

Ерофеева Н. Е.



ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. XVII ВЕК. ХРЕСТОМАТИЯ



учебное пособие

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Н. Е. Ерофеева

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. XVII ВЕК. ХРЕСТОМАТИЯ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ



Москва
Знание-М
2024

УДК 82-1/9
ББК 83.3(0)5
Е78

Рецензенты:

Киричук Е. В. — доктор филологических наук, профессор
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского

Кипнес Л. В. — кандидат педагогических наук, доцент
Российский государственный гидрометеорологический университет

Ерофеева, Наталья Евгеньевна

Е78 История зарубежной литературы. XVII век. Хрестоматия : учебно-методическое пособие : [Электронный ресурс] / Н. Е. Ерофеева. — Москва : Знание-М, 2024. — 108 с.

ISBN 978-5-00187-728-8

Пособие написано на основе модульно-тематического подхода к изучению курса «История зарубежной литературы». Особое внимание уделяется теме «Испанская литература XVII века», которая значительно дополняет материал лекций, расширяет представление о Новом времени, знакомит с разными сторонами творческого наследия Лопе де Веги, представителя ренессансного реализма, а также представителей барокко Луиса де Леона и Педро де ля Барки Кальдерона, «испанского Шекспира». Материал расширяет профессиональный кругозор будущего бакалавра филологии, позволяет глубже понять своеобразие постренессансной эпохи, «трагического гуманизма», отразившегося в содержании произведений писателей. Для студентов заочной формы обучения предлагается несколько вариантов контрольной работы.

Для студентов всех профилей направления «Филология».

УДК 82-1/9
ББК 83.3(0)5

ISBN 978-5-00187-728-8

© Ерофеева Н. Е., 2024
© ФГБОУ ВО «РГГМУ», 2024
© Знание-М, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| ХVII ВЕК — САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ | 4 |
| Наука | 6 |
| Культура | 10 |
| ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЭПОХИ | 14 |
| Ренессансный реализм | 14 |
| ТВОРЧЕСТВО ЛОПЕ ФЕЛИКСА ДЕ ВЕГА КАРПИО (Félix Lope de Vega у Carpio, 1562–1635) | 15 |
| Лопе де Вега — теоретик | 15 |
| Лопе де Вега — драматург | 17 |
| Лопе де Вега — поэт | 21 |
| Литература барокко | 73 |
| Культизм (гонгоризм). Луис де Гонгора | 80 |
| Концептизм. Франсиско Кеведо | 81 |
| Луис де Леон (Luis de Len, 1527–1591) | 83 |
| Педро де ля Барка Кальдерон (PEDRO CALDERN DE LA BARCA, 1600–1681) | 86 |
| ТЕМАТИКА КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ (для студентов-заочников) | 94 |
| Творческие (индивидуальные) задания для самостоятельной работы | 98 |
| ПРИЛОЖЕНИЯ | 100 |

XVII ВЕК — САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Новое время — так определяют XVII век, период, сменивший литературу и культуру Средневековья и Возрождения. Другое название периода — эпоха абсолютизма. Оба определения имеют право на существование, потому что отражают наступление принципиально нового периода в жизни стран Европы.

Продолжаются споры о верхней границе наступления Нового времени, тем более что в начале XVII века расцвет европейской культуры по-прежнему тесным образом связан с традициями гуманизма. На этом основании некоторые исследователи предлагают отнести верхнюю границу к рубежу XV–XVI веков. Однако большинство ученых относят начало культуры и литературы XVII века к 1640 году, когда обозначились непримиримые противоречия между Англией и Ирландией, Англией и Шотландией. Это был период межгосударственного политического кризиса, хотя все три субъекта и имели единого короля.

В других европейских странах абсолютизм также устанавливается с трудом. Во Франции он сопровождается противостоянием двора и знатных представителей дворянства, восстаниями крестьян.

В Испании королевская власть переживала кризис доверия, периодически уступая свои позиции инквизиции, чему во многом способствовал экономический и политический упадок страны.

Германию в указанный период разрывали внутренние противоречия и нежелание объединяться. Для страны это был самый мрачный период: с 1618 по 1648 год страна была втянута в военный конфликт, вошедший в историю как Тридцатилетняя война. Ее последствия оказались разрушительными для политики, экономики, культуры.

Раздробленность характеризует Италию, на территории которой существовали несколько обособленных государств (Медичи, Гонзага и др.) и республик (Генуя, Венеция и др.). Внутренние противоречия способствовали усилению церкви. Население из сельской мест-

ности, в которой строились монастыри, способствуя во многом обнищанию крестьян, мигрировало в город. Появились условия для быстрого роста промышленного производства, банков и торговли. Европа активно расставалась с традиционными устоями патриархальной экономики Средневековья. Однако реальный промышленный подъем произойдет в Европе только в XVIII веке.

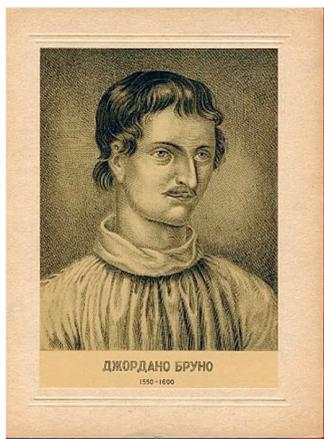
С расширением рынка и развитием торговли Европа открывала новые земли и страны. С XVII века английские и французские купцы появились в китайских портах, что вызвало недовольство власти, которая всячески старалась ограничить торговлю с иностранцами.

Политикой «закрытости» объясняется и ограничение на взаимодействие с Японией. Правительство Токугава всячески стремилось оградить страну от вторжения европейцев, приказав уничтожать все корабли с экипажами, пристающие к японскому берегу. С 30-х годов XVII в. Япония стала «закрытой» страной, стараясь таким образом сохранить свои национальные традиции и уклад жизни.

Более успешной оказалась политика англичан по освоению новых земель и рынков сбыта на территории Индии, где к началу XVII века существовала достаточно сильная империя Великих Моголов, во главе которой стоял Акбар. При нем значительно увеличилась территория государства, были проведены реформы управления, в том числе налоговая, законодательно запрещено было обращать в рабство военнопленных, в хозяйстве особое внимание уделялось высокому качеству оросительных систем. Главным достижением Акбара стало признание равноправными всех религий (на территории Индии существовали буддизм и исламизм), а все реформы он проводил по принципу «мир для всех». Однако его преемникам не удалось сохранить и продолжить развитие централизованного государства. Личные интересы отдельных князей, многочисленные захватнические войны привели к ослаблению империи, отделению провинций. В результате уже в 1600 г. англичане основали Ост-Индскую компанию, которая приобрела много земель, которыми управлял генерал-губернатор.

Наука

Научные открытия XVII века в области естествознания оказали влияние на мировоззрение людей. Открытие Коперника взбудоражило общество и церковь. Коперник доказал, что Земля крутится вокруг своей оси и вокруг Солнца. Опираясь на учение Коперника, Дж. Бруно заявил о бесконечности мира. В работе «Философия воплей»



Дж. Бруно писал: ««Мир бесконечен, неизмерим, у него нет конца. Мир не имеет центра. Ни Земля, ни Солнце не являются центром мироздания. Вселенная — бесчисленное количество звезд, и каждая звезда — далекое Солнце. Вокруг каждого из них обращаются свои звезды. Мир вечен. И он не исчезнет». Дж. Бруно указывал на необходимость изучать саму природу, первоисточником всего сущего называл материю. В его концепции важное значение имела Мировая душа. Как

истинный последователь гуманистов, Дж. Бруно ставил на место Бога Мировую душу, которая неотделима от материи: «Бесконечные миры... все движутся вследствие внутреннего начала, которое есть их собственная душа, ...и вследствие этого напрасно разыскивать их внешний двигатель». Инквизиция казнила мыслителя через сожжение на костре. «Вселенная бесконечна, и имеются бесчисленные миры, в то же время не отрицаете другого, что в действительности каждая из звезд, или из сфер, как тебе угодно называть, движется во времени, а не во мгновение, когда вы говорите о душе мира и о божественной сущности, которая есть все во всем, наполняет все и находится более внутренним образом в вещах, чем их собственная сущность, ибо она есть сущность сущности, жизнь жизнью, душа душ, — мне, тем не менее, кажется, что она движет все, чем то, что она сообщает всему движение».

«Итак, Вселенная едина, бесконечна, неподвижна. Едина, говоря я, абсолютная возможность, едина действительность, едина форма или душа, едина материя или тело, едина вещь, едино сущее, едино величайшее и наилучшее. Она никоим образом не может быть охвачена и поэтому неисчислима и беспредельна, а тем самым бесконечна и безгранична и, следовательно, неподвижна. Она не движется в пространстве, ибо ничего не имеет вне себя, куда могла бы переместиться, ввиду того, что она является всем. Она не рождается, ибо нет другого бытия, которого она могла бы желать и ожидать, так как она обладает всем бытием. Она не уничтожается, ибо нет другой вещи, в которую она могла бы превратиться, так как она является всякой вещью. Она не может уменьшиться или увеличиться, так как она бесконечна. Как ничего нельзя к ней прибавить, так ничего нельзя от нее отнять, потому что бесконечное не имеет частей, с чем-либо соизмеримых» [1, с. 163].

«Поскольку Вселенная бесконечна и неподвижна, не нужно искать ее двигателя. /... / Бесконечные миры, содержащиеся в ней, какковы земли, огни и другие виды тел, называемые звездами, все движутся вследствие внутреннего начала, которое есть их собственная душа ..., и вследствие этого напрасно разыскивать их внешний двигатель. ...Эти мировые тела движутся в эфирной области, не прикрепленные или пригвожденные к какому-либо телу в большей степени, чем прикреплена эта земля, которая есть одно из этих тел; а о ней мы доказываем, что она движется несколькими способами вокруг своего собственного центра и Солнца вследствие внутреннего жизненного инстинкта» [там же, с. 168].

«Порожденное и порождающее... всегда принадлежат к одной и той же субстанции. Благодаря этому для нас не звучит странно изречение Гераклита, утверждающего, что все вещи суть единое, благодаря изменчивости все в себе заключающее. И так как все формы находятся в нем, то, следовательно, к нему приложимы все определения, и благодаря этому противоречащие суждения оказываются истинными. И то, что образует множественность в вещах, — это не су-

щее, не вещь, но то, что является, что представляется чувству и находится на поверхности вещи.

Противоположности совпадают в едином; отсюда нетрудно вывести в конечном итоге, что все вещи суть единое, как всякое число, в равной мере четное и нечетное, конечное и бесконечное, сводится к единице.

Скажите мне, какая вещь более несходна с прямой линией, чем окружность? Какая вещь более противоположна прямой, чем кривая? Однако в начале и наименьшем они совпадают; так что, какое различие найдешь ты между наименьшей дугой и наименьшей хордой — как это божественно отметил Кузанский, изобретатель прекраснейших тайн геометрии. Далее, в наибольшем, какое различие ты найдешь между бесконечной окружностью и прямой линией? Разве вы не видите, что, чем больше окружность, тем более она своим действием приближается к прямоте?

Если мы хорошо обдумаем, то увидим, что уничтожение есть не что иное, как возникновение, и возникновение есть не что иное, как уничтожение; любовь есть ненависть; ненависть есть любовь. ... Что служит для врача более удобным противоядием, чем яд? В сильнейших ядах — лучшие целительные снадобья.

Шарообразное имеет предел в ровном, вогнутое успокаивается и пребывает в выпуклом, гневный живет вместе с уравновешенным, наиболее гордому всего более нравится скромный, скупому — щедрый.

Подведем итоги. Кто хочет познать наибольшие тайны природы, пусть рассматривает и наблюдает минимумы и максимумы противоречий и противоположностей. Глубокая магия заключается в умении вывести противоположность, предварительно найдя точку объединения» [1, с 165–166].

Казнь Дж. Бруно не остановила астрономов. Г. Галилей продолжил свои наблюдения и подтвердил открытия Н. Коперника. Он описал горы на Луне и отметил, что на Солнце пятна. Однако ученый после допросов в застенках инквизиции публично отказался от сво-

их открытий. Тем не менее открытие космоса привело к пониманию того, что человек — лишь малая частица нового пространства, непонятного и пугающего. Расширение традиционного сознания человека до бесконечности привело к росту отчаяния и разочарования, которые и определили формирование «трагического гуманизма» в обществе.

Особое значение в XVII веке приобретали и идеи философов. В трудах Б. Паскаля, Ф. Бэкона, Р. Декарта, П. Гассенди, Б. Спинозы главным понятием стал «разум». Рационализм объявлялся универсальным способом познания. Р. Декарт писал: «Можно достигнуть познаний, очень полезных в жизни, и вместо той умозрительной философии, которую преподают в школах, можно найти практическую философию, при помощи которой, зная силу и действие огня, воды, воздуха, звезд, небес и других окружающих нас тел так же отчетливо, как мы знаем различные занятия наших ремесленников, мы могли бы точно таким же способом использовать их для всевозможных применений и тем самым сделаться хозяевами и господами природы» [2, с 305; 3].

Ученые накапливают фактический материал, полученный в результате наблюдений. Личный опыт постепенно приходит на смену авторитету, что означает зарождение экспериментальной науки современного типа. На первый план выступает механика. Впервые вода и ветер стали работать на выработку энергии, в горнодобывающей промышленности была изобретена помпа, что помогало откачивать воду из шахт. А благодаря первому опыту использования взрыва при проведении горных работ Англия становится ведущей страной по добыче каменного угля.

Источники:

1. Бруно, Дж. О причине, начале и едином / Дж. Бруно // Антология мировой философии. В 4-х томах. Т. 2. Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения. Ред. коллегия: В. В. Соколов и др. М.: Мысль, 1970. — 776 с.

2. Декарт, Р. Рассуждения о методе / Р. Декарт // Избранные произведения. — М., 1950. С. 305

Культура

В XVII веке формируется единая мировая художественная культура. Представителей национальных культур объединяет интерес к земному человеку, его внутреннему миру, стремление осмыслить реальность в условиях научных открытий, изменивших сознание человека эпохи.



В искусстве формируются три основных стилевых направления: барокко, классицизм, реализм. Искусство барокко за всей пышностью, контрастностью, динамичностью стремится совместить реальность и иллюзию. Картины на религиозные темы открывали мир аскезы и страданий, признания бренности бытия. Испанские живописцы Эль Греко, Франсиско де Сурбаран часто изображали человека в момент молитвы. Используя достижение

художников Возрождения, светотень, художники через сильные тональные контрасты между светлым и темным пишут трехмерные формы, подчеркивая драматический эффект. На картинах Эль Греко фигуры напоминают тающие свечи. Его образы созданы в желтых тонах, передавая бледность и отрешенность молящихся, на лицах фиксируется отрешенность



от мирского, о полном растворении человека в божестве, а воздетые вверх руки выражают последнюю надежду на спасение («Снятие пятой печати», или «Видение Святого Иоанна Богослова», 1608–1614, «Поклонение пастухов», 1612–1613).

В своих картинах Франсиско де Сурбаран использовал светотень для усиления реалистичности образов («Распятие», 1627; «Святой Серапион», 1628).



Образцом высшего выражения религиозных чувств считается скульптура итальянца Джана Бернини «Экстаз св. Терезы» (1652). Его творчество показало стремление к обилию пластических форм, деталей, складок. Персонажи изображены в момент эмоционального напряжения.

В целом, искусство барокко создает целостный драматический эффект. В то же время в архитектуре усиливается тенденция к украшательству, излишествам и театральности. Сложные формы куполов, с сильной кривизной очертаний, в несколько ярусов, изобилие скульптур и ваз, медальонов, гирлянд, лепнины и др. на фасадах и в интерьерах, атланты, кариакиды — все это и не только характеризуют архитектуру барокко. Эталоном причудливой барочной скульптуры с характерным криволинейным фасадом является церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане (1638–1677) в Риме.

Классицизм как стилевое направление в европейском искусстве XVII в. достаточно быстро сложился в единую систему, опираясь на представление об античности как эстетической и художественной норме. Особенно ярко это проявилось в живописи и архитектуре, характерными чертами которой стали выбор высоких и вечных тем, строгие пропорции, стройность композиции, геометрическая простота и четкость линий, форм, изображение человека, близкого по своим пропорциям к анатомическому идеалу и др. В целом искусству клас-

сицизма свойственны гражданственность, героический пафос, пластическая гармония и ясность.



К. Лоррен («Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской», ок. 1646–1647)

Об этом свидетельствуют картины Н. Пуссена («Аркадские пастухи», 1638–1639; «Вознесение девы Марии», 1649–1650), К. Лоррена («Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской», ок. 1646–1647), Ш. Лабрёна («Конный портрет Людовика XIV», 1668) и др.

Среди великих скульпторов классицизма в XVIII веке был Антонио Канова, работы которого отличались изяществом форм, как, например, статуя «Амур и Психея» (1794–1796).



Среди знаменитых архитектурных ансамблей в стиле классицизма называют градообразующие Триумфальную арку на площади Звезды или церковь Магдалины в Париже. В Италии стиль классицизма изменил облик Милана благодаря зодчему Дж. Пьермарини,

который реконструировал Королевский дворец, Театр Ла Скала, Палаццо Бельджойозо, королевскую виллу в Монце. Итальянское влияние прослеживается в содержании и стиле Трафальгарской площади в Лондоне.

В XVII веке продолжает развитие реалистическое искусство, ориентированное на объективное отображение действительности и впитавшее в себя черты разных стилей эпохи. Значительным достижением в живописи стал портрет, представленный в творчестве Эль Греко («Портрет кардинала Ниньо де Гевара», ок. 1600), Э. ван Дейка («Карл I в трех позициях», 1636), Д. Веласкеса («Портрет Иннокентия X», 1650), Й. Вермеера («Девушка с жемчужной сережкой», 1665), Рембрандта («Автопортрет с беретом и поднятым воротником», 1659; «Ночной дозор», 1642) и др.



Серьезные изменения претерпевает театр. Во Франции XVII в. на первое место выдвигается светская музыка, которая начинает преобладать над духовной. Развиваются опера и балет. Первые национальные оперы — «Триумф любви», «Пастораль». Основоположник национальной оперной школы — композитор, танцовщик Ж. Б. Люлли (1632–1687), автор опер «Альцеста», «Тезей», а также оперной увертюры, музыки к спектаклям Мольера.

В истории литературы наступает новый период, который в полной мере отражает изменения в сознании и культуре времени.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЭПОХИ

Ренессансный реализм

Представители ренессансного реализма:

— выступили против классицизма и барокко, отвергая, с одной стороны, систему правил, деление жанров на высокие и низкие, распределение персонажей в пьесах по сословному принципу; с другой, отвергали в искусстве манерность, аллегоричность, обилие сравнений и метафор, затрудняющих восприятие текста;

— отстаивали право на правдивое отражение действительности, требовали ясности языка, индивидуализации героев;

— признавали человека как высшую ценность мира, для чего обратились к описанию повседневной жизни, сосредоточив внимание на проявлении характера в конкретной ситуации и на отражении морального облика представителей разных сословий;

— особое место в произведениях отводилось добродетели, вопросам чести и человеческого достоинства, которые противопоставлялись системе ценностей сословного феодального общества;

— в качестве исторического фона в произведениях нередко обозначались или изображались актуальные социально-политические проблемы времени;

— представители ренессансного реализма придерживались идей эпохи Возрождения, но в то же время переживали разочарование в ее идеалах, как и в идее о всемогуществе человеческого разума.

ТВОРЧЕСТВО ЛОПЕ ФЕЛИКСА ДЕ ВЕГА КАРПИО (Félix Lope de Vega y Carpio, 1562–1635)

Лопе де Вега — теоретик

Эстетические воззрения Лопе де Веги нашли отражение в стихотворном трактате «Новое искусство сочинять комедии в наше время» («Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», 1609): дело писателя — писать так, чтобы его понимали, занимая позицию защитника языка обычной жизни. Он постоянно подчеркивал, что относит себя к представителям культуры «простонародья» (el vulgo). Однако напомним, что драматург получил хорошее дворянское воспитание.



Трактат Лопе называют настоящим манифестом новатора, в котором нашел выражение протест против утвержденных норм классицизма. Утверждая независимость национальной драмы, живущей интересами своего времени и своего зрителя, это утверждение проходит через весь трактат. Лопе утверждает необходимость сохранить право национальной драмы на самостоятельную ценность и самостоятельное место как массового, народного жанра драматической литературы. Лопе открыто заявляет о реалистичности искусства:

— «литература должна следовать жизни», «литература есть не что иное, как зеркало жизни»;

— цель комедии — отражать жизнь во всем ее многообразии.

Напомним, что понятием «комедия» в старой испанской драматургии называлась любая трехактная, написанная в стихотворной форме пьеса независимо от характера ее сюжета:

Зеркалом жизни назвать почему мы комедию можем,
Что она юноше дать в силах и что старику,
Что в ней, помимо остроумия, цветов красноречья и разных

Нас поражающих слов, можно и должно искать,
Как посредине забав настагает беда человека,
С легкой шуткою как переплетается мысль,
Сколько предательской лжи мы нередко у слуг наблюдаем,
Сколько лукавства таит женщина в сердце подчас,
Как смехотворен и глуп, и несчастлив бывает влюбленный,
Как соблюдают черед в жизни прилив и отлив, —
Про это все, о правилах забыв,
Внимай в комедии: тебе она
Покажет все, чем ваша жизнь полна.

(Перевод О. Румера)¹;

— в жизни комическое и трагическое, низкое и высокое переплетено и неотделимо друг от друга, поэтому не стоит говорить отдельно в комедии только о комическом, а в трагедии — только о трагическом;

— отрицание вычурной манеры гонгористов и требование чистого и ясного языка комедии;

— речь должна индивидуализировать героя;

— для передачи чувств необходимо использовать свой стихотворный размер:

Размер стихов искусно приспособлен
Быть должен к содержанию всегда.
Для жалоб децимы весьма пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествованье требует романсов,
Особенно ж идут ему октавы;
Отличны для высоких тем терцины,
Для нежных и любовных — редондилы.
Способствует немало украшенью
Введенье риторических фигур...

¹ Здесь и далее текст трактата цитируется в переводе О. Румера.

— действие необходимо строить так, чтобы нельзя было убрать из пьесы ни один эпизод, ни одну ее часть;

— важное значение имеет интрига, которая держит на себе все действие до конца;

— необходимо объективно и правдиво изображать происходящее в пьесе:

Необходимо избегать всего

Невероятного. Предмет искусства —

Правдоподобное...

— драматургу рекомендуется брать только те темы, которые волнуют зрителя — темы чести и доблести, понимая их более широко, в том числе как человеческое достоинство.

Трактат Лопе свидетельствовал о повороте испанской литературы в сторону реализма с опорой на национальные воззрения и культурные традиции, в котором драматург обобщил лучшее, что было написано писателями эпохи гуманизма.

Задание для самостоятельной работы:

1. Выделите основные эстетические принципы драматурга Лопе де Веги. Охарактеризуйте его отношение к эстетике классицизма и барокко.

Лопе де Вега — драматург

В своих пьесах Лопе показал современникам возможности нового искусства, о принципах которого заявил в трактате. Для своих сюжетов драматург использовал истории из самых разных областей жизни, которые были интересны зрителю, включая события из истории Библии, древней мифологии, из жизни святых, истории Испании и легенд Средневековья, но главное, впервые обратился к сюжетам из повседневной жизни испанцев в XVII веке, выводил на сцену реальных персонажей, правдиво передающих особенности нацио-

нального характера, тем самым определив направление развития последующих поколений испанской драмы. Эти пьесы можно назвать «драмами чести», потому что в них автор говорит со своим зрителем о наболевшем, строит пьесы с учетом традиций народных праздников, проводимых в корралях, специально оформленных дворах, окруженных стенами домов, своеобразных первых театральных «помещений» (буквально исп. *corral* — огороженное место, двор) во время национальных праздников, народных и культовых обрядов. Ориентируясь на демократического зрителя, Лопе нередко включает в свои пьесы сцены свадеб, праздников жатвы и т.п. Изображая привычную среду, драматург легко смешивал высокое и низкое, комическое и трагическое. Появление короля на одной сцене с крестьянином, с одной стороны, бросало вызов правилам классицистов, с другой — обозначало новый подход к представлению жизни во всем ее многообразии, как и было заявлено в теории Лопе. Напряженная интрига в трехактном действии позволяла наполнить пьесу динамикой, сосредоточить внимание зрителя на решении главного конфликта, понятного простому человеку. Однако не только ради развлечения писались его пьесы. В условиях кризиса, поразившего Испанию XVII века, Лопе интересовала история, в том числе история монархии. Образы кельтиберского вождя Куриена, восставшего против римских завоевателей, нарушившего законы чести короля дона Родриго, вождя реконквисты графа Фернана Гонсалеса, которого народ почитал как основателя испанской государственности и защитника своих прав, как и трагический образ Марии Стюарт и др., стали героями его поэм и исторических драм. В них Лопе обратился и к изображению самого испанского народа, наиболее яркий образ которого зритель увидит в исторической драме «Фуэнте Овехуна».

Темы любви и чести оказались и в центре комедии «плаща и шпаги» («Учитель танцев»), и «комедии интриги» («Звезда Севильи»), «Валенсийская вдова»). Любовная интрига определяла ход развития сюжетного действия. Она включает мотив соперничества, нередко осложненный несколькими сюжетными линиями. Важное

место занимали комические элементы, связанные с неузнаванием, путаницей, с письмами, которые доставлены не тому персонажу, и т.п. В комедии «плаща и шпаги» нередко в центре оказывались страдания влюбленных, которые принадлежали разным сословиям. Представители мелкой знати Испании нередко оказывались главными персонажами. Мотив страданий и испытаний возникал, на первый взгляд, стихийно, но Лопе сознательно выстраивал интригу и умело подводил своих персонажей к испытаниям и благополучному финалу, когда побеждала добродетель.

Пробовал себя Лопе и в нравоучительной драматургии, о чем свидетельствует такая драма, как «Достопочтенный брат» (*El Honrado Hermano*, 1623), сюжет которой основан на классической истории Горациев и Куриатов, а в пьесе «Цветы Дон Жуана» (*Las Flores de Don Juan*, прим. 1618) использует историю двух братьев, одного — богатого и развращенного, другого — бедного и добродетельного, чтобы проиллюстрировать торжество добродетели над пороком. Позже образ Дон Жуана станет одним из самых востребованных не только в испанской (Тирсо де Молина), но и европейской драматургии.

По разным источникам, является автором от полутора до тысячи восьмисот произведений, из которых 637 пьес известны по названиям и только около 450 текстов пьес сохранились, в том числе ауто (род драматических представлений в одном действии на библейские и евангельские сюжеты), а также басни, поэмы, новеллы, сонеты. Среди знаменитых произведений:

комедии:

«Учитель танцев» (*El maestro de danzar*, 1593),

«Девушка с кувшином» (*La moza de cántaro*, написана до 1627),

«Изобретательная влюбленная» (*La discreta enamorada*, написана между 1604 и 1618),

«Дурочка» (*La dama boba*, 1613; сохранилась в авторской рукописи),

«Крестьянка из Хетафе» (*La villana de Getane*, 1621),

«Собака на сене» (El perro del hortelano; написана между 1613 и 1618),

«Валенсианская вдова» (La viuda valenciana, 1621),

«Глупая для других и мудрая для себя самой» (La boba para los otros y discreta para si, La dama boba, 1613);

драмы, трагедии:

«Фуэнте Овехуна» (Fuente Ovejuna; время написания по одним сведениям — 1604–1618, по другим сведениям — 1612–1613),

«Звезда Севильи» (La Estrella de Sevilla, 1623),

«Саламейский алькальд» (El alcal de Zalomea; написана до 1610),

«Великий князь Московский» (El gran duque de Moscovia; 1617),

«Раба своего возлюбленного» (La esclava de su galan; около 1625, опубликована в 1647),

«Граф Фернан Гонсалес, или Освобождение Кастилии» (Conde Fernan Gonzalez; 1625),

«Периваньес и командор Оканьи» (Peribáñez y el comendador de Osaña, 1614),

«Лучший алькальд — король» (El mejor alcalde, el rey, 1620–1623),

«Наказание — не мщение» (El Castigo sin venganza, опубли. в 1635),

«Отплаченная дружба» (La amistad pagada, напечатана в 1604 г.).

поэмы, новеллы, романы:

«Песнь о Драконе» (La Dragonteia, 1598),

«Аркадия» (La Arcadia, опубли. в 1598),

«Красота Анджелики» (La hermosura de Angelica, опубли. в 1602),

«Странник в своем отечестве» (El peregrine en su patria, 1604),

сборник «Священные стихи» (Rimas sacras, 1614),

«Лавр Аполлона» (El laurel de Apolo, 1630),

«Золотой век» (El siglo de oro; 1635),

«Доротейя» (La Dorotea, 1634), др.

Лопе де Вега — поэт

Поэтическое наследие Лопе остается малоизвестным современному читателю, тогда как в своих сонетах он предстает прекрасным лириком.

Тематика сонетов была достаточно широкой — от любви, любовных переживаний, разлуки до философских и религиозных размышлений и даже сатирических характеристик современных нравов. Во многих сонетах преобладала сентиментальная пасторальная тематика, потому что, по воспоминаниям современников, Лопе нередко под разными псевдонимами и вымышленными именами лирических героев рассказывал о своих любовных приключениях, как, например, в одном из лучших сборников сонетов «Человеческие и божественные рифмы лиценциата Тома де Бургильоса» (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634), в котором поэт в образе молодого ученого Тома де Бургильоса говорит о своей романтической страсти к кухарке Хуане. Лопе был мастером сонета, поэтому достаточно часто включал их в тексты пьес, что позволяло глубже раскрыть внутренний мир переживаний героев.

Возражая религиозным скептикам, Лопе воспевает женщину, тонко передает эмоции влюбленного, с иронией пишет о противоречиях своих чувств и восприятии возлюбленной, которой все восхищается больше, нежели корит. Сонет «О женщина, услада из услад...» близок по настроению сонетам великого Шекспира:

О женщина, услада из услад...

(Es la mujer del hombre lo más bueno...)

О женщина, услада из услад
И злейшее из порождений ада,
Мужчине ты и радость, и награда,
Ты боль его и смертоносный яд.

Ты добродетели цветущий сад
И аспид, выползающий из сада,

За доброту тебя прославить надо,
За дьявольскую ложь — отправить в ад.

Ты кровью нас и молоком взрастила,
Но есть ли в мире своенравней сила?
Ты шелест крыл и злобных гарпий пруть.

Тобою нежим мы сердца и раним,
Тебя бы я сравнил с кровопусканьем,
Оно целит, но может и убить.

(перевод П. Грушко)

А в другом сонете поэт рисует утонченный образ розы, лепестки которой, словно одежда, постепенно обнажают тайную «огненную сердцевину», и говорит о переменчивости жизни, о ненадежности «ветхих надежд» и переменчивости судьбы:

Сорочку изумрудную невинно
Снимаешь ты, переменив наряд,
О роза, цвет александрийских гряд,
Избранница восточного кармина!

То кровь коралла, то огонь рубина,
То искры пурпура в тебе горят!
Неравных пять лучей твой трон творят
Невечный, огненная сердцевина!

Благословен творец, в тебя влюбленный,
Но, глядя на пунцовые одежды,
Мы думаем о перемене дней.

Как тратит ветер возраст твой зеленый!
Как ненадежны ветхие надежды,
Чья участь — опуститься до корней!

(перевод П. Грушко)

Лопе много размышляет о творчестве, спорит со своими современниками и противниками, отстаивая право поэта на творческую самостоятельность. Прежде всего, он выступает против гонгористов. Для него сонет подобен инструменту, с помощью которого легко передать самые сокровенные чувства, отразить человеческие эмоции. В шуточной форме поэт пишет о сложности сонета, раскрывает тонкости поэтического ремесла, того, как идея обретает форму и словесное наполнение под пером его создателя, утверждая радость творчества:

Ну, Виоланта! Задала урок!
(Un soneto me manda hacer Violante)

Ну, Виоланта! Задала урок!
Не сочинил я сроду ни куплета,
А ей — изволь сонет. Сонет же — это
Геенна из четырнадцати строк.

А, впрочем, я четыре превозмог,
Хоть и не мыслил о судьбе поэта...
Что ж, если доберусь я до терцета,
Катрены не страшны мне, видит Бог.

Вот я трехстишья отворяю дверь...
Вошел. И не споткнулся, право слово!
Один терцет кончаю. А теперь,

С двенадцатым стихом — черед второго.
Считайте строчки! Нет ли где потерь?
Четырнадцать всего? Аминь! Готово.

(перевод С. Гончаренко)

Лопе-философ видит красоту мира в обыденном, даже в расставании влюбленных отмечает особый свет, особую страсть:

Уйти — и не уйти, бежать, остаться

(Ir y quedarse y con quedar partirse)

Уйти — и не уйти, бежать, остаться,
Чужую душу взять взамен своей,
Внимать Сирене, словно Одиссей,
Путь не порвать, но к ней всем сердцем рваться.

Свечой истаять, снова разгораться,
И строить на песке, и ждать вестей,
Упасть с небес в круг адовых страстей,
Не каяться и духом не смиряться,

Молиться, верить, впасть с собой в разлад,
Терпенье звать труднейшею наукой
И временную муку — вечной мукой,

Не истиной, а ложью тешить взгляд —
Вот что зовется на земле разлукой:
Пожар в душе, и вместо жизни — ад.

(перевод П. Грушко)

И, как истинный наследник эпохи Ренессанса, пишет о своей любви:

Утратить разум, сделаться больным

(Desmayarse, atreverse, estar furioso)

Утратить разум, сделаться больным,
живым и мертвым стать одновременно,
хмельным и трезвым, кротким и надменным,
скупым и щедрым, лживым и прямым;

все позабыв, жить именем одним,
быть нежным, грубым, яростным, смиренным,

веселым, грустным, скрытным, откровенным,
ревнивым, безучастным, добрым, злым;

в обман поверив, истины страшиться,
пить горький яд, приняв его за мед,
несчастья ради, счастьем поступиться,

считать блаженством рая адский гнет:
все это значит — в женщину влюбиться,
кто испытал любовь, меня поймет.

(перевод С. Резниченко)

Однако в конце своего жизненного пути Лопе предстает как философ, которого волнуют и вопросы бытия, и вопросы власти, разрушающей человеческую жизнь. После череды невзгод и трагических обстоятельств, обрушившихся на его семью, Лопе в конце жизни переживал серьезный психологический кризис, о чем свидетельствует стихотворение, в котором первые строки определяют главную тему его размышлений:

Одиночеством к людям гонимый,
Прихожу к одиночеству снова —
Ибо, кроме моих размышлений,
Не встречал я друга иного.

Но даже в период кризиса он остается верен ренессансным идеалам, с которыми, увы, теперь все сложнее противостоять бесчестью и произволу богатых вельмож, имея в виду историю с похищением своей дочери знатным господином, которого не осудил король. Лопе открыто называет своего обидчика «тупицей», «безмозглым, спесивым невеждой», но признает свое бессилие перед произволом:

Я управлюсь с любой помехой,
Рад с любой докукой сразиться,

Но себя защитить не умею
От назойливого тупицы.

На протяжении всей творческой жизни драматург отстаивал добродетель старой Испании, его лучшие герои становились символом духа реконкисты, подобно Лауреньсе из исторической драмы «Фуэнте Овехуна».

В своих баснях Лопе оставался верным сторонником жизни, позволяя подтрунивать даже над самой Смертью. В басне «Дровосек и Смерть» он говорит о старом человеке, который от усталости просит Смерть забрать его, но в момент ее появления желание жить оказывается сильнее, и на вопрос Смерти «Ты звал меня, чего ты хочешь?» старец ответил: «Хочу, чтоб ты мне пособила / вязанку дров взвалить на плечи».

Дровосек и Смерть (басня)

Послушай сказку: дряхлый старец,
годов восьмидесяти, не меньше,
из леса дальнего в Афины
таскал огромные поленья.
Был труд его настолько тяжек,
что жаждал он одной лишь смерти
и лютую молил смиренно:
— Приди, о Смерть! О Смерть, не медли! —
И Смерть услышала однажды,
стуча доспехами скелета,
пред ним явилась и сказала
на костяном своем наречье:
— Ты звал меня, чего ты хочешь? —
И старец, задрожав, ответил:
— Хочу, чтоб ты мне пособила
вязанку дров взвалить на плечи.

(пер. И. Тыняновой)

Тем не менее сам Лопе все-таки сдался под натиском невзгод, но даже в период личного духовного кризиса, в последние дни своей жизни он размышлял об Испании и испанцах, утративших былую честь и славу, о Добродетели и Мудрости, скитающихся, «со слезами прося подаянья», и с горечью констатирует:

Есть два полюса в этом мире,
Два магнита для всякого сброда:
Покровительство (вместо счастья),
Деньги (вместо знатного рода).

Задание для самостоятельной работы

Прочитайте стихотворные произведения Лопе де Веги. Выполните самостоятельный анализ стихотворения «Одинокством к людям гонимый...» и/или назовите темы, которые поднимает поэт в стихотворении. Укажите языковые средства, с помощью которых поэт выражает свою позицию:

Одинокством к людям гонимый (*A mis soledades voy*)

Одинокством к людям гонимый,
Прихожу к одинокству снова —
Ибо, кроме моих размышлений,
Не встречал я друга иного.

Что мне хрупкая оболочка,
Где живу я и умираю?
От себя я так отделился,
Что вот-вот себя потеряю.

Мне с собой ни сладко, ни горько;
Но одно я постиг несомненно:

Человек, воплощенье духа —
Как в тюрьме, в своем теле бренном.

Мне понятно многое в мире,
Одного не пойму до гроба —
Как безмозглый, спесивый невежда
Терпит собственную особу?

Я управлюсь с любой помехой,
Рад с любой докукой сразиться,
Но себя защитить не умею
От назойливого тупицы.

Он меня же ославит дурнем —
Ведь ему, говоря по чести,
Невдомек, что глупость и скромность
Не могли бы ужиться вместе.

Но различие между нами
Беспристрастное видит зреньё:
Его глупость — в безмерной спеси
И моя разумность — в смиренье.

То ли в наше время природа
Изобилует мудрецами,
То ль они свой скромный рассудок
До небес превозносят сами.

Мудрый молвил: — Я знаю только
То, что я ничего не знаю, —
Величайшее с наименьшим
В беспримерном смиренье равняя.

Но себя я не чту премудрым,
Ибо чту себя несчастливым,

А когда и где неудачник
Обладал умом прозорливым?

Этот мир, должно быть, стеклянный,
Он надтреснут, и в час урочный
На осколки он разлетится,
Потому что стекло непрочно.

Нам порой говорит рассудок,
Что и мы уцелеем едва ли:
Картой меньше — и мы внакладе,
Картой больше — опять проиграли!

Говорят, что правда на небо
Вознеслась из нашей юдоли —
Постарались люди на совесть,
Чтоб она не вернулась боле.

Мы, испанцы, от прочих народов
Отделились чертой приметной:
Те живут в серебряном веке,
Нам на долю достался медный.

И какой настоящий испанец
С болью в сердце не видит ныне,
Что мужчины на вид все те же,
Только мужества нет и в помине!

Бог велел, чтобы хлеб свой насущный
Человек до скончанья света
Добывал в труде — потому что
Он презрел господни заветы.

А сегодня богоотступник
На кусок дармоеда презренный

Променял, не страшась позора,
Старой чести залог бесценный.

И теперь Добродетель и Мудрость,
Как слепцы в неприютном скитанье,
Ковыляют, держась друг за друга,
Со слезами прося подаянья.

Есть два полюса в этом мире,
Два магнита для всякого сброда:
Покровительство (вместо счастья),
Деньги (вместо знатного рода).

Слышу колокол похоронный,
Но не вздрогну, мыслью объятый,
Что крестов на погосте столько,
Сколько было людей когда-то.

Вижу мраморные надгробья,
Возвещающие в печали
Не о том, чем покойники были,
А о том, чем они не бывали.

Правы авторы эпитафий —
Только здесь убогий и сирий
Наконец торжество обретает
Над князьями этого мира.

Говорят, недостойна зависть;
Грешен я — она мне знакома:
Зависть к тем, кому дела нету,
Что творится за стенами дома.

Нет у них ни книг, ни записок,
Нет бумаги в шкафу ни листочка,

За чернильницей ходят к соседу,
Если надо черкнуть две строчки.

Ни бедны они, ни богаты:
Есть очаг и похлебка в миске;
Не мешают им спать заботы,
Искательства, происки, иски;

Не злословят они о сильных,
Не питают к слабым презренья,
Никогда на праздник не пишут
Покровителям поздравленья.

С этой завистью неразлучен,
Никому не промолвив слова,
Одиночеством к людям гонимый,
Прихожу к одиночеству снова.

(перевод М. Квятковской)

О бесценная свобода
(*Oh, Libertad preciosa*)

О бесценная свобода,
Ты, что золота дороже, —
В мире божьем драгоценного немало:
Под лучами небосвода
На подводном мягком ложе
Много перлов ослепительно сверкало.
Но всегда их затмевает блеск кинжала,
Пот и кровь их заливают,
Жизнь — их страшная оплата,
И свободу, а не злато
Дети мира неустанно воспевают,

Все в ней слито величаво:
Жизнь, добро, богатство, слава.

И когда мне вдруг забрезжил
Средь земного прозябанья
Свет небесный, свет живительный и яркий, —
Ибо я дотоле не жил
И сучили нить страданья
Три загадочных сестры, седые Парки, —
Охватил меня восторг немой и жаркий,
Утоление вечной жажды:
Я свободою владею,
Упиваюсь жадно ею,
И лишь тот, кто в жизнь мою проник однажды,
Тот оценит беспристрастно,
Как судьба моя прекрасна.

Я, единственный властитель
Сей горы и долов милых,
Наслаждаюсь их привольем бесконечно,
И войти в мою обитель
Честолюбие не в силах,
Ибо скромный жребий выбрал я навечно.
И когда веду я за руку беспечно
Слепенького мальчугана,
Ищущего перехода,
Защитит меня свобода
От стрелы, меча, насилья и обмана.
Я оплачу боль чужую
И спою, о чем горюю.

На заре, уже омытой
Первой розовой росой,

Я из хижины, в предутреннем тумане,
Выхожу к реке, покрытой
Огневою полосой, —
Здесь ищу себе дневное пропитанье.
И когда жары почую нарастанье,
Грудь стеснится, взор смежится,
Ива тенью вырезною
Охранит меня от зноя,
Ветерок над головою закружится,
Щебет и благоуханье
Восстановят мне дыханье.

Сходит ночь в плаще громадном,
Никнет день в ее объятья,
И надолго воцаряется прохлада.
И в тумане непроглядном
Песнь заводят, слов не тратя,
Дети сумрака, веселые цикады.
И тогда моя единая отрада —
Строки деревенской прозы,
Немудреные подсчеты,
Но легки мои заботы:
Ведь подвластны мне лишь овцы или козы,
И мой день не омрачали
Королевские печали.

Груша нежно зеленеет,
Яблоки сгибают ветку,
И, как воск, прозрачно-желт орех мускатный,
Терн поспел, и ярко рдеет,
Лозами заткав беседку,
Виноград — медвяный, сочный, ароматный,
Изобилен урожай мой благодатный!

И пока его сберу я
Терпеливою рукою,
Над спокойною рекою,
Там, где Эстио катит ласковые струи,
Увенчает сбор мой новый
Золотистый плод айвовый.

Не завидую чужому,
Хоть богатому жилищу,
Где разврат и бессердечье душу давят.
В чистом поле я как дома,
Здесь нашел я кров и пищу,
Здесь вовек меня навет не обесславит.
Кто вкусил от сельской неги, не оставит
Шкурой застланного ложа,
Ибо так оно покойно,
Что презрения достойно
Ложе бархатное чванного вельможи.
Бедный ключ, поящий травы,
Не таит в себе отравы.

Во дворце, в толпе придворной,
В жажде роскоши сугубой,
Новой утвари, еды или наряда
Я бы шею гнул покорно
И тянул проворно губы
К той руке, в которой спрятана награда.
Ждал неверного, обманчивого взгляда
Тех, кто краткий миг в фаворе
И возносится над нами,
Кто в погоне за чинами
Видит счастье иль отчаянное горе...
Мир милей в крестьянском платье,

Чем война в парче и злате.

Не боюсь аристократа,
Не робею толстосума,
Не лакействую пред тем, кто на престоле,
Не стремлюсь затмить собрата,
Не ищу пустого шума,
Вечной славы и расфранченной неволи.
Но порадует крестьянское застолье,
Как пастух придет усталый,
Хлебом, и вином, и мясом, —
А вечерним тихим часом
Одинаково великий спит и малый.
Все равны во мраке ночи,
Когда сон смыкает очи.

(перевод В. Портнова)

Примерный план семинарского занятия по теме «Драматургия Лопе де Веги»

1. Особенности развития литературы в Испании XVII века.
2. Драматургическая теория Лопе де Веги и ее отражение в произведениях писателя.
3. Историческая драма «Фуэнте Овехуна» как образец произведения ренессансного реализма. Особенности решения социально-нравственного конфликта. Особенности изображения образов крестьян.
4. Вопросы чести в драме «Звезда Севильи» и комедии «Собака на сене»: конфликт и его особенности, образная система, вопросы этики и их разрешение в пьесах Лопе.
5. Образ короля и его подданных в пьесах Лопе. Проблема доблести и достоинства.

6. Женские образы в произведениях Лопе. Роль женщины в решении центрального конфликта в драме «Фуэнте Овехуна». Почему Лауренсья трактуется как ренессансный тип личности (Б. Виппер).

7. Приемы создания характеров в пьесах Лопе. Особенности характера Дианы в комедии «Собака на сене».

Рекомендуемая литература:

1. Лопе де Вега, Феликс. Избранные драматические произведения: в 2 т. / Пер. с исп. Вступ. ст. и примеч. К. Державина. — М.: Изд. центр «Терра», 1994.

2. Державин К. Драматургия Лопе де Вега // Лопе де Вега, Феликс. Избранные драматические произведения в 2 т. — М.: Изд. центр «Терра», 1994. Т.1. — С. 3–50.

3. История зарубежной литературы XVII века. Под редакцией З. И. Плавскиной.: Учебник для филологических специальностей вузов. — М.: Высш. шк., 1987 (также доступны современные учебники на сайте ЭБС ЮРАЙТ – <https://urait.ru/>).

4. Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век: учебник. — М.: Дрофа, 2004.

5. Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век: практикум. — М.: Дрофа, 2004.

6. Ерофеева Н. Е. Лопе де Вега // Зарубежные писатели: библиографический словарь: в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. — 3-е изд., стер. — Москва : Дрофа, 2010. Ч. I.

6. Штейн А. Л. История испанской литературы. 2-е изд., доп. и испр. М.: Филология, 1994.

Материал для самостоятельной работы

Задание.

Выполните конспект работы Андреева М. Л. Испанский вариант: комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона (М.: РГГУ, 2006. — 35 с.).

Данная книжица продолжает серию публикаций автора, посвященных структурам европейской классической комедии [1]. 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 Франсиско 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 внежанровую 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.

1

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 высших [2]. Все свои написанные до этого стихотворного трактата четыреста семьдесят 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 ауто, «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 драматургию Лопе — священные представления (46 ауто, 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 Лопе [4] 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 Osaña*). Но если рубеж, отделяющий комедию от трагедии, прочерчен довольно определенно, то границы комедии и трагикомедии в качестве незыблемых аттестовать никак нельзя. Призрак насильственной 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 тяжелое 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 «Наказании — не мщении», в «Кордовских командорах», 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 дворянина) 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 утех на стороне, к тому моменту успел раскаяться и встал на путь исправления. В «Обманах Селлауро» (*Los embustes de Celauro*) интриги заглавного героя, влюбленного в чужую жену, приводят к тому, что Луперсио, не решившись убить Фульхенсию, уходит от нее и забирает детей.

В пьесах, где целью героев является не адюльтер, а брак, трагические осложнения в любовное соперничество приносят 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 алькальд король» (где соперники — крестьянин и феодал) или «Звезда Севильи» (где соперники — простой идалго 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 декораума. 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 во-

влеченных 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 героини 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*), «Цветях дона Хуана» (*Las flores de don Juan*). Причем, только в «Дурочке» мы встречаемся с открытым сопротивлением отца героини (хотя трудно сказать, что отцу Финей не нравится в Лауренсьо больше — его скромное состояние или его любовь к поэзии), и только в «Цветях дона Хуана» сама героиня считает для себя унижительной 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 героиня еще в девичестве любила небогатого Вителю, 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» Эрифилла встречается с любовью, уже успев сбежать из родительского дома, где отец просватал 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 Плавта 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 героини: мы встречаем его в «Учителе танцев», в «Красавице, несчастливой в замужестве», в «Крестьянине в своем углу», в «Уехавший остался дома», в «Мадридских водах», в «Кастельвинах и Монтесах» (*Castelvines y Montesas*), 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 Castrucho*), 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 героини-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 упрашивают героиню выйти, наконец, замуж — неважно за кого; отец из «Учителя танцев» и «Верное вместо гадательного», опекун из «Доблестной толеданки», брат из «Уловок Фенисы» и «Любовь неведомо к кому» лишь санкционируют развязку, никак в ход действия не вмешиваясь. Мать из «Изобретательной влюбленной» требует от дочери 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 нелюбимому, 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 рожденью он — идалго»), «Цветы дона Хуана», «Собака на сене», «Доблесть женщин» (*El valor de las mujeres*), «Любовные злоключения» (*Ay, verdades que en amor*) [7], «Причуды Белисы» (*Las bizzarrías de Belisa*), «Глупая для других, умная для себя» (*La boba para las 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 Фенисы», «Капризы Белисы», «Крестьянка из Хетафе», «Доблесть 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»). Правда, 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 / Моей судьбой распоряжаться?», и в следующей сцене дон Бернардо: «Твое согласие — / Это первое условие»).

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-любowników 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 конфиденнтом хозяина и комментатором, порой язвительным, его тревожений, 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). Virtuозно 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 ограбить 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 удастся без всякого участия слуги. Капризы Белисы в комедии аналогичного названия состоят не только в отвращении к мужчинам, но включают еще целый ряд экстравагантных выходов — 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*) женоненавистник и мужененавистница, 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 мужского 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 роверяющий 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 склонностей Лопе не слишком интересуют.

К списку преград и препятствий, стоящих на пути влюбленной пары, — преград и препятствий, известных Лопе, время от времени им используемых, но занимающих место на явной периферии, — 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 «Кастельвинах 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 успеваает 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 водворяет 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 распутать 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 преградой 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 героини (что могло бы воздвигнуть между протагонистами дополнительную преграду в виде оскорбленной чести), а соперников или вообще лиц посторонних. Единственное исключение — «Уловки Фенисы», где раненым оказывается брат героини. Если защита чести 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 соперничество [8]. 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

сореvvуется 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 редко (самый яркий пример противоположного свойства — «Ночь в Толедо», где имеется семь 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: Елена проникает в дом своего воз-

любленного 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 уверенным, 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 соперником, 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»), Флоренцио — 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 злключения») 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 героем следует героиня («Молодчик Каструччо», «Доблестная толеданка», «Набережная в Севилье», «Ночь в Толедо», «Уловки Фенисы», «Капризы Белисы», «Доблесть женщины»). Но герой уже успел обзавестись новым предметом воздыханий, и его приходится заново завоевывать. Чаще всего героине это удается, иногда новое чувство оказывается сильнее. Истинная героиня может быть как былой, 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, постоянного 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 нетронутой 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.

2

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 эпигоном, 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» (*Amor por senas*) 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 penséeque*), приехал во Фландрию из Испании и решил выдать себя за некоего Отона, уже три года как вынужденно отсутствующего. Все бы ничего, но у него завязываются одновременно две интрижки — с графиней Дианой и с сестрой Отона 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 сопернику [10] 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 языцех, и некий ретивый драматург даже сочинил о нем пьесу). Теперь он в Италии и знакомится с двумя сестрами, 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 de 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 учетверяться. 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 финале 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 Vallecas*) 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 двойится 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 срывается. В комедии «Лучший советчик — враг» (*Del enemigo el primer consejo*) Серафине не нравится Альфонсо, которого прочит ей в мужья император, и тогда она, чтобы не идти против монаршей воли и вместе с тем не насиловать свои чувства, просит Альфонсо начать ухаживать за другой — может быть, так она считает, из ревности родится 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 простолюдинкой [12]. 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 душевные качества. В эмблематической в этом плане ко-

медии «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 тюрьму [13]. 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 Порсией. 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, Порсия, 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 дон Хилия Зелены 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 «Вымышленной 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 чуждые [14], у Кальдерона присутствуют в весьма большом количестве.

Комедия «Для бедняка все средства хороши» (*Hombre pobre todo es tradaz*) 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, / segun 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 aborrecido / 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 suceder no puede?* — «Мнимый 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 становится 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 оскорбление» (*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» (*Mananas 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 сюжетобразующего значения, либо возникает и устраняется 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 (сюжетобразующее препятствие здесь — это влюбленность самой герцогини в Федерико) и, к тому же, он никак не мотивирован (на прямой вопрос Федерико о том, что 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 путаницей (Фелис влюблен в Клару, но думает, что это Эухения, и считает непозволительным объясниться 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 подружкой полюбоваться на королевскую процессию), ее видит там брат и приказывает выйти замуж за хозяина. Герой комедии «С любовью не шутят» не может посвататься 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 враждуют, 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 мытарилась 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 ретировался 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 зачин 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 (донна 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 срывается 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-любовника 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 закрытыми 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 кавальеро», *El escondido y la tapada*; «Не всегда верь худшему», *No siempre lo peor es cierto*; «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 незнакомку [16]. 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 уве-

рена, что он упрекает в измене свою былую возлюбленную. Потом Лаура занимает место Марселлы, и когда свет, наконец, зажигают, 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 свидания. 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 разгуляться [17]. Лисена в этой комедии Лопе, последовав за возлюбленным, выдает себя за простую девушку и нанимается в гостиницу 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 оскорбление» 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 нанимается на службу к возлюбленной герцог Российский («Под знаком ненависти и любви», *Afectos de odio y amor*), под видом простой служанки скрывается от мести отца героиня 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 героини еще проще — накинутой на голову мантильей. *El escondido y la tapada*, «спрятанный» (кавальеро) и «закутанная» (дама) — это название одной из комедий Кальдерона и одновременно это фирменный знак, которым он метит свои сюжетные предпочтения («Постой! 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 случая», *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 государю, 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 альгвасилы, 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 / empeno 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 zelos, 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 вовлечены лица, связанные любовными отношениями («Спрятанный кавалеро»). Еще более они ощутимы 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 долженствова-

ний (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 оскорбленная 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 застаёт 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 всепобеждающая 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 пред-

мет этих обязательств — из общественного он становится личным. Карлос из комедии «Не всегда верь худшему» видит в комнате своей возлюбленной постороннего мужчину; он оскорблен, 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 б чувства / меня ни волновали. Это / мой первый долг в такой беде (pues esta 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 «противоречьи 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 defendiendo, que como quejoso obligo, como enamorado quiero y como ofendido huyo). Для донна Гутьерре из «Врача своей чести» этот долг — не первый и не второй, а единственный; более того, для него вообще немислимо 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 уязвлена» [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 // *Argbor 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.: Лопе де Вега. 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 даль-

нейшем, 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 «Причуды 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 bazarrias 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: Кельин Ф. Тирсо де Молина и его время // Тирсо де Молина. 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.: Тирсо де Молина. 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 *Nombre érades de penséque*.

11. Силюнас В. Драматургия Тирсо де Молины // Тирсо де Молина. 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 финале 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-Hernandez*), 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 firmezza en la hermosura*), а высокородный дворянин может 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 финале 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 кавальеро», «Дама сердца прежде всего», «Апрельские и майские утра», «Не всегда верь худшему», перев. Т. Щепкиной-Куперник, О. Савича, М. Казминова) опубликованы в кн.: Педро Кальдерон. Пьесы. Т. 2. М.: Искусство, 1961; три комедии выходили отдельными изданиями (С любовью не шутят / Перев. М. Казминова. 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 sotano 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.

Литература барокко

Барокко (предположительно, от португ. *perola barrosa* — жемчужина причудливой формы или от лат. *baroco* — мнемоническое обозначение одного из видов силлогизма в схоластической логике, а также от итал. *barocco*, фр. *baroque*, — странный, неправильный) — главенствующий стиль в европейском искусстве конца XVI–середины XVIII вв.

В середине XIX в. слова «барокко» и «барочное» определяют все то, что неоправданно отклоняется от нормы в сторону «странного». А одновременно с тем, слово «барокко», очевидно, следует потребности ввести все это «странное», коль скоро оно заявляет о себе как вполне закономерном историко-культурном феномене, в пределы новой нормы.

Барокко нашло отражение в архитектуре, живописи, музыке, скульптуре и, конечно, в литературе.

О сложности восприятия и изучения барокко писал А.В. Михайлов: «Барокко» — это одна из сложнейших тем теории литературы, и литературовед, поставленный перед задачей говорить о барокко, чувствует необходимость одновременно с описанием, анализом или характеристикой «барочных» явлений заняться оправданием и самого барокко, т. е. как самого обозначения, так и самого обозначаемого. Эти обозначение и обозначаемое принимаются нами за совершенно неразрывное единство, и это утверждение, само по себе есть предположение, которое в свою очередь нуждается в оправдании, но, конечно, не в доказательстве, что лежит за пределами возможностей литературоведческой или искусствоведческой науки. Такое предположение входит в общий круг всего, что должно быть, в своей общей взаимосвязи, оправдано и одновременно с чем должны быть выявлены основные принципы поэтики этого, оправдываемого «барокко» [1].

Первые труды по теории барокко появились во второй половине XIX века (Я. Буркхардт, 1865; Г. Вельфлин, 1888). Заметным исследованием с тонким анализом барокко является работа Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусства» (1915). Ученый пишет о двух принципиально разных способа мировидения: ренессансный классицизм и барокко XVII в. и выделяет пять пар базовых различий в понимании двух эстетических систем:

Ренессансный классицизм

Стиль классицизма линейен, он придерживается границ предмета, определяя и изолируя его.

Стиль классицизма строится при помощи плоскости.

Барокко

Стиль барокко живописен, предметы естественным образом сливаются с окружением.

Стиль барокко — при помощи пространственной глубины.

| | |
|---|---|
| Классицизму присущи замкнутые формы. | Барокко присущи открытые формы. |
| Единство стиля классицизма есть множественное единство отдельных элементов. | Единство стиля барокко является цельным. |
| Классицизм стремится прежде всего к ясности. | Барокко саму сущность персонажей подчиняет их взаимоотношениям. |

В данном контексте Н. Т. Пахсарьян говорит об особом реализме в XVII в.: эта категория служит для определения жизненности, правдивости произведений искусства. Представители стиля барокко, по ее замечанию, очень разнородны, что позволяет сделать вывод только о зарождении реализма в XVII в. Его развитие произойдет в последующие столетия.

Довольно долго термин «барокко» не применялся к литературным явлениям или применялся лишь изредка в немногих отдельных исследованиях XIX века, но с 1930-х, окончательно — с 1950–1960-х годов барокко активно изучается в литературоведении. Даты существования барокко колеблются от предельно широких (1527–1800) до достаточно узких (1600–1650).

Говоря о стиле барокко, ученые по-разному трактовали его содержание, что осложняло понимание термина. Если Э. д'Орс, рассматривал барокко как константу любого стиля, как его кризисную заключительную стадию, выделял эллинистическое барокко, средневековое, классицистическое и даже романтическое барокко, то Г. Гатцфельд видел в барокко обобщающую категорию, в которую входят подвиды: маньеризм, классицизм и бароккизм (рококо). Б. Р. Виппер писал о барокко как художественном стиле, направлении определенного историко-культурного периода, а К. Дж. Фридрих — как о «стиле эпохи», т. е. обозначении культурного периода в целом, как типа культуры. Иногда эти определения входят друг в друга, иногда рассматриваются

как взаимоисключающие: по мнению А. В. Михайлова, «барокко — это вовсе не стиль, а нечто иное. Барокко — это и не направление. ...возможно говорить о барокко как о “стиле эпохи”» [1, с. 329]. Ученый выделяет 10 наиболее характерных моментов эпохи барокко, среди которых:

1) «научное» и «художественное» сближено, и различия между ними, как предстают они в текстах, упираются в возможную неявность, неоткрытость того, что можно было бы назвать (условно) художественным замыслом текста; поэтому различия шатки;

2) все «художественное» демонстрирует или может демонстрировать перед нами тайну как тайну, мы же можем не подозревать об этом;

3) все «художественное» демонстрирует тайну тем, что уподобляется знанию и миру — миру как непременно включающему в себя тайное, непознанное и непознаваемое;

4) все непознаваемое, какое несомненно есть в мире, для «произведений» (или как бы ни называли мы то, что создает автор — писатель и поэт — эпохи барокко) оборачивается поэтологическими проблемами: известная поэтика мира отражается в поэтике «произведения» — то, как сделан мир, в том, как делаются поэтические вещи, тексты, произведения;

5) произведения, тексты и пр., делаются непременно как своды — слово, которым мы условно передаём сейчас непременно сопряженность этих произведений с целым миром, с его устроенностью и сделанностью;

6) будучи «сводами», такие произведения не отличаются ничем неизменным от таких «сводов», какие представляют собою энциклопедии... энциклопедии, какая отвечала знанию эпохи, которое толкует себя как знание полигисторическое, т. е., в сущности, как полный свод всего отдельного;

7) поэты эпохи барокко создают, в сущности, не стихотворения, поэмы, романы, — так, как писатели и поэты XIX в., — но они по су-

ществу создают все то, что так или иначе войдет в состав свода — такого, который будет в состоянии репрезентировать (т. е. представлять) мир в его полноте (т. е. в целостности и в достаточной полноте всего отдельного), а потому и в его тайне;

8) так понимаемое, все создаваемое непременно сопряжено с книгой как вещью, в которую укладывается (или «упаковывается») поэтический свод; не случайно и то, что творит Бог, и то, что создает поэт..., сходится к книге и в книге, как мыслится она в ту эпоху, — к общему для себя;

9) репрезентируя (воспроизводя) мир в его полноте, произведение эпохи барокко тяготеет к энциклопедической обширности, — энциклопедии как жанру научному соответствует барочный энциклопедический роман, стремящийся вобрать в себя как можно больше из области знаний и своими сюжетными ходами демонстрирующий (как бы «символически») хаос и порядок мира;

10) репрезентируя мир в его тайне, произведение эпохи барокко тяготеет к тому, чтобы создавать второе дно — такой свой слой, который принадлежит, как неперменный элемент, его бытию; так, в основу произведения может быть положен либо известный числовой расчет, либо некоторый содержательный принцип, который никак не может быть уловлен читателем и в некоторых случаях может быть доступен лишь научному анализу; как правило, такой анализ лишь предположителен.

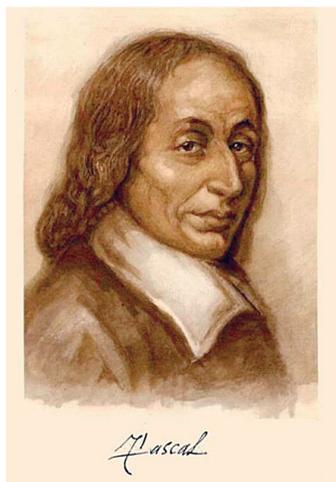
Исследователи барокко говорят и о связи искусства и литературы барокко с религиозными движениями XVII столетия:

— как порождение католической Контрреформации, так называемый «иезуитский стиль» (В. Крос);

— как художественное явление, противостоящее контрреформационной идеологии (Б. Пуришев);

— как явление культуры, которое развивается и в среде католиков, и в среде реформаторов на почве того религиозного — и политического, и социального — конфликта, которым отмечен конец Ренессанса (А. Морозов).

Барокко — порождение глубокого кризиса в период перехода от Возрождения к Новому времени как результат переосмысления прежней картины мира, переоценки человеческих возможностей, привычных идей и ценностей. На этом осмыслении и построена эстетика литературы барокко, среди лучших представителей которой — писатели и поэты Гонгора, Кеведо, Кадьдерон, Дж. Донн, Гриммельсгаузен, Грифиус, А. д'Обинье, Т. де Вио и А. де Сент-Аман, П. Скаррон и др.



Блез Паскаль — крупнейший философ XVII в., мыслитель и стилист Франции. Он выразил в своих произведениях весь трагизм мирозерцания барокко и его возвышенный пафос. В 1646 г. он обратился к янсенизму (течению в католицизме, осужденному церковью) и издал серию памфлетов «Письма провинциала». В 1670 г. были изданы его «Мысли», где он говорил о двойственной природе человека, проявляющейся и в проблесках величия, и в ничтожности, вопиющем противоречии его натуры. Величие человека создается его мыс-

лью. Мироощущение Паскаля трагично, он говорит о безграничных пространствах мира, твердо верит в целесообразность миропорядка и противопоставляет величие мира слабость человека. Именно ему принадлежит знаменитый барочный образ: «Человек — тростник, но это тростник мыслящий».

В целом барокко — выражение глубокого исторического, мировоззренческого, социокультурного, нравственно-психологического кризиса в период перехода от Возрождения к Новому времени. Оно вырастает на почве переосмысления прежней картины мира, переоценки человеческих возможностей, привычных идей и ценностей. Теперь Земля не является центром Вселенной, человек — не венец творения.

Мир и жизнь человека в мире — череда непримиримых оппозиций, они находятся в постоянном борении друг с другом и постоянно меняются, оборачиваются иллюзией, кажимостью. Окружающая человека реальность есть сон.

Непознаваемость подвижной, дисгармонической, хаотической действительности, в которой пребывает человек-«мыслящий тростник» (Б. де Паскаль); «атмосфера сомнения» (Ж.-П. Ренгар) и жадный интерес к таинственному, волшебному, мистическому, которым заведомо нет окончательной разгадки; средневековая традиция — метафоричность, аллегоризм — сочетается с актуальными философскими и общественными проблемами времени.

Мир как театр. Само слово несет прежде всего функцию «представления», а метафоры и иносказания являются «способом образования особого строя сознания» (Ю. М. Лотман).

Творческая задача писателя барокко — волновать и удивлять читателя («Поэта цель — чудесное и поражающее. Кто не может удивить... пусть идет к скребнице» — Д. Марино).

Система жанров в барокко не обладает законченностью и стройностью, как в классицизме, однако жанровые предпочтения писателей достаточно ясны: это пасторальная поэзия, драматические пасторали и пасторальный роман, галантно-героический роман с исторической тематикой, аллегорический роман, философско-дидактическая лирика, сатирическая, бурлескная поэзия, комический роман, трагикомедия, философская драма.

В лучших произведениях барокко средневековая традиция — метафоричность, аллегоризм — сочетается с актуальными философскими и общественными проблемами времени.

Главным остается вопрос о сущности человеческой природы, о месте человека на земле.

Источники барокко:

- поэзия «темного стиля» (куртуазная традиция),
- пасторальный роман с его прекрасной идиллией,

— мавританская новелла с рыцарскими подвигами арабов, с любовными приключениями персонажей.

В литературе испанского барокко существовало два направления со своими художественными принципами — культизм и концептизм.

Оба направления объединяло общее восприятие мира как хаоса, жизни как театра, в которой человек всегда играет не свойственную ему роль и постоянно носит маску, скрывающую его животную сущность.

Культизм (гонгоризм). Луис де Гонгора



Представителем культизма является Луис де Гонгора-и-Арготе (Luis de Gongora y Argote, 1561–1627).

Основные позиции гонгоризма:

— мир познать могут лишь избранные;

— поэты продолжили развитие традиций «темного стиля» куртуазной поэзии: усложненность синтаксиса, многообразие метафор, нередко перегружающих произведение и делающих его малопонятным, многочисленные сравнения, фантастические образы, более напоминающие символы;

— поэты противопоставляют иллюзорный мир реальной действительности;

— поэзия требует вдумчивого читателя, образованного, знакомого с мифологией, историей, знающего афоризмы.

Образцом поэзии Гонгоры может служить сонет 1582 года, в котором ярко проявилась особенность испанского барокко в целом, а тематическая параллель (недолговечность цветка и быстро-

течность человеческой жизни) сближает сонет с плодотворной традицией античной и средневековой поэзии. В Испании эта тема была особенно популярна в связи с влиянием Горация. Ее разрабатывали многие — как предшественники Гонгоры, так и позднейшие поэты.

Пока руно волос твоих течет,
как золото в лучистой филиграни,
и не светлей хрусталь в изломе грани,
чем нежной шеи лебединый взлет,
пока соцветье губ твоих цветет
благоуханнее гвоздики ранней
и тщетно снежной лилии старанье
затмить чела чистейший снег и лед,
спеши изведать наслажденье в силе,
сокрытой в коже, в локоне, в устах,
пока букет твоих гвоздик и лилий
не только сам бесславно не зачах,
но годы и тебя не обратили
в золу и в землю, в пепел, дым и прах.

(Перевод С. Гончаренко)

Поэзия Гонгоры требовала вдумчивого читателя, образованного, знакомого с мифологией, историей, знающего историзмы и афоризмы. Для современного читателя его поэзия, конечно, более понятна, но для современников Гонгоры она представлялась загадочной и неземной.

Концептизм. Франсиско Кеведо

Концептизм (*concepto* — это акт понимания, который выражает связи, обнаруживаемые между объектами).

Позиции Гонгоры не разделял Франсиско Кеведо (Francisco Gómez de Quevedo, 1580–1645).



Согласно его представлениям:

- задача художника — раскрытие глубинных и неожиданных связей различных объектов через слово и мысль;
- сочетание предельной выразительности с предельным лаконизмом;
- огромную смысловую роль играли слово, фраза: каламбур, игра слов и понятий, откровенное разрушение устоявшихся словесных штампов, доходящее до пародии и гротеска;
- мир поэзии концептистов строился на реалиях и их контрастах.

В качестве образца можно привести стихотворение Ф. Кеведо «Актеон и Диана»:

Эфесская охотница роняла
в лесной купальне свой
жемчужный пот
в ту пору, когда знойный небосвод
на Пса направил солнечные жала.
Она глядела, как Нарцисс,
в зеркало,
рисую свой портрет на глади вод.
Но нимфы, чуя чужака приход,
ей из воды соткали покрывало.
Они слепят водою Актеона,
но на богиню он глядит влюбленно, —
не слепнет тот, кто этот свет следит.
Уже украшен он рогами зверя,
и псы бегут к оленю, зубы щеря,
но пыл его сильнее ее обид.

(Перевод П. Грушко)

Поэзия гонгористов и концептистов сыграла большую роль в развитии европейской лирики. Уже в ней отразились такие характерные черты барокко, как стремление к мистицизму и фантастике, символу, с одной стороны, а с другой — к выражению контрастов и противоречий реальной действительности, доведение их до гротеска и пародии.

Писатели барокко видели контраст между неразумной человеческой природой и трезвым разумом, между прозаическим и поэтическим, уродливым и прекрасным, между карикатурой и возвышенным идеалом. Они видели, что в жизни все меняется, постоянно движется. Но это движение воспринималось ими как хаотичное, не ведущее к познанию. Мир для представителей барокко непознаваем. Только воображение, движимое разумом, способно собрать воедино мозаичную картину мира. Взгляд на человека носит беспощадный характер. Человек для них — воплощение зла, эгоизма.

Луис де Леон (Luis de León, 1527–1591)

Среди первых авторов барокко в испанской литературе называют Луиса де Леона, в поэзии которого нашлись отзвуки настроений после возвращения из иезуитской тюрьмы: проповедь жизни в уединении и побег от мирской суеты:

Пусть роскошью застольной
За чашею чеканного стакана
Кичится, кто не ведал урагана...

Неоплатоник по своим философским взглядам, Луис де Леон видел устройство мира по-своему. В этом мире небо, в котором земля — смутное отражение небесных идей, а небо — подлинная обитель Бога и первопричина всего сущего.

Мотив тюрьмы — сквозной в творчестве поэта. Для Луиса де Леона «тюрьма» — это не только и не столько застенки Вальядолида, города, в котором до начала XVII века находилась резиденция

кастильских и испанских монархов, сколько символ всего земного существования. «Пленник», соответственно, символизирует человека или его душу, мечтающую о том, чтобы порвать оковы земного бытия и вырваться на свободу.

Луис де Леон много учился: сначала в монастыре, который покинул в 17 лет, потом в Мадриде, Вальядолиде. Получил степень бакалавра, потом магистра теологии в университете Саламанки (1560). Богословие, философия, история составляли круг его интересов. Он стал профессором в Сент-Томасе, преподавал Библию, но за свои успехи стал жертвой интриг, доносов. Был арестован за перевод библейской книги «Песнь Песней» (опубл. в 1580) на испанский язык без особого разрешения и на просторечии.

Оказавшись в тюрьме, обратился к духовной литературе, начал писать. За четыре года заточения (1572–1576) им созданы «Имена Христа» (на испанском языке), «Песня Богоматери». До конца дней работал над комментариями «Книги Иова».

После заточения вернулся к академической жизни, преподавал в университете Саламанки, выступил реформатором грамматики испанского языка, календаря, стал известным поэтом, много переводил на испанский язык. Ему принадлежат переводы итальянских текстов — «Буколики» Вергилия и «Сонеты» Петрарки. Благодаря Ф. Кеведо, который выступал противником усложненной стилистики поэзии Гонгоры, произведения Луиса де Леона были напечатаны. До этого времени они распространялись в рукописном варианте.

Наряду с религиозными взглядами Луису де Леону не были чужды идеи эпохи Ренессанса и классицизма. Он много размышлял о природе, видел особое предназначение в образах моря, ветра, много писал о личных переживаниях, что не могло не раздражать его критиков, но делало популярным среди его читателей. Сам поэт так определял свой принцип: «Связь небесного и божественного дыхания».

В его творчестве интересно сочетание философии аскетизма и полноценной жизни. Его знаменитый панегирик «На рождение дочери маркиза де Альканьисеса» воспеваает появление на свет нового

человека как метафизический акт воссоединения спустившейся с небес души с телом в материнском чреве.

Если тело дает человеку славу и благородство предков, то душа несет с собой внутренние добродетели, которыми наделили ее на небесах: высокие и честные устремления, великодушие, мудрость, чистую веру. Человек заключен в «темницу» телесного бытия, но его бессмертная душа способна освободиться от земных оков и вознестись к своим истокам, к небесам.

Идея подобия и всеобщего родства вещей, типичная для средневеково-ренессансной натурфилософии, занимает центральное место в мировоззрении Луиса де Леона. Для него мир — это, прежде всего, Порядок и Гармония. Способ достижения гармонии — музыка, которая имеет три вида:

— музыка природы (щебет птиц, журчание воды, шелест трав, листья);

— музыка человеческая (игра на музыкальных инструментах, пение);

— музыка божественная или небесная, которую услышит только способный человек (Ода «Франсиско де Салинасу»² — в основе идея подобия музыкальной гармонии душевной).

Источники:

1. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. — М. — 1994 — С. 329.

2. Пахсарян Н. Т. Барокко. Литературная энциклопедия терминов и понятий / редкол. : А. Н. Николюкин (гл. ред.) [и др.] ; РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. — Москва : Интелвак, 2001. — 1596 с. — Имен. указ.: с. 1277–1483. — Предм. указ.: с. 1484–1595. — ISBN 5-93264-026-X. - С. 70–74, 363–366, 802–804, 823–826, 885–887.

² Франсиско Салинас — слепой от природы музыкант, возглавлял кафедру музыки в Саламанкском университете в то же время, когда в этом университете преподавал Луис де Леон.

3. Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 11–27.

4. Штейн А. Л. История испанской литературы. 2-е изд., доп. и испр. М., 1994.



Антонио Переда «Сон рыцаря» (1504–1505).

Картина также называется «Сон Спициона», или «Аллегория»

Педро де ля Барка Кальдерон
(PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, 1600–1681)

В творчестве Кальдерона, насчитывающем 120 светских пьес, 78 ауто и 20 интермедий, исследователи выделяют два направления — светское, или реальное, и клерикальное. К первому относятся знаменитые комедии «Дама-невидимка» (1629), «Сам у себя под стражей» (1635), драмы чести «Живописец своего бесчестья» (1648?), «Врач своей чести» (1633–1635), «Саламейский алькальд» (1642–1644). Последняя пьеса является переделкой одноименной пьесы Лопе де Веги, но те изменения, которые вносит в оригинал Кальдерон, позволяют отнести драму к шедеврам испанской драматургии.

Начало творческой деятельности связано со школой комедии Лопе де Веги, с ренессансным оптимизмом, с усилением логики композиции, интенсивности драматического действия, концентрацией вокруг одного или двух персонажей и в то же время — с некоторой схематизацией характеров.

Традиционно в творчестве Кальдерона выделяют драмы чести («Саламейский алькальд», 1645; «Врач своей чести», 1635), комедии интриги («Дама-невидимка», 1629; «В тихом омуте...», 1649), философские драмы («Жизнь есть сон», 1635; «Чистилище святого Патрика», 1643).

**Драма «Жизнь есть сон» П. де ля Барка Кальдерона
как выражение «трагического гуманизма» эпохи**

(по материалам статьи Балашова Н.И.

На пути к не открытому до конца Кальдерону [1])

Кальдерон, неоспоримо, величайший драматический поэт барокко. Идеи барокко будто закодированы в заглавии самой известной его драмы «Жизнь есть сон» и разворачиваются в ее действии.

Чтобы разобраться в запутанном барочном соотношении видимостей и сути в поэзии Кальдерона, Н. Балашов в статье «На пути к не открытому до конца Кальдерону» (1989) предлагает рассмотреть противоречивости ключевой его драмы «Жизнь есть сон» и самых далеких современному восприятию и могущих быть вначале понятыми как правомерно католические — драм «Чистилище святого Патрика» и «Поклонение кресту».

В драме «Жизнь есть сон» принц Сехисмундо по астрологическому предсказанию должен стать чудовищным злодеем, и отец будто мудро и предусмотрительно заточает собственного сына в башню, где тот в дикости и безлюдии проводит детство и молодость. Чтоб испытать верность провидения, сей мудрый отец, польский царь Василий (Басилио) приказывает усыпить сына, переодеть его в одежды принца и перенести во дворец. Предсказание сбывается — принц ведет себя

безобразно: грозит оружием всем, вплоть до отца, выбрасывает одного человека из окна, готов проявить полную необузданность в отношении женщин. Отцу вроде бы ничего и не остается, как из государственной мудрости приказать усыпить Сехисмундо и вернуть его обратно в темницу. Очнувшись в тюрьме, принц «убеждается» в тщете мирской жизни, в том, что жизнь есть сон...

Это словно конспект, сгусток представлений, повторявшихся многими, в том числе и не самыми значительными поэтами барокко в разных странах, даже до появления драмы Кальдерона.

На этот момент драма, ее аксиома «жизнь есть сон» — прямой противовес гамлетовскому ренессансному — в пользу решительных действий — преодолению сомнения «быть или не быть».

Будто все ясно. Но и в драму Кальдерона врывается вихрь реальности, развеивающий свойственные кризисной стороне барокко представления о тщете и сумятице земного существования; увидим, что ни в поэте барокко, ни в герое барокко — ни в Кальдероне, ни в Сехисмундо — не умирает, а лишь преобразуется, раздваивается неведомый им Гамлет.

Поверил Сехисмундо в то, что жизнь есть сон, однако не поверил он в то, что сном была и его любовь к Росауре.

Красота перевоспитала и его, как некогда у Боккаччо грубого простака Чимоне («Декамерон», V, 1; «Чимоне, полюбив, становится мудрым...»). «В ней больше красоты, чем в человеке», — размышляет Сехисмундо о женщине и кратко («Столетия — час, когда они прошли») пробегает путь, который освобождающееся человеческое сознание совершило с XII–XIII по XVI–XVII вв.:

Лишь женщину одну любил...
И думаю, то было правдой:
Вот все прошло, я все забыл,
И только это не проходит...

Идее тщеты всего земного противопоставлена истинность любви к женщине. Это пролом всей концепции жизни-сна, пролом жиз-

неутверждением, порожденным самой действительностью и утвержденным как принцип Ренессансом. Утвержденным с того момента, как Данте, внутренне не согласившись с божьим приговором Франческе и Паоло, сказал об этом в «Божественной комедии», а может быть, и несколько раньше в хрупких образах донн Гвиницелли, а на Востоке у таких мудрых побратимов Предвозрождения, как Сзади.

Второй пролом представления, будто жизнь есть сон, сам Кальдерон свершает изображением вполне реального восстания. Народ восстал, узнав, что у Басилио есть сын, а государь, не спросясь мнения народного, хочет навязать стране чужеземного принца Астольфо. Восставшие освобождают Сехисмундо, и он, возглавив их, разбивает войска, оставшиеся верными отцу, но, вопреки оракулам и ожиданиям, не творит расправу, а щадит отца, Росауру, Астольфо и объявляет политику, которая, по представлениям передовых людей того непростого времени, вменялась в обязанность национальному монарху-объединителю, пресекая одновременно возможность дальнейших междоусобиц.

Пролом третий — реальное восстание корнями уходит в самое начало пьесы и соответствует восстанию духа Сехисмундо в I акте, где он укорял небеса, что они даровали ему меньше свободы, чем всем другим тварям: «...А с духом более обширным // Свободы меньше нужно мне?...».

Тут уж не надо считать «проломы», ибо Кальдерон ходом действия раскрывает возможную двойственность оценок, обнаруживая, как посюсторонняя реальность вступает в противоречие с тем положением о суетности земной жизни, ответвлением которого является яркое сентенциозное заглавие «Жизнь есть сон»,

С реализацией внутренней свободы в предположительно возможную в абсолютистские времена политическую свободу (которая проглядывала в лучшие годы правления некоторых итальянских князей, Франциска I, Генриха IV, а в Испании оставалась лишь мечтой) в пьесе утверждается и победа «свободы воли» над предопределением. В сравнении с искомой Сехисмундо «свободой воли» оно вы-

ступает в довольно жалком виде, как насильственные меры ложно «мудрого» Басилио. «Свободу воли», эту заново обоснованную гуманистами философски-утопическую идею католицизм после тысячелетнего гонения был вынужден допустить хоть на словах, поскольку лютеране и кальвинисты сумели сделать на время эффективным пропагандистским орудием «несвободу воли», хотя ограниченность этого тезиса адекватно отражала социальную ограниченность целей протестантских вождей.

Как указывает Балашов Н., с идеей «жизнь есть сон» контрастирует и русско-польский сюжет, имевший в Испании особое конкретное наполнение после знаменитой драмы Лопе де Веги «Новые деяния Великого князя Московского» (1606). Удивительно подробно осведомленный о том, что происходило на Руси, но не знавший в момент написания драмы (видимо, конец мая 1606 г.), что Димитрий был уже убит, Лопе представил события Смутного времени как «великую революцию» (*grande revolucion*). «Великий князь Московский» Лопе де Веги, в котором, насколько нам пока известно, введено в международный политический лексикон оказавшееся таким знаменательным понятие «великой революции», дал модель множеству испанских драм и нескольким повествовательным произведениям для невозможного на испанском материале изображения чаемого переворота и установления приемлемой народу национальной государственности. Такой социально насыщенной русско-польская тема вошла в испанскую литературу. Но затем и она, несмотря на удаленность событий, оказалась не проходящей цензуру, так как в положительном виде, в качестве образца выступала история не католического, а православного государства. Если Лопе и Сервантесу (в «Персилесе») было достаточно намеренного умолчания о религиозной розни, то Кальдерону (который обращался к польской и русской тематике до восьми раз) приходилось прибегать к, должно быть, им и придуманному хитроумному средству перемены мест русских и поляков. Так в его драмах появились русские с ремаркой, что они одеты а *lo polaco*, польские цари по имени Василий (Басилио), а с ними русские короли Кази-

миры. А ведь польский король Ян Казимеж (Казимир V, 1609–1672, правил в 1648–1668), современник Кальдерона, был хорошо известен на Западе. Знали и что Василий — имя русских царей. Так, Хуаном Базилио, или просто Базилио, испанцы называли Грозного, да и царь Василий Шуйский был современником Кальдерона.

При отвлеченной тематике «суеты сует» «Жизнь есть сон» грохочет отзвуками драмы Лопе. Здесь есть и победа восставшего народа, и призывание заточенного или изгнанного царевича, свергающего тирана (отзвук данных о Борисе Годунове), отстраняющего иностранного принца (Владислав), все это в драме идет от фантастического и реального понимания у Лопе «великой революции» на Руси в XVII в.

Первым не какой-либо критик, а Сехисмундо сам высказал и в общем преодолел противоречие, таившееся в драме. Он пришел к выводу, выраженному в категориях, приемлемых в светской философии и в принципе пригодному и для просветителей: «действовать во благо, вот что существенно», независимо от того, есть ли жизнь сон, или нет.

Сехисмундо, запутанный предыдущими экспериментами отца, не уверен, «правда или сон» то, что он возглавил восстание, но произносит ответственное суждение, которое Бальмонт перевел следующим образом:

Что важно — оставаться добрым:
Коль правда, для того, чтоб быть им,
Коль сон, чтобы, когда проснемся,
Мы пробудились меж друзей.

«Творить добро», независимо от того, сон жизнь или не сон, — тезис этот, повторяемый Сехисмундо несколько раз и осуществляемый им на деле, еще глубже, чем о нем пишут. Сомнениям философской мысли Сехисмундо, а в данном случае заодно с ним и Кальдерон, противопоставляют необходимость действовать, как если жизнь есть несомненная реальность.

«Поскольку (раз) вся жизнь есть сон, (то) и сны суть (тоже) сны». Таким образом, накануне III хорнады, хорнады решительных действий, опровергающих иллюзии и заблуждения предыдущих хорнад, из тезиса в иллюзию переходит главная эмблема драмы: «жизнь есть сон», но ведь «сны тоже суть сны»; следовательно, минус на минус дал плюс. Утверждение, что «жизнь есть сон» тоже сон, следовательно, «жизнь не есть сон!».

Как это ни парадоксально, именно сомнения, поиски, смятение мысли, вся глубокая двойственность одной из величайших драм Кальдерона более субстанционально барочны, чем взятое само по себе, не без оснований принимаемое за квинтэссенцию барокко и кажущееся такой квинтэссенцией положение «жизнь есть сон». Неразрешимость вопроса, действительно ли «жизнь есть сон», шаткость эмблематичности еще характернее для барокко, чем сама эмблематичность.

Этот вывод имеет общее значение для вершинных произведений барокко.

Источники:

1. Балашов Н. И. На пути к не открытому до конца Кальдерону // Кальдерон, Педро. Драммы / Педро Кальдерон де ла Барка ; пер К. Бальмонт ; подгот. Н. И. Балашов, Д. М. Макогоненко. — Москва : Наука, 1989. — 17 см. — (Литературные памятники/ Акад. наук СССР). Кн. 1 — 865 с.; Кн. 2. — 748 с. Кн. 1. С. 753–839)

2. Плавский, З. И. (1918–). Испанская литература XVII–середины XIX века : [Учеб. пособие для филол. спец. вузов]. — Москва : Высш. школа, 1978. — 287 с.

**Примерный план семинарского занятия по теме
«Драма Кальдерона “Жизнь есть сон”
как вершина литературы барокко»**

1. Основные принципы художественной системы барокко.
2. Тема «жизнь — сон» в творчестве Кальдерона.

3. Противопоставление философии драматурга ренессансной концепции мира и человека как основа действия.

4. Образы Сехизмундо и Басилио — аллегорические образы человека и Бога.

5. Кальдерон и его человек: аксиологические вопросы бытия.

Рекомендуемая литература:

1. Кальдерон, Педро. Драммы / Педро Кальдерон де ла Барка ; пер К. Бальмонт ; подгот. Н. И. Балашов, Д. М. Макогоненко. — Москва : Наука, 1989. (Литературные памятники/ Акад. наук СССР). Кн. 1 — 865 с.; Кн. 2. — 748 с. Кн. 2. — «Жизнь есть сон».

2. Балашов Н. И. На пути к не открытому до конца Кальдерону // Кальдерон, Педро. Драммы / Педро Кальдерон де ла Барка ; пер К. Бальмонт ; подгот. Н. И. Балашов, Д. М. Макогоненко. — Москва : Наука, 1989. Кн. 1. С. 753–839.

3. Плавский З. И. (1918–). Испанская литература XVII–середины XIX века : [Учеб. пособие для филол. спец. вузов]. — Москва : Высш. школа, 1978. — 287 с.

4. Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 11–27.

5. Ерофеева Н. Е. Лопе де Вега // Зарубежные писатели: библиографический словарь: в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. — 3-е изд., стер. — Москва : Дрофа, 2010. Ч. I.

6. Штейн А. Л. История испанской литературы. 2-е изд., доп. и испр. М., 1994.

ТЕМАТИКА КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ (ДЛЯ СТУДЕНТОВ-ЗАОЧНИКОВ)

Контрольная работа по курсу «История зарубежной литературы XVII века и эпохи Просвещения» вводится впервые учебным планом, и это не случайно, так как она призвана систематизировать важный в теоретическом плане материал и помочь в профессиональном становлении будущего учителя-филолога. Цель контрольной работы — выявление аналитических способностей студентов, их умений и навыков литературоведческого анализа художественного произведения в историко-литературном контексте и, в частности, в связи с эстетическими и социально-политическими, философскими взглядами писателя.

Если студент испытывает трудность при написании контрольной работы по теме, он может выбрать один из ее вариантов.

Темы контрольных работ предполагают варианты, рассчитанные на студентов среднего и слабого уровня подготовки, ориентированные в большей степени на изучение литературоведческих и критических источников по указанной проблеме, поэтому выполнение задания не будет сложным для любого обучающегося. Каждая тема сформулирована так, чтобы, раскрывая ее, студент показал хорошее знание произведения, понимание эстетической программы автора, умение работать с научной и критической литературой.

Как правило, много вопросов возникает при оформлении цитирования и списка литературы в конце работы. Мы предлагаем ориентироваться на нижеприведенные образцы.

Объем контрольной работы — одна ученическая тетрадь. Обязательные компоненты — описание научных и критических источников по теме, представленное во введении, правильное цитирование текста, список использованной литературы.

Образец оформления цитаты. Таким образом, принцип предьстории «был призван воплотить и утвердить представление просветителей о достижимости естественного состояния, скрытого от че-

ловечества его пороками, заблуждениями, неразумным устройством общества» [1, с. 22].

Образец оформления списка литературы. Под первым номером всегда указывается автор и произведение, которое анализируется в работе: 1. Данте А. Божественная комедия. М., 1992.

Затем в алфавитном порядке указываются коллективные труды, словари и справочники, монографии, статьи и пр. Например:

1. *Баткин Л. М.* Данте и его время. Поэт и политика. М., 1965.
2. *Гарэн Э.* Образ мышления Микеланджело // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 296–330.
3. История всемирной литературы: В 9 т. Т. 1. М., 1983.

Тема I. ТВОРЧЕСТВО ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ

ВАРИАНТЫ

1. Испанская литература XVII века. Творчество Лопе де Веги и литература ренессансного реализма

Цель работы — дать характеристику литературного процесса в Испании XVII века, выделить эстетические принципы ренессансного реализма как литературного направления того времени, его основные черты, проанализировать суть споров представителей ренессансного реализма с писателями барокко. В контексте развития испанской литературы названного периода дать анализ творчества драматурга Лопе де Веги.

2. Идеино-художественное и жанровое своеобразие комедий Лопе де Веги

Цель работы — проследить пути становления жанра комедии в творчестве Лопе, дать характеристику жанровых модификаций комедии драматурга на примере анализа двух пьес разных периодов.

3. Анализ комедии «Собака на сене»

Цель работы — дать анализ комедии. Необходимо определить характер конфликта, рассмотреть образную систему комедии, художественные приемы создания характеров и особенности развития

действия. Следует обратить особое внимание на вопросы феодальной чести и сословной иерархии, поднимаемые драматургом. Проследите, какую роль играют второстепенные персонажи в действии и в целом в решении главной идейной задачи комедии.

4. Характер конфликта в драме «Фуэнте Овехуна»

Цель работы — опираясь на различные точки зрения отечественных литературоведов, дать определение характеру конфликта в драме, обосновать свой вывод анализом произведения.

ТЕМА II. ЛИТЕРАТУРА БАРОККО

ВАРИАНТЫ

1. Творчество Луиса де Леона. Клерикальное и ренессансное начало его произведений

Цель — используя книги по истории испанской литературы, источники в сети Интернет подготовить анализ творческих и духовных взглядов писателя, поэта, переводчика Луиса де Леона и дать анализ одного из его произведений как образца барочной литературы.

2. Метафора «жизнь есть сон» как концептуальная основа философской драмы Кальдерона

Цель — прочитать и проанализировать, как раскрывается метафора от заглавия до финальной сцены в проведении драматурга и как формула «жизнь есть сон» определяет развитие сюжета, характеров, а также проявляется на языковом уровне.

Рекомендуемая литература

1. Лопе де Вега. Избранные произведения. М., 2003. Западно-европейская литература: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. 3-е изд., испр. М., 2002. С. 88–127.

2. Кальдерон, Педро. Драмы / Педро Кальдерон де ла Барка ; пер К. Бальмонт ; подгот. Н. И. Балашов, Д. М. Макогоненко. — Москва : Наука, 1989. (Литературные памятники/ Акад. наук СССР). Кн. — 865 с.; Кн. 2. — 748 с. Кн. 2. — «Жизнь есть сон».

3. Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 11–27.

4. Ерофеева Н. Е. Лопе де Вега // Зарубежные писатели: библиографический словарь: в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. — 3-е изд., стер. — Москва : Дрофа, 2010. Ч. I.

5. Штейн А. Л. История испанской литературы. 2-е изд., доп. и испр. М., 1994.

6. Плавский З. И. (1918–). Испанская литература XVII–середины XIX века : [Учеб. пособие для филол. спец. вузов]. — Москва : Высш. школа, 1978. — 287 с.

Творческие (индивидуальные) задания для самостоятельной работы

I. Реферат

Особенности испанской комедии XVII века.

Женские образы в драмах Лопе де Веги.

Образ Родриго и ренессансный тип личности в творчестве Лопе де Веги.

Творчество Л. де Гонгоры.

Творчество Ф. Кеведо.

Образ Сехисмузидо в драме П. Кальдерона «Жизнь есть сон» в контексте философских исканий эпохи.

Особенности решения проблемы чести в комедии «Собака на сене».

Основные мотивы в поэзии Лопе де Веги.

Античность в поэзии Гонгоры и Кеведо.

Ренессансные традиции в пьесах Кальдерона.

Драма чести в творчестве Кальдерона.

II. Отзыв о книге

1. Прочитайте и напишите отзыв о произведении (автор и текст на Ваш выбор). Обоснуйте свою позицию. Укажите, что понравилось, почему книга (текст) не утратила актуальности и востребована современным читателем.

III. Исследование

1. Традиции писателя в европейской и русской литературе (на материале автора по выбору студента).

2. Перевод драмы «Жизнь есть сон». Личность переводчика и отражение его эпохи в тексте драмы на русском языке.

3. Традиции ренессансной литературы и культуры в произведениях писателей и поэтов Нового времени.

4. Русская тема в творчестве испанских драматургов.
5. Особенности комического в пьесах Лопе де Веги.
6. Новеллистика Лопе де Веги.
7. Особенности мировидения Луиса де Леона.
8. Особенности стиля поэзии Гонгоры (Кеведо — на выбор студента).

Н. Е. Ерофеева

Приложения

Приложение 1

Шаблон оформления контрольной работы

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА

по дисциплине «История мировой литературы»

Тема: Художественное своеобразие пьесы

Лопе де Веги «Звезда Севильи»

Работу выполнил:

Иванова С.А.,

группа _____

2023

Текст
Текст Текст Текст Текст Текст Текст Текст Текст Текст Текст
Текст Текст Текст Текст Текст Текст Текст Текст Текст [1, с. 25].

Список использованной литературы (*образцы оформления списка литературы*)

1. Лопе де Вега, Феликс. Звезда Севильи / Лопе де Вега // Избранные сочинения : В 2 т. : [Пер. с исп.] / Лопе де Вега. — Москва : Вече : Литература, 2002. (Всемирная литература). : Т. 1: Фуэнте Овехуна; Звезда Севильи; Раба своего возлюбленного; Собака на сене. Т. 1 : Пьесы. — 2002. — 526 с.

2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1994. — С. 5–21.

3 Тарасенко, В. В. Фрактал [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www/philosophy.ru/library/fm/www.iph.ras.ru/vtar/>.html (дата обращения: 10.10.2022).

4. Полат Е. С., Бухаркина М. Ю., Моисеева М. В. и др. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: учеб. пособие для студентов пед. вузов и системы повыш. квалиф. пед. кадров. — М.: Академия, 2000. — 272 с.

5. Венедиктова С. Л. Проектная деятельность учащихся на уроках немецкого языка // Иностранные языки в школе. — 2002. — № 1. — С. 11–14.

Общие методические указания по организации образовательного процесса по дисциплине

Занятия по истории зарубежной литературы проводятся по формам — лекция, семинар, лекция-семинар, лекция с применением мультимедийного сопровождения, семинар в форме расширенного собеседования, круглого стола. Теоретические вопросы соотносятся со знаниями курсов «Введение в литературоведение», «История мировой литературы», «История отечественной литературы».

В процессе академической лекции студенты получают информацию об особенностях развития литературного процесса (направления, течения, жанра и т. п.) в историко-культурном контексте эпохи. На занятиях актуализируются важные методологические проблемы при изучении творчества отдельных авторов, даются задания на самостоятельное изучение некоторых разделов и тем.

На семинарских занятиях больше внимания традиционно уделяется особенностям развития жанра, путям становления авторского тезауруса, делается акцент на более глубоком изучении новаторства писателя в конкретном произведении, внесшим особый культурный вклад в историю мировой литературы. Важно помочь студенту сориентироваться в мире научной информации, научить работе с первоисточниками, делать анализ художественного произведения с применением историко-теоретического, тезаурусного, историко-культурного, типологического и других научных подходов в современном литературоведении.

Самостоятельная работа строится как синхронно (на занятии), так и асинхронно, позволяя студентам выполнять задания в своем ритме, но в пределах установленных временных рамок отчетности. С этой целью активно используется электронная образовательная система Moodle, в которой студентам предлагаются методические разработки отдельных тем и вопросов по изучаемой дисциплине. При необходимости используется видеоматериал (фильмы, фрагменты ви-

део, аудио) с целью формирования авторского представления и способности обучающегося высказать свой взгляд на сценарий, его интерпретацию режиссером и актёром, соотнести текст и художественный материал, научить критически осмысливать увиденное, адаптировать материал к школьной аудитории (для направления «Педагогическое образование»).

Система Moodle, которая базируется на принципах организации как традиционной, так и асинхронной самостоятельной работы в группе и индивидуально, позволяет в интерактивном режиме решать задачи дисциплины, ориентированные на реализацию общекультурных и профессиональных задач ФГОС ВО по формированию необходимых компетенций.

Методические рекомендации содержат советы обучающимся для подготовки к занятию, заданий для выполнения в режиме асинхронной самостоятельной работы в электронной образовательной системе Moodle, перечень творческих заданий по теме семинара и др. Все материалы ориентированы на преемственность в процессе изучения истории зарубежной литературы от античности до наших дней. Для обучающихся профиля «Иностранный язык» предусмотрены задания для работы с оригинальным текстом.

Работа в Moodle позволит студенту в асинхронном режиме отработать необходимый теоретический материал, в том числе в процессе подготовки к семинару, а также проявить индивидуальные способности в области анализа, обнаружить готовность самостоятельно осуществлять поиск информации и умение пользоваться профессиональной базой знаний для достижения результата.

Предлагаемые задания позволяют объективно оценить сформированность необходимых компетенций в полной мере.

Тезаурус

Лекция — ориентирует обучающихся в основных понятиях изучаемой дисциплины, позволяет понять особенности развития историко-литературного процесса в определённый период, сформировать

общее представление о литературных направлениях, жанрах, представителях литературы определенной эпохи. Поэтому важно не просто фиксировать информацию, но и дополнительно прорабатывать конспект по материалам лекции, делать пометки по ходу поступления информации, чтобы иметь возможность задавать вопросы преподавателю в процессе лекции.

Семинар — результат самостоятельной подготовки обучающегося на основе примерного плана, предлагаемого преподавателем. Задания варьируются от простых к сложным, от анализа формы (жанра) и языкового наполнения к обобщениям и выводам об актуальности классики для современного читателя. Для обучающихся профиля «Иностранный язык» предусмотрены задания, связанные с необходимостью сравнительного изучения текста в оригинале и переводе/переводах (например, сонеты Шекспира).

Тестирование — форма оценки знаний, которая позволяет систематизировать информацию и зафиксировать в сознании ключевые позиции по теме (разделу) изучаемой дисциплины.

В процессе подготовки к тесту обучающийся проводит большую самостоятельную работу, выполняя задания, полученные в ходе лекций, семинаров, в процессе выполнения заданий в курсе Moodle, ЭБС, внимательно изучает рекомендованную литературу. Хорошей подготовкой к итоговому тесту является систематическая работа по прохождении лекций с контрольным тестированием в системе Moodle. Она позволяет понять логику и структуру тестовых заданий по дисциплине. Они включают задания с одиночным или множественным типом ответов, соотношением, перетаскиванием, размещением информации в необходимую область рисунка и т. п.

Практический совет при прохождении теста:

— при выполнении теста следует внимательно читать задания до конца;

— если обучающийся не знает ответа на вопрос или не уверен в правильности, следует пропустить вопрос, а потом вернуться к нему после прохождения всех заданий;

— рассчитывать выполнение заданий нужно так, чтобы осталось время на проверку и доработку (примерно 1/3–1/4 запланированного времени). Тогда вероятность описок сводится к нулю и имеется время, чтобы набрать максимум баллов на легких заданиях и сосредоточиться на решении более трудных, которые вначале пришлось пропустить.

Творческое задание для самостоятельной работы — как правило, повышенной сложности и ориентировано на более подготовленных обучающихся, имеющих склонность к исследовательской деятельности в области литературоведения, филологии в целом. Они, как правило, предусматривают углубленную подготовку по теме, выходя за рамки узкой темы семинара, лекции. Если обучающему требуется консультация для наиболее успешного выполнения задания, он может получить ее у преподавателя во время контактных часов или в любое другое время по договорённости с педагогом.

Зачет/экзамен — итоговая форма контроля, поэтому подготовка требует наибольшей концентрации внимания, памяти, сосредоточенности. Если зачет — результат работы на лекциях, семинарах, в Moodle по итогам выполнения всех видов заданий, получаемых в семестре, то экзамен требует предварительного повторения и(или) изучения материалов по всем вопросам, выносимым на экзамен.

Совет: не заучивать наизусть, прочитать материал к экзамену, осмыслить его и изложить суть вопроса своими словами с опорой на текст и необходимые источники без фактических ошибок. Приветствуется, если обучающийся цитирует в процессе анализа поэтический текст, приводит примеры исследований с упоминанием фамилий ученых, показывает свою эрудицию и способность систематизировать знания по теме вопроса, проявляя свой профессиональный кругозор, умение анализировать текст на основе определённого подхода (историко-теоретического, типологического и др.).

Конспект — особый вид текста, в основе которого лежит аналитико-синтетическая переработка информации, содержащейся в ис-

ходном тексте. Конспект выявляет, систематизирует и обобщает наиболее ценную информацию, он позволяет восстановить, развернуть исходную информацию. При конспектировании необходимо отбирать новый и важный материал, связывать его со старым, уже известным и выстраивать материал в соответствии с логикой изложения; конспект должен обладать содержательной, смысловой и структурной целостностью. С точки зрения объема (степени сжатия), конспект может быть кратким, подробным или смешанным; по степени соответствия первоисточнику — интегральным или выборочным. По количеству перерабатываемых источников конспект может быть монографическим или сводным (обзорным), с точки зрения предъявления информации, конспект составляется на основе чтения или слушания. В зависимости от формы представления информации в конспекте и от степени свернутости в конспекте первичного текста различают следующие виды конспектов: конспект-план, конспект-схема, текстуральный конспект.

Подготовка конспекта включает следующие этапы:

— выделяются смысловые части — вся информация, относящаяся к одной теме, группируется в один блок;

— в каждой смысловой части формулируется тема в опоре на ключевые слова и фразы;

— в каждой части выделяется главная и дополнительная по отношению к теме информация;

— главная информация фиксируется в конспекте в разных формах: в виде тезисов, выписок (текстуальный конспект), в виде вопросов, выявляющих суть проблемы, в виде назывных предложений (конспект-план и конспект-схема);

— дополнительная информация приводится при необходимости.

Работая над конспектом, необходимо помнить следующие правила:

1. Следует записать название конспектируемого произведения (или его частей) и его выходные данные.

2. Осмыслить основное содержание текста, дважды прочитав его.

3. Составить план-основу конспекта.

4. Конспектируя, оставить широкие поля для дополнений, заметок, записи терминов и имен, требующих разъяснений.

5. Помнить, что в конспекте отдельные фразы и даже отдельные слова имеют более важное значение, чем в подробном изложении.

6. Запись следует вести своими словами, что способствует лучшему осмыслению текста.

7. Применять определенную систему подчеркиваний, сокращений, условных обозначений.

8. Соблюдать правила цитирования — цитату заключать в кавычки, давать ссылку на источник с указанием страницы

Коллоквиум — вид учебно-теоретических занятий, представляющий собой групповое обсуждение под руководством преподавателя достаточно широкого круга проблем, например, относительно самостоятельного большого раздела лекционного курса. Одновременно это и форма контроля, разновидность устного экзамена, массового опроса, позволяющая преподавателям в сравнительно небольшой срок выяснить уровень знаний студентов целой академической группы по данному разделу курса. Коллоквиум проходит обычно в форме дискуссии, в ходе которой обучающимся представляется возможность высказать свою точку зрения на рассматриваемую проблему, учиться обосновывать и защищать ее. Аргументируя и отстаивая свое мнение, студент в то же время демонстрирует, насколько глубоко и осознанно он усвоил изученный материал. Вопросы к коллоквиуму даются заранее, обучающийся должен повторить материал по теме коллоквиума и подготовиться к собеседованию.

Научное издание

Ерофеева Наталья Евгеньевна

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
XVII ВЕК. ХРЕСТОМАТИЯ**

Учебно-методическое пособие

Издано в авторской редакции

*Иллюстрации взяты из открытых источников
сети Интернет*

Компьютерная верстка: *Светлана Синицина*

Издательство «Знание-М»

Дата согласования макета: 24.01.2024.
Заказ № 10057.

Издано в научных и учебных целях.



Смыслим в издательском деле!
Наши книги в Интернет-магазине www.litres.ru/logos

ВК vk.com/cnzlogos

logos.book@mail.ru

ISBN 978-5-00187-728-8

