «Звезда Севильи» (где соперники – простой иdalго и король), эту границу переходят.

Удивительным образом подобное неравенство в отношениях между героями-любовниками комедийной атмосферы не нарушает. В «Собаке на сене» (*El perro del hortelano*) убийство Теодоро, секретаря графини Дианы, заказывают ревнующие к нему граф и маркиз. Сама же графиня выступает активной стороной в любовной игре со своим безродным секретарем и лишь не может переступить через требования социального декорума. Вообще в обследованном нами корпусе социальное неравенство выступает в качестве препятствия лишь в трех пьесах: помимо «Собаки на сене», это «Чему быть, того не миновать», где Кассандра, дочь греческого царя, благосклонно принимает любовные излияния Леонардо, но отвечает на его чувства лишь, когда он из крестьянина становится Александрийским принцем, и «Крестьянка из Хетафе» (*La villana de Getafe*), где дон Фелис увивается за простолюдинкой, но о браке с ней даже не помышляет – однако, когда у Инес обнаруживается богатое приданое, он мгновенно забывает о ее незнатном происхождении. К этому списку можно добавить еще неглавную линию из «Без тайны нет и любви»: Фениса, придворная дама неаполитанской принцессы, отвергает ухаживания неаполитанского принца, так как понимает, что брак между ними невозможен, а поступиться своей честью она не хочет.

В то же время у Лопе имеется целая группа пьес, в которых аналогичные социальные диспропорции никем из непосредственно вовлеченных в любовную коллизию действующих лиц в качестве препятствия не воспринимаются. Отон, придворный французского короля, влюблен в дочь богатого крестьянина и готов просить ее руки («Крестьянин в своем углу», *El villano en su rincón*) – проблема социального неравенства не встает здесь ни как внешняя, ни как внутренняя. Дон Хуан из «Девушки с кувшином» (*La moza del cántaro*) также готов жениться на простой служанке (хотя в глубине души не верит, что такой красотой и такими душевными качествами может быть наделена простолюдинка). Наконец, «Верное вместо гадательного» дает прямое опровержение «Без тайны нет и любви»: король дон Педро собирается взять в жены дочь генерал-капитана и находит аргументы, оправдывающие это решение.

Такой традиционный комедийный мотив, как неравенство имущественное, используется Лопе, как и следовало ожидать, только в рамках комедии. Чаще всего пониженный имущественный статус присваивается герою-любовнику. Бедность героянни выступает как препятствие только в «Обманах Селауро» и в «Уехавший остался дома» (*El ausente en su lugar*)⁵. Бедность героя служит камнем преткновения в «Учителе танцев» (*El maestro del danzar*), «Обманах Фавии» (*Los embustes de Fabia*), «Университетском шуте» (*El bobo del colegio*), «Мадридских водах» (*El acero de Madrid*), «Дурочке» (*La Dama boba*), «Цветах дона Хуана» (*Las flores de don Juan*). Причем, только в «Дурочке» мы встречаемся с открытым сопротивлением отца героянни (хотя трудно сказать, что отцу Финеи не нравится в Лауренсьо больше – его скромное состояние или его любовь к поэзии), и только в «Цветах дона Хуана» сама герояння считает для себя унизительной бедность своего поклонника. В «Учителе танцев» Альдемаро уверен, что богатый отец Флорелы не согласится отдать ее за него замуж, но, как показывает финал, он зря так плохо о нем думал. В остальных комедиях этой группы имущественная недостаточность претендента никак не подчеркивается. В «Обманах Фавии» лишь к середине пьесы выясняется, что заглавная герояння еще в девичестве любила небогатого Вителлия, но была выдана замуж за престарелого сенатора Катулла из-за его богатства. Наконец, в «Университетском шуте» и «Мадридских водах» только в заключительных сценах обнаруживается, что герои испытывают материальные затруднения и, может быть, именно в связи с ними не могли прежде самым заурядным образом посвататься к своим избранницам.

Вместе с имущественным неравенством отходит на задний план еще один традиционный мотив комедии – семейное принуждение. Об «Обманах Селауро» уже было сказано; отец запрещает сыну жениться еще и в «Рабе своего возлюбленного» (*La esclava de su galan*): он избрал для сына церковную карьеру и рассчитывает, что тот станет священником. Дочери отец навязывает нежеланного жениха в «Валенсианских безумцах» (*Los locos de Valencia*), в «Мадридских водах», в «Награде за порядочность» (*El premio del bien hablar*) и в «Безумном поневоле» (*El loco por fuerza*), и только в «Безумном поневоле» герой получает формальный отказ, поскольку отец его возлюбленной предпочел ему другого (в «Валенсианских безумцах» Эрифилы встречается с любовью, уже успев сбежать из

родительского дома, где отец просвatal ее за престарелого идальго; в «Мадридских водах» и в «Награде за порядочность» отцы соответственно Белисы и Леонарды просто ничего не знают о том, что дочери их уже сделали свой выбор). Братья пытаются выдать своих сестер замуж против их воли в «Самом невозможном» (*El mayor imposible*) и в «Ночи св. Иоанна» (*La noche de San Juan*). К этому списку можно добавить «Рабу своего возлюбленного», где дядя осиротевшей Элены подобрал ей жениха, но ни дядя, ни жених на сцене не появляются, и вообще угроза этого потенциального брака никак не влияет на конфигурацию действия.

Падает значение семейных запретов, и одновременно с этим уходит с авансцены обязательная для классической комедии фигура старика-отца. Отец героя, одна из самых популярных ролей у Плавата и Теренция, в комедиях Лопе присутствует, помимо «Обманов Селауро» и «Рабы своего возлюбленного», только в «Изобретательной влюбленной» (*La discreta enamorada*), где выступает соперником своего сына. В «Чему быть, того не миновать», в «Нет знатности без денег» и в неглавной линии «Сиенских партий» (*Los bandos de Sena*) его тоже можно встретить, но в этих комедиях у него другие, не собственно комедийные сюжетные задания. Чаще появляется на сцене отец героянни: мы встречаем его в «Учителе танцев», в «Красавице, несчастливой в замужестве», в «Крестьянине в своем углу», в «Уехавший остался дома», в «Мадридских водах», в «Кастельвиных и Монтесах» (*Castelvines y Monteses*), в «Дурочке», в «Что случается в один день» (*Lo que pasa en una tarde*), в «Мстительнице за женщин» (*La vengadora de la mujeres*), в «Верное вместо гадательного», в «Награде за порядочность», в «Девушке с кувшином», в «Желанном пренебрежении» (*El desprecio agradecido*), в «Безумном поневоле». Иногда отсутствующего отца подменяют другие родственники: то ли мать, то ли тетка, выступающая в роли сводни, в «Молодчике Каструччо» (*El galan Castrullo*), дядя в «Валенсианской вдове» (*La viuda valenciana*), опекун в «Доблестной толеданке» (*La gallarda toledana*), мать в «Изобретательной влюбленной» и в «Капризах Белисы» (*Los melindres de Belisa*),⁶ брат и тетка в «Университетском шуте», братья в «Уловках Фенисы» (*El anzuelo de Fenisa*), «Без тайны нет и любви», «Самое невозможное», «Любовь неведомо к кому» (*Amar sin saber a quien*), «Ночи св. Иоанна». Однако кто бы ни выступал в качестве ближайшего родственника героянни-любовницы, запрет и принуждение, кроме вышеуказанных случаев, в

его действиях отсутствуют. Дядя из «Валенсианской вдовы», мать из «Капризов Белисы» и отец из «Мстительницы за женщин» не приказывают, а лишь упрашают героиню выйти, наконец, замуж – неважно за кого; отец из «Учителя танцев» и «Верное вместо гадательного», опекун из «Доблестной толеданки», брат из «Уловок Фениссы» и «Любовь неведомо к кому» лишь санкционируют развязку, никак в ход действия не вмешиваясь. Мать из «Изобретательной влюбленной» требует от дочки скромности в поведении и пресекает ее контакты с кавалерами, но на ее брачный выбор не влияет; отец из «Уехавший остался дома» принуждает дочь отдать руку не-любимому, но только после того, как обнаружил его у нее в спальне. В то же время в целом ряде комедий Лопе у героини вообще не замечается никаких родственных связей – это «Набережная в Севилье» (*El Arenal de Sevilla*), «Ночь в Толедо» (*La noche de Toledo*), «Крестьянка из Хетафе» (о наличии у Инес отца сообщается лишь к концу комедии: «Тебе известно, кто отец мой? / Он землю пашет сам, то правда, / Но по рождению он – идальго»), «Цветы дона Хуана», «Собака на сене», «Доблость женщин» (*El valor de las mujeres*), «Любовные злоключения» (*Ay, verdades que en amor*)⁷, «Причуды Белисы» (*Las bizarrías de Belisa*), «Глупая для других, умная для себя» (*La boba para los otros y discreta para sí*), «Глупость умника» (*La necedad del discreto*), «Чудеса пренебреженья» (*Los milagros del desprecio*).

Наличие последней группы пьес лишь подчеркивает тот факт, что героиня комедий Лопе в своем выборе и, главное, в своих действиях свободна. Свобода героев, над которыми, как правило, в принципе нет никакой родительской власти, в структурном плане обеспечена тем обстоятельством, что с началом действия они перемещаются в пространстве (приезжают из родного города в чужой), как бы обрывая все связи и обязательства, – для комедий Лопе это почти закон. Свобода героинь Лопе выделена благодаря тому, что, покидая родной дом, они следуют за своими возлюбленными («Молодчик Каструччо», «Доблестная толеданка», «Набережная в Севилье», «Ночь в Толедо», «Уловки Фениссы», «Капризы Белисы», «Крестьянка из Хетафе», «Доблость женщин», «Раба своего возлюбленного»), но лишь в единичных случаях спасаются при этом от родительского принуждения (известные нам примеры этого рода ограничиваются «Валенсианскими безумцами», «Мадридскими водами», «Ночью св. Иоанна» и «Безумным поневоле»). Прав-

да, если свобода героя сама собой разумеется, то свобода героини нуждается время от времени в специальном обосновании. Леонарда в «Награде за порядочность» выступает с целой речью о праве на свободу брачного выбора, а в «Девушке с кувшином» с этим согласны и отец, и дочь (донья Мария: «Но разве может мой отец / Моеей судьбой распоряжаться?», и в следующей сцене дон Бернардо: «Твое согласье – / Это первое условье»).

Нет принуждения – и расстается со своими привычными обязанностями слуги еще один персонаж из традиционного для комедии списка амплуа. Присутствие его у Лопе обязательно, но поскольку у героев-любовников нет знакомых им по паллиате и по итальянской комедии противников – отцов и сводников, то и у слуги нет, с кем бороться, и нет, против кого интриговать. Он остается конфидентом хозяина и комментатором, порой язвительным, его треволнений, но его прямое участие в действии ограничивается любовными шашнями со служанкой героини (сама эта линия не всегда разрабатывается сколько-нибудь подробно, но женитьба слуги и служанки входит в число неотъемлемых атрибутов финала). Какие-то следы прежних своих функций организатора действия и вдохновителя интриги он сохранил в тех комедиях, в которых либо присутствует семейное принуждение (как в «Мадридских водах», где он под видом врача предписывает Белисе пить железистые воды, но при этом, что характерно, лишь воплощает в жизнь замысел, принадлежащий самой героине), либо имеется преграда в виде социального неравенства (как в «Собаке на сене», где идею фальшивого «узнавания» предложил и осуществил слуга секретаря Тристан). Виртуозно направляет действие слуга Рамон в «Самом невозможном»: королева Неаполя утверждает, что самое невозможное на свете – уследить за женщиной, когда она хочет чего-то добиться; ее придворный Роберто уверен, что сможет оградить свою сестру от любых поклонников; королева поручает другому своему приближенному доказать Роберто, что он неправ, и тут за дело берется слуга. Поняв, что проигрывает, Роберто пытается срочно выдать сестру замуж, что вводит комедию в рамки привычного для нее конфликта, связанного с принуждением со стороны родственников (и задним числом легитимизирует роль в ней слуги). Еще одна комедия, в которой слуга занимается делом, знакомым ему с момента его появления в данном жанре, это «Чудеса пренебреженья» (которую Морли, впрочем, относит к разделу *dubia*). Здесь слуга

подсказывает способ, каким можно победить принципиальное мужененавистничество доньи Хуаны. Этот способ – демонстративное равнодушие.

Косвенным подтверждением мнения Морли может служить то обстоятельство, что в других комедиях Лопе, где препятствием служит аналогичная причуда героини, победить ее удается без всякого участия слуги. Капризы Белисы в комедии аналогичного названия состоят не только в отвращении к мужчинам, но включают еще целый ряд экстравагантных выходок – отвращение пропадает, как только она видит мужчину, который ей по нраву. Ее тезка из «Причуд Белисы» тоже демонстрировала холодность к поклонникам и тоже – пока не встретила дона Хуана. Принцесса Лаура из «Мстительницы за женщин» не просто придерживается мужененавистничества, она его идеолог, своего рода феминистка *ante litteram*, и также до аналогичного поворотного момента. В комедии «Из огня да в полымя» (*De cosario a cosario*) женененавистник и женененавистница, стремясь доказать преимущества своего пола, начинают игру в любовь, и понятно, чем она заканчивается. К более мягкому и одновременно более экстравагантному варианту той же причуды можно отнести ту своеобразную процедуру, которую героиня «Валенсианской вдовы», не желающая вторично выходить замуж, выбрала для общения с возлюбленным (под покровом ночи и в маске). Единственным причудником мужеского пола из числа вовлеченных в любовный конфликт является (кроме Хуана из «Из огня да в полымя») прославленный ученый Лаурено («Глупость умника»), придерживающийся крайне невысокого мнения о стойкости женщин и проверяющий на стойкость свою жену, которая красива, верна ему и его любит, – стойкость его жены оказалась непоколебимой, но сам Лаурено лишился всех своих постов при феррарском герцоге и угодил в лечебницу. Еще одной ярко выраженной причудой наделен заглавный герой из «Крестьянина в своем углу»: он считает себя полновластным властителем в своем крестьянском дворе и знать не желает других «властителей», в том числе короля, – к развитию любовной коллизии, впрочем, эта его причуда отношения не имеет. Характеры даже в форме экстравагантных идей и наклонностей Лопе не слишком интересуют.

К списку препяд и препятствий, стоящих на пути влюбленной пары, – препяд и препятствий, известных Лопе, время от времени им используемых, но занимающих место на явной перифе-

рии, – можно добавить, кроме социального и имущественного неравенства, семейного принуждения и экстравагантного нрава, еще и кровную вражду. Самый известный случай – принадлежащая его перу вариация на тему Ромео и Джульетты. В своих «Кастельви-нах и Монтесах» Лопе опирается на тот же источник, что в конечном счете и Шекспир в своей трагедии, – на новеллу Банделло, но меняет развязку: его Росело (так у Лопе зовется Ромео) вовремя поставлен в известность о плане монаха и успевает благополучно извлечь Хулию из семейной усыпальницы. Росело и Хулия бегут из Вероны, но Росело попадает в руки Кастельвинов (Капулетти у итальянцев и Шекспира), они собираются предать его смерти, и тут Хулия под видом собственного призрака является отцу и приказывает ему примириться с Монтесами. Второе ее явление уже в своем настоящем виде окончательно кладет конец вражде и возвращает всеобщий мир и благополучие. В «Сиенских партиях» также имеется и вражда родов, и любовь вопреки этой вражде, и финальное примирение благодаря этой любви. Но здесь значительно более сложная и запутанная интрига: Теодора из рода Салинуэна возвращается в Сиену из изгнания в образе рыцаря-иоаннита, влюбляется в Помпео из рода Монтана и выдает себя за его двоюродного брата, в нее влюбляются сестра Помпео Анхелика и ее служанка, в Анхелику влюблены брат Теодоры Леонардо и сын сиенского сенатора Лисандро. Дополнительно усложняют действие попытки сенатора захватить соседствующее с его владениями имение Помпео: коварство сенатора приводит Помпео в тюрьму, и ему грозит смерть. Теодоре удается все узлы распутывать и все противоречия снять.

Примечательно, что в этих двух пьесах, где влюбленные принадлежат к враждующим лагерям, проблема родовой чести никогда не встает в качестве внутреннего препятствия. О чести у Лопе говорится немало, но препгадой она выступает разве что в «Собаке на сене» («Сильней любви в природе нет начала. / Но честь моя – верховный мой закон»). Впрямую любовь и честь Лопе предпочитает (в отличие, скажем, от Кальдерона) не сталкивать. Его спасающиеся от правосудия герои ранят или убивают не родственников герини (что могло бы воззвигнуть между протагонистами дополнительную препраду в виде оскорблений чести), а соперников или вообще лиц посторонних. Единственное исключение – «Уловки Фенисы», где раненым оказывается брат герини. Если защита че-

сти у Лопе выдвигается на первый план, то это сразу выводит данную пьесу из пространства комедии (у Кальдерона подобного не происходит).

Наиболее универсальным типом конфликта, организующим действие в комедиях Лопе, является любовное соперничество⁸. Исключений очень мало: нет соперников только в «Крестьянине в своем углу», и еще в «Цветах дона Хуана» соперник, сицилийский маркиз, появляется под самый конец, когда брак героя с графиней де ла Флор уже заключен. Формально соперничество не обнаруживается еще в двух комедиях, но в «Глупости умника» Лауреано сам его организует, заставляя своего подручного ухаживать за своей женой, а в «Глупая для других, умная для себя» Диана умудряется приревновать своего избранника, приняв за чистую монету его романический рассказ, сочиненный, чтобы отвести глаза сопернице Дианы в борьбе за герцогский титул. Во всех остальных обследованных нами комедиях Лопе де Вега соперничество в той или иной форме присутствует обязательно: иногда борьба идет за возлюбленного, иногда – за возлюбленную, и нередко оба эти вида любовного конфликта сводятся в одной пьесе (примеры двойного соперничества – «Валенсианские безумцы», «Набережная в Севилье», «Ночь в Толедо», «Изобретательная влюбленная», «Капризы Белисы», «Крестьянка из Хетафе», «Собака на сене», «Что случается в один день», «Доблесть женщин», «Любовь неведомо к кому», «Верное вместо гадательного», «Чему быть, того не миновать», «Желанное пренебрежение», «Причуды Белисы»). При этом лишь однажды соперничество принимает вид, знакомый Лопе по итальянской комедии (и особенно по комедии дель арте), – герой соревнуется со старшим по возрасту (в «Изобретательной влюбленной» – со своим отцом), несколько чаще ему приходится соревноваться с лицами, превосходящими его по социальному или имущественному статусу (об этом уже говорилось выше), но в подавляющем большинстве случаев соперники героя или героини равны им по всем традиционно существенным для оформления конфликта показателям. Для сравнения вспомним, что в древнеримской комедии юноша соперничает не со стариком, не с хвастливым воином, а с другим юношей лишь однажды – в плавтовских «Ослах». Вместе с тем Лопе, разыгрывая этот излюбленный свой мотив, не стремится сыграть на его гипертрофии. Комическая путаница, порожденная переизбытком соперничающих героев, у него наблюдается сравнительно ред-

ко (самый яркий пример противоположного свойства – «Ночь в Толедо», где имеется семья влюбленных персонажей мужского пола, три – женского и где у главной героини сразу трое ухажеров, но сердце ее принадлежит четвертому, который увлекался ею прежде, а теперь избрал другой предмет).

Если есть соперничество, значит есть и ревность. Ревность наряду с любовью становится у Лопе главной движущей силой сюжета. Ревнуют отвергнутые и оставленные любовники и любовницы, и подстрекаемые ревностью они либо коварно заражают тем же чувством счастливых соперников («Обманы Селауро», «Изобретательная влюбленная», «Причуды Белисы»), либо раскрывают интригу, которую плетут главные герои («Мадридские воды»). Ревнуют сами эти герои – и осложняют себе путь к счастливому соединению: в «Изобретательной влюбленной» Фелиса, объятая ревностью, назначает день свадьбы с престарелым капитаном; в «Что случается в один день» Бланка, обиженная на дона Хуана, обещает отдать руку дону Фелису, а Хуан, обиженный на Бланку, дает брачное обещание Теодоре. Потом им придется из самими созданных трудностей с той или иной мерой изобретательности выпутываться. Что касается изобретательности, то проявляют ее в основном героини. Иногда ее хватает только на первоначальный шаг: Элена проникает в дом своего возлюбленного под видом рабыни («Раба своего возлюбленного»), но на этом ее конструктивные действия завершаются. На такое способен и мужчина: например, Гарсеран, выдающий себя за шута («Университетский шут»). Но уж если в комедии есть сравнительно богатая интрига, то можно быть уверенными, что ведет ее героиня-любовница («Сиенские партии», «Доблестная толеданка», «Набережная в Севилье», «Ночь в Толедо», «Уловки Фенисы», «Изобретательная влюбленная», «Мадридские воды», «Крестьянка из Хетафе», «Глупая для других, умная для себя»).

Усилия влюбленных героев Лопе очень часто направлены не столько на то, чтобы обойти внешние препятствия, сколько на то, чтобы добиться ответного чувства или сохранить его. Это весьма существенная жанровая новация: в паллиате взаимность вообще никого не волновала (что связано с особенностями античной семейной и эротической практики), у итальянцев этот комплекс мотивов также отнюдь не на переднем плане. Главный противник героев Лопе – это разделившее их пространство. Значительное число его комедий начинается с того, что герой сходится на поединке с со-

перником, убивает его или думает, что убил, и вынужден бежать. Так, Флориано бежит из Сарагосы в Валенсию («Валенсианские безумцы»), дон Лопе – из Медины в Севилью («Набережная в Севилье»), Флоренсио – из Гранады в Толедо («Ночь в Толедо»), Альбано – из Севильи на Сицилию («Уловки Фенисы»), дон Хуан – из Мадрида в Севилью («Награда за порядочность»). Донья Мария, убив обидчика своего отца, бежит из Ронды в Мадрид («Девушка с кувшином»). Иногда бежать приходится не так далеко: Фелисардо укрывается в доме своего друга («Капризы Белисы»), Хуан («Любовные злоключения») и Бернардо («Желанное пренебрежение») – в домах своих будущих возлюбленных. Еще один дон Хуан находит убежище в карете той, к которой ему суждено проникнуться любовью («Причуды Белисы»). Бывает, что дело обходится без поединка в досюжетное время (но потом Лопе все равно найдет, куда его вставить), и тогда дон Диего из Вальядолида по дороге в Толедо, где его ждет невеста, просто задерживается в Мадриде и заводит здесь новую пассию («Доблестная толеданка»).

За героям следует героиня («Молодчик Каструччо», «Доблестная толеданка», «Набережная в Севилье», «Ночь в Толедо», «Уловки Фенисы», «Капризы Белисы», «Доблость женщин»). Но герой уже успел обзавестись новым предметом вздоханий, и его приходится заново завоевывать. Чаще всего героине это удается, иногда новое чувство оказывается сильнее. Истинная героиня может быть как бывшей, так и новой возлюбленной героя: ее «истинность» доказывается готовностью и способностью совершать «подвиги любви». Как правило, истинная героиня распознается сразу, из самой диспозиции действующих лиц, но бывают случаи, когда героиня, которой суждено быть отвергнутой, оказывается в сюжетной позиции истинной героини (к примеру, «Набережная в Севилье», где Лусинда, переодевшись цыганкой, следует за своим возлюбленным, но ей так и не удается победить его новую страсть). Так или иначе, как бы ни строилась комедия, герой в ее ходе не просто может, он во многих случаях обязан поменять привязанность – и либо вернется к прежней, к той, с которой он вошел в действие, либо теперь уже бесповоротно обратит ее на новый предмет. Истинная героиня в своем чувстве неизменна.

В комедиях Лопе имеется огромное количество локусов: кроме дома и улицы, привычных для этого жанра, мы встречаемся с его героями в декорациях и интерьерах дворца, замка, церкви, постоян-

лого двора, сумасшедшего дома, университета, тюрьмы. Действие может размещаться в саду, публичном парке, на пастбище, в поле, в деревне, на набережной, на берегу моря, в горах. Нет, в отличие от Шекспира, леса – может быть, это особенность испанской топографии, может быть, указание на некоторую дистанцированность по отношению к не тронутой руками человека природе. В сюжетной схеме с побегом и преследованием комедийная топография вообще исключительно городская. Зато именно в рамках этой схемы Лопе особенно охотно обыгрывает мотив перемены облика: его герои и героини оборачиваются рабами, слугами, цыганами, шутами, безумцами, меняют пол.

Герои Лопе очертя голову бросаются в самые рискованные приключения, но, как правило, не имеют никакого плана дальнейших действий. Да, Альдемаро проникает в дом Флорелы, выдав себя за учителя танцев, – преграду пространства он преодолел, но что делать дальше, как преодолеть представляющуюся ему непреодолимой преграду своей бедности, он не знает. Не знал бы, что делать дальше, и автор, если бы не Вандалино, также влюбленный во Флорелу и берущий Альдемаро себе в поверенные и посредники, и если бы не сестра Флорелы, влюбленная в Вандалино. В этой любовной путанице автор чувствует себя как рыба в воде. Ему интересно, как зарождается чувство (например, из зависти, как в «Собаке на сене», по приказу, как в «Самом невозможном», по письмам, как в «Любовь неведомо к кому», по договоренности, как в «Глупая для других, умная для себя» и т. д.), как трансформируется (в «Любовных злоключениях» дон Хуан влюбляется в Селию, затем остывает, узнав, как непостоянна она была в отношениях с прежним поклонником, затем снова проникается страстью, наблюдая за успехами соперника и т. д.), как побеждается или не побеждается другим и даже как охладевает. В комедиях Лопе де Вега проходит испытание не ум, ловкость или хитрость героев, а их любовь. И он отдает явное предпочтение вышеприведенной сюжетной схеме, возможно, именно потому, что в ней мотиву испытания придана очевидная иерархичность: за предварительным, помещенным в сюжетной преамбуле, следует основное, составляющее нерв самого действия. Это, разумеется, не психология любви, это ее феноменология, это формы ее проявления, данные в широчайшем, стремящемся к бесконечности пространстве драматических обстоятельств.

Тирсо де Молина – младший современник Лопе де Вега и убежденный сторонник его драматической реформы. Лопе в его глазах являлся «сам по себе школой», и, как Тирсо прямо объявил в послесловии к первой книге «Толедских вилл», «мы все, кто считаем себя его учениками, были счастливы иметь такого учителя»⁹. Будучи учеником «кастильского Туллия, феникса испанского племени» (это опять же его слова), Тирсо не был при этом элигоном, и поэтому лопевскую комедийную схему не просто принимал, но и изменял – в сторону усложнения.

Главное, что Тирсо вносит в лопевскую комедию соперничества, – это элемент неопределенности. Не всегда понятно не только, кто с кем соперничает, но и кто кого любит. В «Любви по знакам» (*Amar por señas*) герою становится известно, что в него влюблена одна из трех знатных дам – либо старшая дочь герцога Лотарингского, либо младшая, либо их кузина. Он получает записку, где ему предлагается либо дознаться, кто питает к нему склонность, либо готовиться к смерти. Он гадает, склоняясь то к одному, то к другому решению, пока не находит верное. Это еще сравнительно простой случай – здесь, по крайней мере, никто не выдает себя за другого. Но вот дон Родриго, герой комедии «Наказание за ошибку» (*El castigo del penséque*), приехал во Фландрию из Испании и решил выдать себя за некоего Оттона, уже три года как вынужденно отсутствующего. Все бы ничего, но у него завязываются одновременно две интрижки – с графиней Дианой и с сестрой Оттона Клавелой, причем в обоих случаях у него есть соперники. И это не беда, беда в том, что он никак не может понять, за кем он в настоящий момент ухаживает: говорит ночью с Клавелой, принимая ее за графиню, затем говорит с графиней, принимая ее за Клавелу. Получает от графини письмо с приглашением на свидание, но, неверно поняв содержащиеся в нем намеки, отдает его сопернику¹⁰ и в итоге графиню, которая вроде бы ему нравилась больше, теряет и вынужден довольствоваться Клавелой.

У этой комедии есть продолжение – «Кто молчит, тому удача» (*Quien calla, otorga*). Родриго все-таки не женился на Клавеле и из Фландрии уехал (и там, и в Испании благодаря своему прозвищу он стал притчей во языцах, и некий ретивый драматург даже сочинил о нем пьесу). Теперь он в Италии и знакомится с двумя сест-

рами, Ауророй и Нарсисой. Нарсиса ему больше приглянулась (соперник, конечно, есть), но Аурора, у которой уже имеется жених, начинает ревновать к сестре. Вновь записка с любовными недомолвками, вновь свидание под покровом ночи, во время которого Родриго не может понять, с кем он говорит, – и сестры меняются поклонниками. Любовная записка, чье содержание толкуется ошибочно (к примеру, в «Удачи тебе, сынок!», *Ventura te dé Dios, hijo*, имеется любовная записка, адресат которой не угадывает отправителя, и еще три записки, доставленные не тому адресату), и ночное свидание с путаницей среди его участников – излюбленные приемы Тирсо

Персонаж у Тирсо может не просто присваивать чужое имя, он может удваиваться, утраиваться и даже утверждаться. В комедии «Любовь-лекарь» (*El amor medico*) дон Гаспар из Толедо, где у него была любовная история с убийством (типичная лопевская завязка, но без лопевского продолжения), бежит в Севилью, где, однако, задерживается лишь настолько, чтобы в него влюбилась Херонима. Продолжая свое бегство, приезжает в португальскую Коимбру, откуда намерен отплыть в Новый свет. Заводит здесь новую пассию в лице Эстефании, дочери своего знакомого. Херонима следует за ним и появляется в Коимбре под видом доктора Барбосы. Время от времени она возвращается к женскому облику, и тогда выступает как сестра доктора, Марта. Эстефания увлечена мнимым доктором, Гаспар начинает увлекаться Мартой. В finale он выбирает именно ее, и только после обручения обнаруживает, что его избранницей стала Херонима.

«Во многих пьесах Тирсо персонажей гораздо больше, чем действующих лиц»¹¹. В «Садах Хуана Фернандеса» (*La huerta de Juan Fernández*) героиня появляется в трех ложных обличьях – двух мужских (дон Гомес и граф) и одном женском (возлюбленная «дона Гомеса»). Столько же перевоплощений и у ее служанки. В «Крестьянке из Вальекас» (*La villana de Vallecás*) Виоланта пускается по следам обесчестившего ее дона Габриэля, думая, что он дон Педро, и сама по ходу действия превращается сначала в булочницу, а затем в приезжую из Америки. В комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны» (*Don Gil de las Calzas Verdes*) Инес и ее кузина оспаривают друг у друга благосклонность главной героини, принимая ее за мужчину, а за Инес борются сразу трое претендентов, двое из которых выступают под одним и в равной степени чужим именем; в

«Ревнивой к себе самой» (*La celosa de sí misma*) герой равнодушен к невесте и любит ее, считая другой женщиной, а она вынуждена соперничать с самой собой, выступающей под другим именем и в другом облике. В «Стыдливом во дворце» (*El vergonzoso en palacio*) героиня влюбляется в собственный портрет в мужской одежде.

В этом мире, где объект любовного чувства то и дело двоится или обнаруживает свою мнимость, и само чувство не отличается особой стойкостью (это опять же гипертрофированное развитие некоторых присущих театру Лопе тенденций). Сила, которая до какой-то степени сдерживает и направляет эту любовную чехарду, называется у Тирсо ревностью. И сила это не стихийная, а контролируемая и методично используемая персонажами в своих целях. В комедии «Ревность излечивается ревностью» (*Celos con celos se curan*) Сирена, опасаясь, что любовь у ее поклонника, наследовавшего высокий титул, пойдет на убыль, решает подогреть ее с помощью другого поклонника, а первый отвечает ей тем же. План срабатывает. В комедии «Лучший советчик – враг» (*Del enemigo el primer consejo*) Серафине не нравится Альфонсо, которого прочит в мужья император, и тогда она, чтобы не идти против монаршей воли и вместе с тем не насиливать свои чувства, просит Альфонсо начать ухаживать за другой – может быть, так она считает, из ревности рождается любовь. Это и происходит. В комедии «Вот так и нужно добиваться своего» (*Esto sí que es negociar*) с Леонисой случилось то, чего опасалась Сирена из комедии «Ревность излечивается ревностью»: ее возлюбленный, в котором узнал своего сына герцог Бретонский, не хочет теперь иметь дело с простолюдинкой¹². Тогда она выдает себя за шотландскую герцогиню, а поклонник новой невесты ее изменчивого поклонника притворяется влюбленным в нее – ревность и в этом случае оказывается прекрасным средством реанимации любви. Она даже способна не хуже (а у Тирсо, пожалуй, и лучше) любви воздействовать в позитивном плане на душевые качества. В эмблематической в этом плане комедии «Любовь и ревность вразумляют» (*Amor y celos hacen discretos*) Маргарита, герцогиня Амальфи, приказывает своему избраннику Педро ухаживать за ее сестрой с тем, чтобы заставить ревновать поклонника сестры Карлоса: Карлос глуповат, и Маргарита надеется через ревность пробудить от спячки его разум. И этой надежде суждено сбыться (если не считать того, что в какой-то момент ухаживание по приказу чуть не переходит в ухаживание по любви).

В комедии Лопе любовь испытывается на прочность – разлукой, соперничеством, другой любовью, иначе говоря, стихийно сложившимися обстоятельствами. В комедии Тирсо испытание сознательно и планомерно готовится. В «Любви и дружбе» (*El amor y el amistad*) у Гильена есть друг и есть возлюбленная, но он подозревает их в неверности. Тогда граф Барселонский предлагает устроить им проверку: он притворяется разгневанным на Гильена, лишает его всех титулов и владений и заключает в тюрьму¹³. Все друзья, кроме того, первого, о нем забывают; все дамы, которые были не прочь выйти за него замуж, от него отворачиваются, – кроме той, которую он заподозрил в измене. В комедии «Осторожность против осторожности» (*Cautela contra cautela*) Энрике имеет двух слуг, двух друзей, Лудовико и Сезара, и ухаживает за двумя дамами, Еленой и Порсцией. Король Неаполя получает сведения о заговоре, в котором участвуют три принца; чтобы обнаружить заговорщиков, он использует Энрике как подсадную утку: делает вид, что тот впал у него в немилость и раздает другим все его титулы. Лудовико принимает титул, Сезар отказывается. Такое же разделение происходит между возлюбленными и слугами: лишь одна из дам, Порсция, и лишь один из слуг сохраняют верность Энрике. При этом собственно комедийные осложнения порождаются тем, что герой считает верной возлюбленной неверную.

В комедии Тирсо на одном уровне с калейдоскопической быстротой тасуются любовные пары, меняются имена, личины и социальные роли, а на другом – с железной последовательностью проводится в жизнь четко выверенный план. Эти уровни не всегда в равной степени сбалансированы: в некоторых комедиях доминирует один, в некоторых другой. Но когда они сочетаются, оказывается, что организующему началу удержать в узде порожденную им же дезорганизацию удается с большим трудом. В отличие от жанрового стереотипа, жертвами комедийного помрачения у Тирсо становятся не антагонисты, а протагонисты. Донья Хуана в образе дона Хиля Зеленые Штаны так ожесточенно преследует своего неверного любовника, что создается впечатление, будто он не цель, а противник, будто это преследование не любовное, и она стремится не столько его вернуть, сколько ему досадить. И, действительно, доводит его до весьма жалкого состояния. Герои Тирсо полностью утрачивают ориентацию в происходящем и вплотную подходят к потере рассудка (а иногда эту грань и переступают – в «Вымышлен-

ной Аркадии», *La fingida Arcadia*; в «Дающий сразу, дает дважды», *Quien da luego, da dos veces*). Скрыв себя под ложными именами и обличьями, они не сразу и не без труда к себе возвращаются. Игра с самоидентичностью то и дело обнаруживает свою небезопасность. Магдалене из «Ревнивой к себе самой» стоит немалых усилий доказать, что она и таинственная графиня, в которую влюблен дон Мельчор, – одно и то же лицо; Энрике из «Осторожности против осторожности», выдающему себя за заговорщика с согласия и по плану неаполитанского короля, приходится доказывать тому же королю, что он и в самом деле не изменник. Морок, наведенный комедией, конечно, должен рассеяться, но рассеивается он в рискованной близости к финалу: дон Гаспар («Любовь-лекарь»), только женившись, узнает, с кем он заключил брак.

3

Лопе де Вега создавал испанский тип комедии, Педро Кальдерон де ла Барка в нем работал. Первый, будучи новатором, чувствовал себя свободнее; второй, будучи последователем, – увереннее. Во всяком случае, он знал правила игры, с ними не спорил и при этом осознавал всю их условность. Элементы метатеатральной рефлексии с сильным оттенком иронии, Лопе де Вега в принципе чужды¹⁴, у Кальдерона присутствуют в весьма большом количестве.

Комедия «Для бедняка все средства хороши» (*Hombre pobre todo es traidaz*) открывается предложением главного героя сразу ввести зрителей в суть дела: таковы обыкновения жанра и нужно им следовать (*pues imitemos aquí su estilo*)¹⁵. Герой комедии всегда влюблен, для слуги влюбленность необязательна; перемена ролей подается как нарушение жанрового порядка: «Мы успели поменяться / ролями. Ведь всегда у нас / в театре так: синьор влюбленный / и с ним слуга бесцеремонный (*siempre dio el teatro enamorado al amo, y libre al criado*). / Но получилось, что сейчас / порядок вышел необычный» («С любовью не шутят», *No hay burlas con el amor*). Порядок нарушается, и когда хозяин держит слугу в неведении о своих заботах, чувствах и обстоятельствах: *ya no parezco / escudero de comedia, /según que no me hallo en todo* («С кем пришел, за того и стою», *Con quien vengo, vengo*). Комедийная дама по закону своего амплуа должна бедного претендента предпочитать богатому (*Dama / de comedias me pareces; / que toda mi vida vi / en ellas abortecido / al*

rico, y favorecido / al pobre): условность такого положения дел подчеркивается сравнением с тем, как обстоит дело в реальности (*si las comedias son / una viva imitacion / que retrata la verdad... / ¿un pobre verle estimar, / como se puede imitar / se ya sucede no puede?* – «Минимый звездочет», *El astrologo fingido*). Наконец, и собственные сюжетные новации Кальдероном замечены и с такой же иронической откровенностью обозначены: «Постой! Да что же это, сцена / из Кальдерона, где всегда / бывает спрятанный любовник / или закутанная дама» («С любовью не шутят»).

В целом Кальдерон следует лопевскому типу комедии, ее главному инварианту, отсекая и отбрасывая все то, что ему противоречит, плохо с ним сочетается или даже попросту его обогащает. Комедия Кальдерона, как и комедия Лопе де Вега, – это комедия соперничества. Исключений это правило не знает (у Лопе они немногочисленные, но все же есть). При этом Кальдерон, в отличие от Лопе, не допускает двойного соперничества (когда в рамках одной комедии соперники есть у героя и соперницы у героини) и очень неохотно сталкивает в борьбе любовных интересов женских персонажей: примеры такого рода ограничиваются комедиями «Час от часу не легче» (*Peor está que estaba*), «Сам у себя под стражей» (*El alcalde de sí mismo*), «По секрету – вслух» (*El secreto a voces*). В комедии «Пощечина от женщины – не оскорблениe» (*Las manos blancos no ofenden*) Федерико Урсино бросил влюбленную в него Лисарду, увлекшись своей двоюродной сестрой Серафиной, но если Лисарда действительно борется за своего непостоянного возлюбленного, то Серафина, чье отношение к Федерико осложнено политическим соперничеством, лишь проявляет к нему некоторую благосклонность, и то не слишком результативную, и в конце концов благополучно выходит замуж за другого. Настоящего соперничества среди героинь нет и в комедии «Для бедняка все средства хороши», во всяком случае, они не считают себя соперницами, поскольку не знают, что влюблены в одного и того же персонажа: дон Диего в отношениях с Кларой (на которой он хочет жениться, прельстившись ее состоянием) выступает под своим настоящим именем, а в отношениях с Беатрисой (с которой он просто крутит роман: она небогата, но умна и хороша собой) – под вымышленным.

К кумулятивным эффектам Кальдерон явно не стремится (в отличие от Лопе и особенно в отличие от Тирсо де Молина), так что соперничество у него иногда оказывается мнимым. В комедии «Дом

с двумя дверьми не устережешь» (*Casa con dos puertas mala es de guardar*) Лисардо и Фелис влюблены в двух разных дам, но сначала Лисардо считает себя соперником Фелиса, а затем Фелис думает, что Лисардо влюблен в его Лауру, – все дело в том, что возлюбленная Лисардо Марсела, скрывая свою любовь, принимает его в доме Лауры. Похожие квипрокво наблюдаются в комедиях «Апрельские и майские утра» (*Mañanas de abril y mayo*), «Дама сердца прежде всего» (*Antes que todo es mi dama*), «В тихом омуте» (*Guardate del agua mansa*) и др.

Тенденция к унификации комедийной схемы проявляется и в том, что Кальдерон отказывается от альтернативных мотивировок конфликта, у Лопе не таких уж редких. Семейного принуждения в подавляющем большинстве случаев нет, и если оно и встречается, то в редуцированной форме – либо оно лишено сюжетообразующего значения, либо возникает и устраниется благодаря случайности. В «По секрету – вслух» отец Лауры настаивает на ее браке с Лисардо и даже, уже под самый конец, противится решению герцогини отдать ее замуж за возлюбленного, за Федерико, но в ходе действия отцовский запрет большой роли не играет (сюжетообразующее препятствие здесь – это влюбленность самой герцогини в Федерико) и, к тому же, он никак не мотивирован (на прямой вопрос Федерико о том, что́ отец Лауры имеет против него, тот отвечает: «Ничего, просто он мне не по вкусу» – *Nada, mas basta ser sin mi gusto*). Дон Алонсо из «В тихом омуте» прочит одну из дочерей за племянника, не вызывающего у невесты никаких симпатий: это неотесанный деревенский увалень, а у нее уже есть два значительно более привлекательных поклонника. Но Эухения, хотя она весьма своевольна, увлекается литературой и любит светский блеск, оказывается способна лишь на то, чтобы выказать презрение своему деревенскому жениху, а основные сюжетные перипетии порождаются обыкновенной пуганицей (Фелис влюблен в Клару, но думает, что это Эухения, и считает непозволительным объясняться с ней, так как в нее влюблены двое его друзей). Во всяком случае, отцовский приказ не преодолевается, а отменяется – племянник дядюшке попросту надоел. В «Несчастье из-за голоса» (*La desdicha de la voz*) героиня случайно оказывается в доме незнакомого ей кабальеро (приглашенная подругой полюбоваться на королевскую процессию), ее видят там брат и приказывает выйти замуж за хозяина. Герой комедии «С любовью не шутят» не может посватать-

ся к своей избраннице, поскольку она младшая сестра и ее не выдадут замуж раньше, чем старшую. В «Даме сердца прежде всего» отец и брат двух героинь блюдут их и свою честь (т. е. ограждают от контактов с кавалерами), но не навязывают им нежеланных женихов; более того, отец Лауры готов отдать дочь за ее возлюбленного, только считает возлюбленным другого. В «Сам у себя под стражей» неаполитанский король уже во втором действии узнает, что его дочь влюблена в сицилийского принца и, несмотря на то, что их страны враждают, а принц убил на турнире его племянника, готов согласиться на этот брак и его смущает только грубость, глупость и неотесанность жениха (за Федерико принимают крестьянина Бенито).

Разница имущественных положений у Кальдерона вообще никогда не выступает как препятствие. Герой комедии «Для бедняка все средства хороши» беден и ищет невесту с богатым приданым (едва ли не один из первых случаев использования этого сюжетного мотива) – такая находится, и бедность жениха ее ничуть не смущает. Беден и герой «Мнимого звездочета», но это опять же не имеет значения ни для его возлюбленной, ни для ее отца: отец никак не влияет на брачный выбор дочери, а Мария два года мытарила своего поклонника только из-за страха попасть на язычок к соседям. Столь же нерелевантна для организации действия и разница социальных положений. Во всяком случае, вовсе не она, а робость не позволяет графу Энрико, герою пьесы «Любовь, честь и власть» (*Amor, honor y poder*), открыть свои чувства королевской сестре, которая только и ждет этого признания. Герцогиня Барселонская влюбляется в простого дворянина (*Спор любви и случая*, *Lances de amor y fortuna*), герцогиня Пармская – в своего приближенного (*По секрету – вслух*); первая вступает в брак со своим возлюбленным, у второй оказывается более удачливая соперница, но ни ту, ни другую скромные титулы их избранников не останавливают и не смущают. А более существенных социальных различий и, соответственно, более острых коллизий, представленных, например, у Лопе в «Собаке на сене», Кальдерон попросту не допускает.

От типичной для Лопе сюжетной схемы (герой ранит или убивает соперника, бежит в другой город, где заводит новую пассию, за ним следует прежняя возлюбленная, вступающая с новой в соперничество и т. д.) у Кальдерона остались, если остались, одни обломки. Скажем, дон Диего ранил в Гранаде соперника и ретировал-

ся в Мадрид, где закрутил сразу два новых романа, но гранадская дама бесследно из комедии исчезает и мы о ней больше ничего не услышим («Для бедняка все средства хороши»). Дон Хуан («В тихом омуте») где-то за рамками действия убил поклонника Эухении, бежал из Мадрида, но к открытию занавеса, получив прощение, возвратился обратно – лопевский зacin попросту повисает в воздухе. Еще один дон Хуан («Апрельские и майские утра»), влюбленный в донну Ану, встретил в ее саду незнакомца, убил его, бежал из Мадрида, но мало того что к моменту своего первого появления на сцене успел уже возвратиться, – мы так и не узнаем, кто был этот незнакомец и как он попал в сад (дonna Ана пытается это Хуану объяснить, но он ее не дослушивает).

Что касается организации действия, то Кальдерон доводит до логического конца те тенденции, которые обозначились уже у Лопе. Слуга в роли режиссера интриги встречается у Лопе редко – у Кальдерона никогда. У него это амплуа вообще существенно редуцировано: кальдероновский слуга лишен даже обязательного для Лопе любовного дуэта со служанкой, и в большинстве случаев ему остается только отпускать шутки и рассказывать байки (характерно, что один из немногих активных кальдероновских слуг из «По секрету – вслух» действует против своего хозяина). У Лопе интригу, если она есть, ведет, как правило, героиня – кальдероновская дама большей частью домоседка, с места срываются не часто (хотя бывает), а уж о том, что она способна, как лопевская, задумать и осуществить какой-нибудь хитроумный план, и говорить не приходится. В лучшем случае она готова назначить возлюбленному тайное свидание или прикрыться чужим именем или, как в «Даме-невидимке» (*La Dama duende*), воспользовавшись тайным проходом, подбросить возлюбленному записку. Если в комедии Кальдерона кто-то ведет действие, планомерно его выстраивая, то это либо герой-любовник («С любовью не шутят», «Влюбленный призрак»), либо его соперник. Так происходит в «Никому не доверяй своих секретов» (*Nadie fie su secreto*), где пармский государь, соперничая со своим ближайшим помощником и секретарем, несколько раз расстраивает его свидания с возлюбленной и чуть не доводит дело до разрыва, в «Споре любви и случая», где соперник присваивает себе подвиги главного героя, а затем вообще выставляет его предателем; в «Мнимом звездочете», где соперник, выдавая себя за астролога, доводит дело до обвинения героя-любовни-

ка в прямом воровстве. В комедии «Для бедняка все средства хороши» действие организует дон Диего, который по своей позиции в нем определенно является главным героем, но финальное поражение (обе дамы, за которыми он ухаживал, оскорбленные его обманом, дают брачное обещание другим) отодвигает его на позицию героя-соперника. Так или иначе, значение интриги у Кальдерона по сравнению с комедией Лопе решительно падает.

Падает значение планомерной организации действия – соответственно, возрастает значение его самоорганизации, иными словами, случайности. Чтобы случайность заиграла в полную силу, Кальдерон специально выстраивает под нее пространство и время. Внешние и открытые пространства, которые так любил Лопе де Вега, определенно отступают на второй план; действие сосредотачивается за запертymi дверями дома, представляющего для всякого пришельца извне естественный лабиринт – здесь больше возможностей заблудиться, оказаться под замком, но больше и возможностей спрятаться. К дому можно прорыть подземный ход («Влюбленный призрак», *El galan fantasma*); в нем может быть несколько выходов («Дом с двумя дверьми не устережешь»); в нем может обнаружиться потайная дверь, о которой не подозревает гость («Дама-невидимка»), или потайная комната («Спрятанный кавалеро», *El escondido y la tapada*; «Не всегда верь худшему», *No siempre lo peor es certo*; «Дама сердца прежде всего»), роль которой на худой конец готов сыграть посудный шкаф («С любовью не шутят»), но и без того в доме полно закрытых пространств, откуда так удобно подслушивать и подглядывать и где так легко можно натолкнуться на незнакомца или незнакомку¹⁶. Легко можно и обознаться – тем более легко, что большинство ключевых сцен у Кальдерона происходит ночью.

В комедии «Дом с двумя дверьми не устережешь» Фелис провожает свою сестру Марселу из дома своей возлюбленной Лауры, думая, что провожает Лауру, и окончательно убежденный в ее измене. Приведя ее домой, осыпает упреками; подслушивающая Лаура уверена, что он упрекает в измене свою былою возлюбленную. Потом Лаура занимает место Марсели, и когда свет, наконец, загигают, для Фелиса ничего не меняется, а Лаура очень удивлена, что Фелис ничуть не удивился, обнаружив ее на месте гипотетической возлюбленной. В комедии «Час от часу не легче» губернатор Гаэты не узнает свою дочь, застав ее в момент любовного свида-

ния. Слуги герцога во «Влюбленном призраке» похищают не ту даму, которую им приказали похитить. Отец и сын несколько раз меняются дамами в «С кем пришел, за того и стою». Дон Хуан в комедии «Молчание – золото» (*No hay cosa como callar*) овладевает случайно оказавшейся в его доме Леонорой, не узнавая в ней ту, за которой решил приударить. Только ночь и только закрытое пространство предоставляют возможность для такой игры случайностей. Если соперничество движет действием у Кальдерона, то случайность его структурирует.

В обширном и пестром драматическом корпусе Лопе де Вега только «Ночь в Толедо», где все результативные события происходят в темноте и в закрытом пространстве гостиницы, близко напоминает кальдероновский тип комедии. Но она же указывает и на различия: мало того что это пространство для всех персонажей в равной степени чужое, но и за ходом действия зорко следит главная героиня, не позволяя случайности чрезмерно разгуляться¹⁷. Лисена в этой комедии Лопе, последовав за возлюбленным, выдает себя за простолюдинку и занимается в гостинице прислугой, – если для Лопе переодевания, предполагающие нисхождение в другой социальный статус, можно считать чуть ли не правилом (как и для Тирсо), то для Кальдерона это исключение. В комедии «Пощечина от женщины – не оскорблениe» Лисарда, бросившись в погоню за возлюбленным (это один из немногих примеров полноформатного использования лопевской сюжетной схемы), одевается мужчиной, а Сезар, князь Орвителло, – женщиной. Под видом простого солдата занимается на службу к возлюбленной герцог Российской («Под знаком ненависти и любви», *Afectos de odio y amor*), под видом знаком ненависти и любви, скрывается от мести отца героиня комедии «Не простой служанки скрывается от мести отца герояння комедии «Не всегда верь худшему». Как правило же, временная неузнаваемость для кальдероновского героя вводится игрой в прятки, благо комнат, где можно притаиться, предостаточно, а для кальдероновской геройни еще проще – накинутой на голову мантильей. *El escondido y la tapada*, «спрятанный» (кавальер) и «закутанная» (дама) – это фирменный знак, которым он метит свои сюжетные предпочтения («Постоянно! Да что же это, сцена / из Кальдерона, где всегда / бывает спрятанный любовник / или закутанная дама»). Роль случайности им также отмечена в заглавии другой комедии («Спор любви и случаи», *Lances de amor y fortuna*).

Еще одна и немаловажная новация Кальдерона, имеющая отношение к организации действия, состоит в том, что в его комедии, опять же в отличие от комедии Лопе, почти всегда имеется некий момент кризиса, обозначенный необходимостью срочно найти выход из непростой моральной дилеммы. В «Никому не доверяй своих секретов» дон Ариас должен выбирать между верностью другу и верностью господарю, будучи конфидентом обоих соперников. В «Доме с двумя дверьми» в душе героя спорят ревность и честь. В «Даме-невидимке» выбор происходит между обязанностями, налагаемыми любовью, и обязанностями, налагаемыми дружбой («Спасу ее – я друг неблагодарный, / А не спасу – любви предатель я коварный»); то же самое происходит во «Влюбленном призраке» и в «С кем пришел, за того и стою». В «Даме сердца прежде всего» герой в кульминационной сцене разрывается между необходимостью оказать помощь даме, которая прибегла к его защите, другу, которого преследуют альгавасилы, и возлюбленной, за которой с кинжалом в руке гонится ее оскорбленный отец. Наиболее универсален конфликт любви и чести (и их производных – таких, как ревность и дружба). Герой комедии «Молчание – золото» восклицает: *¿Qué he de hacer en tan extraño / lance de amistad y celos, / de amor y honor?* («Что мне делать в этом странном споре дружбы и ревности, любви и чести?»); ему вторит герой комедии «Под знаком ненависти и любви»: *Quien en el mundo se ha visto / en tan nuevo, tan extraño, / tan raro, tan esquisito / empeño de amor y honor, / sangre y patria* («Кто еще в мире оказывался в таком невиданном, странном, диковинном столкновении любви и чести, крови и родины»).

Это не психологическая коллизия, поскольку сталкиваются в ней не движения души, а вполне абстрактные поведенческие концепты. И выход из этой борьбы между двумя одинаково претендующими на непреложность моральными императивами – не индивидуальный, не продиктованный особенностями ситуации или складом характера, а всегда один и тот же: побеждает любовь (или ревность), честь вынуждена отступить. «Дама сердца прежде всего», как гласит еще одно эмблематическое для Кальдерона название, или, как сказано в другой комедии «Дом с двумя дверьми не устережешь»: *Donde hay celos, se acaba todo, porque non hay honor ni amistad que tanto valga* («Где говорит ревность, все остальное умолкает, ибо ей уступают и честь, и дружба»).

Можно считать такое разрешение коллизии чем-то вроде жанровой маркировки. Дело в том, что у Кальдерона границы комедии (в видовом смысле) еще более подвижны и стерты, чем у Лопе де Вега. Даже в типичной комедии плаща и шпаги встречаются мотивы ожесточенной, вплоть до кровомщения, вражды, в которую влечены лица, связанные любовными отношениями («Спрятанный кавалеро»). Еще более они ощущимы в таких пьесах, как «Сам у себя под стражей» или «Под знаком ненависти и любви». Герой последней, герцог Российский Касимир, убивает в сражении шведского короля и влюбляется в его дочь и наследницу Кристерну, которая со своей стороны провозглашает обет вечной к нему ненависти и обещает свою руку тому, кто доставит его к ней живым или мертвым. Касимир под видом солдата удачи поступает к ней на службу, совершает ряд подвигов (в том числе, спасает королеву от плена), назначен генералом кавалерии. Кристерна проникается к нему любовью. Выполняя ее очередное поручение (доставить самому себе вызов на поединок), возвращается уже под своим настоящим именем. Кристерна, запутавшись в противостоянии опровергающих другу друга долженствований (Касимир пользуется неприкосновенностью как государь и участник поединка, но повинен наказанию как солдат, обманувший свою королеву, хотя именно в этом качестве он заслуживает благодарности как ее спаситель), дает все же своей страже приказ схватить Касимира. В конце концов в споре ненависти (за которой стоит оскорблена родовая и королевская честь) и любви побеждает любовь (как победила в душе Касимира, когда он, выполняя приказ королевы, взял в плен собственную сестру), и только благодаря этому действие приходит к благополучной (комедийной) развязке.

С другой стороны, в явно некомедийных пьесах Кальдерона (особенно в той их группе, которая традиционно объединяется под именем «драм чести») иногда прослеживается очевидное структурное сходство с его комедиями. К примеру, во «Враче своей чести» дважды проигрывается обычная для кальдероновской комедии завязка сюжетной коллизии: герой застает сначала свою возлюбленную (в досюжетное время), а затем – свою жену (уже в ходе сюжета) с посторонним мужчиной. Возлюбленную он бросает, жену казнит. Герой комедии на такие решительные поступки в отношении дамы сердца не способен, потому что честь для него – не абсолютный закон, она может отступить и отступает. Герои «драм

чести» конфликтных ситуаций не знают вообще, они следуют велениям чести – слепо или осознанно, но всегда без колебаний. В крайнем случае конфликт может затронуть героя второстепенного: в «Стойком принце» персонаж этого ранга находится «меж двух огней» («Дружбы слушаться иль чести, / друга чтить иль короля»), а для главного героя есть только один путь («Честь и долг, я полагаю, / выше дружбы и любви»)¹⁸. Отсутствие выбора – основное, что у Кальдерона отличает драму от комедии.

Любовь, которая в комедиях Кальдерона берет верх над честью, – это не правда природных инстинктов, не стихийная и все-побеждающая сила, даже не закон, управляющий неоплатоническим универсумом. Это такой же долг, как и честь, и, как честь, накладывает на героя жесткие моральные обязательства. Меняется лишь предмет этих обязательств – из общественного он становится личным. Карлос из комедии «Не всегда верь худшему» видит в комнате своей возлюбленной постороннего мужчину; он оскорблена, он уверен в ее неверности, он не хочет слушать ее оправданий, но, в отличие от героя «драмы чести», считает своим главным долгом защиту дамы. «Я не один сюда приехал. / Со мной та женщина, и надо / спасти ей жизнь, какие бы чувства / меня ни волновали. Это / мой первый долг в такой беде (pues ésta es en todo riesgo mi primera obligación)». Карлос, как и другие герои кальдероновских комедий, с предельной ясностью фиксирует для себя ситуацию столкновения долженствований: «Как рыцарь / я защищаю честь ее, / плачу услугой за обиду, / как любящий еще люблю, / как оскорбленный убегаю». В каком бы «противоречии чувств» он ни находился, он помнит, что бежать от своего врага, «от этой женщины», – тоже его долг, но «второй» (pues la segunda que tengo es huir de esta enemiga que como noble defiendo, que como quejoso obligo, como enamorado quiero y como ofendido huyo). Для дона Гутьерре из «Врача своей чести» этот долг – не первый и не второй, а единственный; более того, для него вообще немыслимо противостояние любви и чести, поскольку любовь в его глазах не отделена от чести и не обладает моральной автономностью («Ведь любовь и честь совместно / властвуют в душе у нас: / что любви наносит рану, / тем и честь уязвленна»¹⁹). Сама ситуация выбора, при всей его жанровой предрешенности, вводит комедию Кальдерона в четко маркированное моральное пространство, для этого жанра пока еще совершенно непривычное.

Примечания

¹ В «Чтениях по истории и теории культуры»: Метасюжет в театре Островского. М., 1995. Вып. 11; Комедии Гольдони. Опыт формальной классификации. М., 1997. Вып. 19; На границах комедии, М., 2002. Вып. 34. Кроме того, см.: Начало новоевропейской комедии // *Arbor mundi*. 1994. Вып. 5; Оскар Уайльд и границы комедии // Там же. 2001. Вып. 8; «В сюжетах у Мольера недостатка не будет...» // Личность, культура, история. М., 2002; Комедии Шекспира в истории жанровых форм // Театр и театральность в культуре Возрождения. М., 2005.

² Сочинения Лопе цитируются в русских переводах по изд.: *Lope de Vega*. Собр. соч. в шести томах. М.: Искусство, 1962–1965; в оригиналах – по электронному изд. по адресу: www.cervantesvirtual.com/bib_autor/lope (где размещены, в том числе, факсимиле прижизненных изданий).

³ *Lope de Vega. El teatro*. Vol. II / Ed. A. Sánchez Romeralo. Madrid, 1989. P. 357–360.

⁴ В отношении их точного числа единодушия нет. Морли (*Ibid. Vol. II. P. 349–355*) считает заведомо принадлежащими Лопе (без учета священных представлений) 315 пьес, вероятное авторство устанавливает для 27, сомнительных насчитывает 74 и отрицает авторство Лопе для 87 пьес, которые традиция связывает с его именем (причем в этот разряд попадают даже такие известные пьесы, как «Саламейский алькальд» и «Звезда Севильи»). Тем самым отдел пьес, чья жанровая принадлежность не определена тематикой, состоит примерно из трехсот тридцати. В шеститомное собрание русских переводов вошло 26 комедий (в видовом смысле); первоначальный анализ мы проводили на этом материале, добавив затем к нему такое же количество комедий, в русском переводе отсутствующих, – пропорции при этом не изменились, что позволяет считать эту выборку статистически представительной. Во всех тех случаях, когда в дальнейшем изложении комедии Лопе даются списком, его порядок следует хронологии Морли (в конце списка помещаются комедии не твердо установленного авторства).

⁵ Отметим попутно, что в «Обманах Селауро» начальная ситуация выстраивается точно по модели паллиаты – редкий случай для театра Лопе. Луперсио, уже десять лет как женатый на Фульхенсии и даже имеющий от нее двух детей, скрывает свой брак от отца (его жена благородного происхождения, но не имеет никакого состояния); от паллиаты здесь – тайный брак и сопротивление отца (в дальнейшем, правда, действие в этой комедии развивается совершенно по другому сценарию: у Луперсио обнаруживается соперник, который почти преуспевает в своих попытках разбить этот семейный союз, оклеветав сначала мужа, а затем жену).

⁶ Название этой комедии в русском издании Лопе переведено как «Причины Белисы». Мы его поменяли, чтобы отделить ее от другой, более поздней комедии с тем же именем героини в названии и с близким к синонимичному определением ее нрава (*Las bizarrias de Belisa*).

⁷ Смысл названия этой комедии раскрывается в сделанном под конец выводе: ¡Ay verdades, que en amor / siempre fuistes desdichadas!

⁸ Комедии семейного принуждения (самая большая группа из выше разобранных) и комедии соперничества соотносятся в среднем как одна к пяти или одна к шести.

⁹ Цит. по: Кельян Ф. Тирсо де Молина и его время // *Tirso de Molina*. Театр. М.; Л., 1935. С. XXXII. На русский язык переведены четыре комедии Тирсо. Две («Благочестивая Марта» в переводе Т. Щепкиной-Куперник и «Дон Хиль Зеленые штаны» в переводе В. Пяста) опубликованы в вышеуказанном издании. В переводах Мих. Донского и Э. Линецкой они изданы в кн.: *Tirso de Molina. Комедии*. Т. 1–2. М.: Искусство, 1969, – где к ним добавлены «Стыдливый во дворце» и «Ревнивая к себе самой» (в переводе А. Эфрон и Мих. Донского соответственно). «Дон Хиль» переведен также М.Л. Лозинским (Три испанские комедии. М.; Л., 1951). В оригиналах комедии Тирсо цитируются по электронным изд.: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=98> <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/intext.html>.

¹⁰ Этим квипрокво объясняется название пьесы. На упрек графини Родриго отвечает: pensé que era para él – и получает от нее прозвище Hombre érades de pensé.

¹¹ Силюнас В. Драматургия Тирсо де Молины // *Tirso de Molina. Комедии*. Т. 1. С. 24.

¹² Но вообще социальные барьеры у Тирсо преодолеваются с большой легкостью и нередко без всякого «узнавания» (в отличие от данной пьесы, где героиня только считается простолюдинкой, а в finale окажется двоюродной сестрой герцогини): дочь обедневшего дворянина выходит замуж за богемского принца («Благоразумный ревнивец», *El celoso prudente*), крестьянка – за дворянина («Крестьянка из Сагры», *La villana de Sagra*) и даже за португальского графа («Галисийка Мари-Эрнандес», *La gallega Mari-Hernández*), простолюдин женится на дочери герцога («Удачи тебе, сынок!»).

¹³ Резкие перемены социального статуса далеко не всегда носят у Тирсо фиктивный характер: благородная дама, которую преследует своей любовью высший по положению, может и на самом деле лишиться всех своих владений и прозябать в бедности, зарабатывая на жизнь шитьем («Стойкость красоты», *La firmeza en la hermosura*), а высокородный дворянин мо-

жет из-за превратностей судьбы промышлять охотой и распродавать остатки своего скарба («Слова и перья», *Palabras y plumas*).

¹⁴ Чуть ли не единственный пример – «Что случается в один день», где есть сравнение реальной любви с ее изображением в комедии. У Тирсо примеры этого рода также немногочисленны. Можно указать на «Стойкость красоты», где против обыкновения в finale заключается лишь один брак, что подчеркивается в одной из заключительных реплик: *¿Y habremos comedia visto que no acaba en casamientos?*

¹⁵ До нас дошло около пятидесяти комедий Кальдерона («около», потому что есть случаи сомнительной авторской и неопределенной жанровой атрибуции). На русский язык переведено десять: шесть («Дама-невидимка», «Сам у себя под стражей», «Спрятанный кавалеро», «Дама сердца прежде всего», «Апрельские и майские утра», «Не всегда верь худшему», перев. Т. Щепкиной-Куперник, О. Савича, М. Казмичова) опубликованы в кн.: *Педро Кальдерон. Пьесы*. Т. 2. М.: Искусство, 1961; три комедии выходили отдельными изданиями (С любовью не шутят / Перев. М. Казмичова. М.; Л., 1949; В тихом омуте / Перев. А. Голембы. М., 1963; По секрету – вслух / Перев. М. Донского. М., 1982). Перевод комедии «Час от часу не легче» (прозаический и без указания переводчика) см. в кн.: *Кальдерон. Драматические произведения*. СПб., 1884. Оригинальные тексты цитируются по изд.: *Calderon de la Barca. Obras*. Т. 1–2. Barcelona, 1981. Некоторые комедии Кальдерона размещены в Интернете по адресам: www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon/; www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/.

¹⁶ Для сравнения отметим, что у Тирсо де Молина имеется лишь одна комедия с подобной организацией пространства: в комедии «Через подвал и решетку» (*Por el sótano y el torno*) герой проделывает тайный проход в дом возлюбленной.

¹⁷ У Тирсо также чрезвычайно редко случается, чтобы обманывались оба скрытых темнотой персонажа: как правило, обманывается один, а другой обманывает (но потом бывает, что и другого запутывает его собственный обман).

¹⁸ Перевод Б. Пастернака.

¹⁹ Перевод Ю. Корнеева.

SUMMARY

M. Andreev

The Spanish variant: the comedies of Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderon

The author analyzes the structural features of comedies by the three greatest dramatists of the Spanish Golden Age. As is shown in this study, in comedies by Lope de Vega roles that are traditional for this genre (such as the old man-father or the servant in his capacity as the manipulator of the plot) are reduced in significance. Similarly diminished in importance are traditional barriers and obstacles (for example, differences in social status or wealth, or family pressure), while, at the same time, rivalry in love is pushed into the foreground. Individuals involved in this rivalry are equal in all features that are essential for the creation of the comedic conflict – this too is a notable innovation for the genre. Authors who follow Lope de Vega accept the plot pattern he developed but modify it to a significant degree: Tirso de Molina makes it more complicated, while Calderon simplifies it. In the case of the former, the freedom that functions as the structural basis of Lope de Vega's comedies comes into conflict with harsh determinism and halts when confronted by the threat of chaos that arises from the conjoining of the two. As for Calderon, he moves this freedom into the category of chance, while an assessment in moral terms – an element drawn from outside the genre of comedy – functions as a point of overview.

Научное издание

**Михаил Леонидович Андреев
Испанский вариант:
Комедия Лопе де Вега,
Тирсо де Молина и Кальдерона**

**Редактор серии Е.П.Шумилова
Верстка О.Б.Малаховой**

**Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ**

**ЛР № 05992, выд. 05.10.01.
Подписано в печать 29.03.2006
Формат 60x84/16
Уч.-изд. л. 2,0
Тираж 700 экз.
Заказ 63**

**Издательский центр РГГУ
125267, Москва, Миусская пл., 6
тел. 973-4200**