

З.И. ПЛАВСКИН

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XVII
СЕРЕДИНЫ
XIX
ВЕКА



84

Допущено Министерством
высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебного пособия
для студентов филологических специальностей
вузов

Республиканская
библиотека
Удмуртской АССР
им. В. И. ЛЕНИНА
42-057, г. Ижевск,
ул. Советская, д. 11



15/X

МОСКВА «ВЫСШАЯ ШКОЛА» 1978

8И (Исп)

П37

Рецензенты: кафедра испанского языка Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена;
доктор филологических наук И. А. Тертерян

Плавский З. И.

П37 Испанская литература XVII—середины XIX века: Учеб. пособие для студентов педагог. ин-тов и фак. иностр. яз.—М.: Высш. школа, 1978.—286 с.; ил.

В пер.: 90 к.

Пособие по истории испанской литературы охватывает период от XVII до середины XIX столетия. Оно включает в себя как испано-кастильскую, так и галисийскую, баскскую и каталанскую литературы. В работе впервые ставится вопрос о единой многонациональной литературе Испании.

П $\frac{60602-179}{001(01)-78}$ 134—78

8И(Исп)

© Издательство «Высшая школа» 1978 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эту книгу автор хотел бы посвятить памяти своих учителей — Григория Александровича Гуковского, Виктора Максимовича Жирмунского, Стефана Стефановича Мокульского и Александра Александровича Смирнова. Много лет назад, в стенах Ленинградского университета, в общении с этими замечательными учеными и педагогами родился замысел пособия, ныне предлагаемого читателю. В нем автор стремился не только представить результаты собственных многолетних исследований и чтения курса лекций по испанской литературе, но и подвести итог тому, что сделано в этой области советскими испанистами, а также критически осмыслить материалы, накопленные передовой литературной наукой в Испании и вообще на Западе.

Учебное пособие написано в соответствии с программой «Испанская литература» и имеет целью дать конкретно-исторический анализ основных этапов развития литературы Испании рассматриваемого периода и наиболее значительных художественных памятников и явлений; вскрыть своеобразие литературного процесса в Испании, связанное с особенностями ее социально-исторического развития; проанализировать борьбу различных направлений в литературе, определив социальные истоки и общественный смысл этой борьбы; показать наиболее существенные черты художественного мастерства крупнейших писателей Испании, своеобразие их образных и языковых средств.

Перед авторами трудов по истории испанской литературы жизнь выдвигает еще одну задачу, без решения которой трудно дать полную и точную картину культурного развития страны. Речь идет об учете многонационального характера культуры Испании. Свообразие исторического развития Испании привело к тому, что она сложилась как многонациональное государство, на территории которого ныне проживают, помимо испано-кастильской нации, составляющей большинство населения и занимающей господствующее положение, также баскская, галисийская и каталонская нации и народности, обладающие своими национальными языками, культурами, литературами и ведущие многовековую борьбу за свои национальные права.

За последние десятилетия за рубежом появилось много трудов по истории культуры малых народов Пиренейского полуострова. Для большинства из них характерно, однако, резкое отграничение культуры этих народов от испано-кастильской культуры, утверждение идеи их изолированного развития. Между тем, при всем своеобразии каждой из национальных литератур, их сосуществование и взаимодействие в веках привели к возникновению многонациональной литературы Испании как некоего диалектического единства особенного и общего, своеобразного и типологически близкого. В истории страны не раз случалось так, что не «малые» литературы

следовали в русле испано-кастильской литературы, а наоборот, они давали могучий импульс ее развитию. Классический и едва ли не единственный признаваемый всеми исследователями пример подобного воздействия на кастильскую литературу — это галисийско-португальская лирика XII—XV веков и ее роль в формировании лирической поэзии всего полуострова.

Менее изучены процессы, протекавшие в многонациональной литературе Испании в эпоху Возрождения. Однако при сопоставлении фактов развития культуры в Каталонии и Кастилии обнаруживается, что уже в XV веке Каталония переживает пору расцвета ренессансного искусства. Объясняется это рядом обстоятельств, прежде всего быстрым развитием экономики этой части Испании и возникновением здесь раннебуржуазных отношений. В результате систематических контактов с ренессансной Италией в Каталонии складывается «итальянская» школа поэтов, наиболее значительные представители которой — Джорди де Сан Джорди и Аузиас Марк, крупнейший поэт-петраркист всей Испании. Несомненно, что именно Каталония стала в это время важнейшей посредницей между итальянской ренессансной поэзией и Испанией.

Это же можно сказать и о ренессансном рыцарском эпосе. Задолго до появления в 1508 году первого известного нам образца этого эпоса на кастильском языке — романа «Амадис Гальский» в обработке Гарси Родригеса де Монтальве — в Каталонии был создан роман «Тирант Белый». Он был написан Джоанотом Мартурелем в 60-х годах XV века. Если в «Амадисе» возникает преломленный через ренессансные идеи образ идеального рыцаря-аристократа, то в «Тиранте Белом» появляется столь же идеальный образ рыцаря-солдата. В Каталонии XV века возникают и первые образцы столь характерных для ренессансной литературы Испании жанров демократической сатиры и плутовского романа.

Однако, сыграв весьма значительную роль в формировании ренессансной литературы в Испании, каталанская литература очень скоро начинает переживать упадок. После объединения Испании в конце XV века политика испанского абсолютизма была направлена против сепаратистских и автономистских устремлений Каталонии, Галисии и Басконии; всячески подавлялись и их национальные культуры, насильственно насаждались язык и культура господствующей кастильской нации. К тому же в среде каталонских, галисийских, баскских гуманистов распространилось мнение о языках малых народов как о языке «черни» — они предпочитали писать по-латыни или по-кастильски. В результате в культуре малых народов в течение нескольких столетий едва теплятся лишь фольклорные жанры и связанная с ними демократическая традиция.

Новый расцвет литературы этих народов начинается на рубеже XIX столетия, когда под воздействием роста капиталистических отношений и в ходе антинаполеоновской войны происходит в ускоренных темпах процесс становления наций и национального самосознания этих народов.

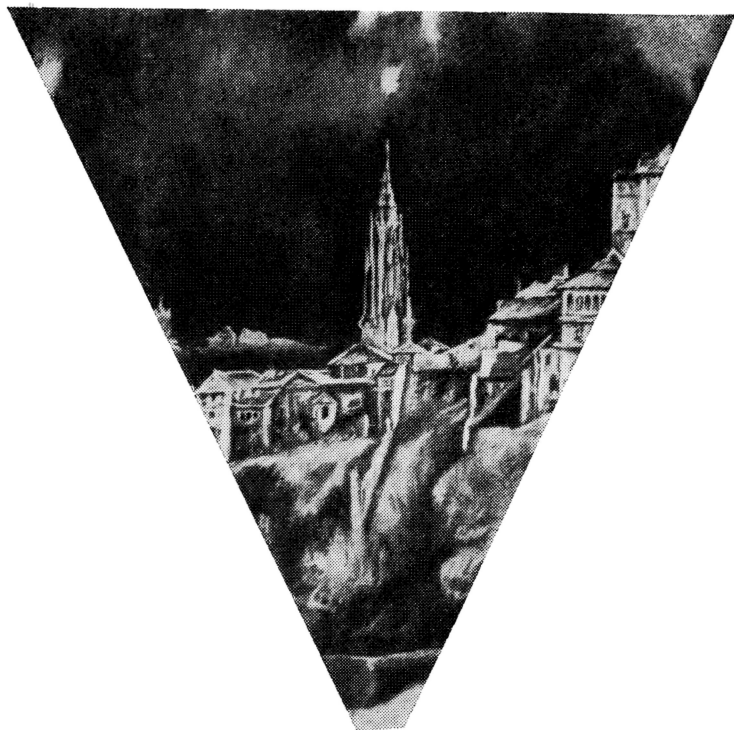
В нашей стране изучение всех этих явлений еще только начинается; естественно, что в этой книге их можно охарактеризовать лишь бегло, понимая, что более подробное и основательное освещение истории многонациональной литературы Испании — дело будущего.

В заключение автор хотел бы выразить признательность сотрудуникам кафедры истории зарубежной литературы Ленинградского

университета, на заседаниях которой были обсуждены многие главы пособия, кафедре испанского языка Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена и доктору филологических наук И. А. Тертерян, взявшим на себя труд рецензирования рукописи. Хочется поблагодарить также многочисленных студентов-испанистов, в общении с которыми и родилась эта книга. Можно сказать, что пособие, ныне предлагаемое читателям,— плод совместной работы автора и студентов. И не только потому, что они были первыми, кому автор сообщал каждую вновь найденную им формулировку, каждый заново написанный им абзац или главу, но и потому, что некоторые положения и идеи этой книги впервые получили проверку в написанных под руководством автора курсовых и дипломных работах.

Предисловие открывалось посвящением учителям, хотелось бы закончить его обращением к научной молодежи, на строгий суд которой, а главное, на продолжение ею трудов по изучению литературы Испании рассчитывает автор.





ЛИТЕРАТУРА
XVII
ВЕКА

БАРОККО

ВВЕДЕНИЕ

XVII век в Европе характеризуется дальнейшим углублением процессов распада феодального общества. Процессы эти, однако, не были однолинейными и в разных странах Западной Европы протекали по-разному. Если в Англии социальные противоречия достигли такой остроты, что привели к буржуазной революции, а во Франции на протяжении почти всего столетия сохранялось равновесие сил старого и нового общества, что и нашло выражение во французском абсолютизме, то в Испании, Италии, Германии феодально-дворянские силы стремились вернуть себе некоторые утраченные прежде позиции и осуществить рефеодализацию общества. Конечно, повернуть историю вспять правящие классы этих стран не могли, но им удалось на некоторое время задержать развитие буржуазных отношений.

Когда в конце XV века возникло единое испанское государство и была завершена, наконец, многовековая борьба испанского народа за освобождение родины из-под владычества мавров, казалось, ничто не предвещало быстрой катастрофы. Напротив, формирование абсолютизма, открытие и колонизация огромных территорий Нового Света послужили поначалу толчком для развития экономики, возникновения раннебуржуазных отношений в промышленности и торговле. В состав Испанской империи в ту пору входили огромные владения за океаном, в Америке, на севере Африки и в Европе (Сицилия, Неаполь, Нидерланды, позднее Португалия), а при Карлосе I (1516—1556), избранном в 1519 году под именем Карла V императором Габсбургской «Священной Римской империи», под властью Испании оказались также обширные территории в Центральной и Южной Европе.

Но уже к концу XVI века обнаружился глубокий упадок испанского государства, его экономики и политики. Дело в том, что с помощью королевской власти и католической церкви феодальные силы в Испании смогли не только удержать в своих руках бразды правления, но и воспрепятствовать социальному прогрессу. В Испании, — отмечал К. Маркс, — «аристократия приходила в упадок, сохраняя свои худшие привилегии, а города

утрачивали свою средневековую власть, не приобретая значения, присущего современным городам»¹.

Золото Америки позволило правящим классам и королевской власти Испании пренебречь развитием отечественной промышленности и торговли. В результате уже к концу XVI века промышленность захирела, исчезли целые отрасли производства, торговля оказалась в руках иноземцев. К этому прибавился упадок сельского хозяйства: десятки тысяч крестьян сгонялись со своих наделов феодалами-овцеводами. Толпы нищих и бродяг предпочитали рассчитывать на изменчивую фортуна или собственное хитроумие. Нищета народа особенно бросалась в глаза на фоне непомерной роскоши знати и высшего духовенства. Королевский двор разъедала язва фаворитизма; никаких налогов и займов нехватало для покрытия расходов двора, грандов и армии.

Резко обострились социальные и национальные противоречия внутри страны. Так, в 1640 году началось широкое сепаратистское восстание в Каталонии, наиболее развитой в промышленном отношении области тогдашней Испании. Оно сопровождалось многочисленными крестьянскими волнениями и бунтами. Подавление этих восстаний позволило феодальным силам надолго укрепить свое господствующее положение, дало им возможность еще более решительно расправляться со всяким проявлением свободомыслия. Как и во второй половине XVI века, при Филиппе II (1556—1598), Испания по-прежнему связывала все свои надежды на будущее с контрреформацией. Во всех сферах идеологии воцарилась реакция, в университетах вновь возобладала схоластика и теология. «Вот тогда-то исчезли испанские вольности под звон мечей, в потоках золота и в зловещем зареве костров инквизиции», — писал Маркс².

Все более очевидным становился и провал внешнеполитических планов испанской короны. Уже Карлу V пришлось приложить немало усилий, чтобы сохранить за собой императорскую власть. Его сын, Филипп II, не унаследовал короны императора и лишился значительных территорий в Европе. При нем Испания превратилась в оплот воинствующего католицизма; на протяжении многих лет она вела чуждые ее национальным инте-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 432.

² Там же, с. 431.

ресам войны с протестантскими государствами. Эти войны лишь обескровили экономику и изнурили страну. В 1588 году у берегов Англии гибнет почти весь испанский флот; десять лет спустя, после завершения религиозных войн, Испания вынуждена покинуть земли Франции; в 1609 году, при Филиппе III (1598—1621), обретает независимость северная часть Нидерландов — Голландия, а при Филиппе IV (1621—1665), в 1640 году, отпадает Португалия. Испания низводится до положения второстепенного европейского государства.

В первые десятилетия XVII века испанская культура развивалась еще, главным образом, под знаком Возрождения. Однако в творчестве большинства деятелей искусства, живших в это время, гуманистическое мироощущение окрашивается в трагические тона, обретает черты кризисности. Передовые писатели все более отчетливо осознают внутреннюю противоречивость идеалов Возрождения, их несоответствие мрачной реальности.

Переосмысление основных принципов ренессансного мировоззрения в искусстве XVII века заходит настолько далеко, что это искусство уже не может быть охарактеризовано лишь как выражение кризиса Возрождения; оно представляет собой качественно новый этап в развитии испанской культуры, ныне обычно называемой «культурой барокко». Применительно к Испании XVII века мы понимаем барокко как идейное и культурное движение, художественную систему искусства, возникающую как своеобразная реакция на гуманизм Возрождения, как результат кризиса его идеалов и осознания этого кризиса деятелями культуры.

На смену ренессансной идее развития общества как поступательного движения к гармонии человека и природы, человека и государства приходит горестное ощущение дисгармоничности окружающей действительности, непостижимого хаоса жизни. На смену гуманистическим представлениям о всемогуществе человека, в котором чувства и разум, тело и душа обогащают и взаимно дополняют друг друга, является убеждение в слабости человека и господстве зла в мире, калечащем и уродующем человека. На смену идее автономного развития личности, подчиняющей себе любые внешние обстоятельства, приходит мысль о решающей роли среды в формировании характера.

Мир предстает глазам художника барокко лишенным той устойчивости и гармонии, которые пытались обнаружить вокруг себя деятели Возрождения; он находится, согласно представлениям писателей барокко, в состоянии вечной изменчивости, тенденции которой в силу ее хаотичности уловить невозможно.

Таковы основные принципы мировосприятия барокко. Но их истолкование было весьма различным. Одни художники, отвергая тезис гуманистов о добродетельной природе человека, утверждали мысль о коренной порочности человеческой натуры, возводя причины этого к «первородному греху», а возможность спасения человека видели лишь в повиновении догмам религии. Язвам действительности они искали объяснение в забвении принципов христианской веры и верности монарху. Свои творения они ставили на службу контрреформации и феодальной реакции.

Однако Кеведо, Кальдерон, Грасиан и другие шли иным путем. Мучительно переживая кризис ренессансного мировоззрения, эти писатели во многом остаются наследниками гуманистов Возрождения. Сквозь тяжкие сомнения и испытания они пронесли убеждение в способности человека если не изменить мир, то, по крайней мере, мужественно противостоять действительности. И утешение они искали не столько в религии, сколько в ясном и критически мыслящем разуме. Как это ни парадоксально, но в искусстве барокко, утверждавшем идею иррациональности мира, необычайно сильна рационалистическая струя. С этим связано и распространение идей неостоицизма. Философия стоиков — одно из главных течений античной философской мысли — получила в эту эпоху широкую популярность в различных истолкованиях. Деятелей испанского барокко привлекала в этом учении идея внутренней независимости личности, признание разума силой, помогающей человеку противостоять царящему в мире фатальному злу и страстям, вносящим в душу человека смуту.

Сохранив и углубив критическое изображение реальности, свойственное художникам Возрождения, писатели барокко рисуют ее со всеми присущими ей трагическими противоречиями. В их творчестве нет места той идеализации действительности, к которой неизбежно приходят писатели Ренессанса всякий раз, когда пытаются представить свои идеалы реализованными и торжествующими

в жизни. Сознание трагизма и неразрешимости противоречий мира порождает в произведениях писателей барокко пессимизм, нередко мрачный и язвительный сарказм.

✓ Не находя своих идеалов в современности, художники барокко нередко проецируют их в прошлое или будущее, создавая в своих морально-философских трактатах различные утопии. Эти утопические схемы ныне — лишь достояние истории, зато трезвая и суровая критика пороков общества сохранила свою силу и сейчас.

Новое, во многом существенно отличающееся от ренессансного гуманизма мировосприятие писателей барокко породило и новое художественное видение действительности, своеобразные приемы и методы ее изображения. Идея изменчивости мира, его непрерывного движения во времени и пространстве определила, в конечном счете, такие черты искусства барокко, как необычайный динамизм и экспрессивность выразительных средств, внутреннюю диалектику, резкую контрастность образной системы и т. п. «В мертвом покое нет красоты», — утверждал Кеведо. И действительно, динамика, характерная уже для ренессансной драмы, обретает еще большее значение в пьесах барочных драматургов. В движении и непрерывном изменении предстают и образы романа XVII века. Характеры героев лишаются статичности; они формируются и изменяются окружающей человеческой средой. Признание роли обстоятельств в становлении характера — едва ли не самое важное завоевание испанского искусства XVII века, в конечном счете, способствовавшее развитию и углублению реалистического метода в европейском искусстве.

Художники Возрождения проповедовали аристотелевский принцип подражания природе; искусство они рассматривали как зеркало, стоящее перед природой, и, следовательно, воспроизводящее мир не только достоверно, но и общезначимо. Для художника барокко подобное понимание искусства совершенно неприемлемо — окружающий его мир представляется ему хаотичным и в своих сущностях непознаваемым. Поэтому место подражания должно занять воображение. Только воображение, дисциплинируемое и направляемое разумом, способно, по мысли художника барокко, из хаоса окружающих человека явлений и предметов сотворить мозаичную картину мира. Но даже воображение может создать

только субъективный образ мира; сущность и здесь остается неведомой и загадочной. Когда речь идет о человеческом обществе, а не о природе, это ощущение недостоверности знаний еще больше усиливается оттого, что, как полагали многие деятели искусства барокко, весь мир — это театральная сцена, на подмостках которой каждый разыгрывает, как может, свою роль, чаще всего ему не свойственную.

С этим связана одна важнейшая черта искусства барокко: в художественном произведении мы нередко обнаруживаем множественность точек зрения, совмещение в образном единстве на первый взгляд несовместимых явлений и предметов. Конкретными проявлениями этого особого плюралистского взгляда художников барокко на жизнь являются систематическое перенесение качеств мертвой природы на живую и обратно в образной системе, наделение движением и чувством даже абстрактных понятий, сложная метафоричность искусства.

Конечно, эти общие эстетические принципы не означали единства художественных устремлений деятелей искусства барокко, как не было единства и в их идейных позициях. В пределах литературы барокко можно обнаружить и реалистические тенденции, и следование некоторым принципам классицизма, и т. д. Различие художественных позиций писателей барокко обнаруживается, в частности, в их отношении к языку литературы.

Для языковой практики писателей барокко характерны два общих принципа: во-первых, язык должен служить средством отталкивания от безобразной действительности; во-вторых, в противовес эмоциональной стихии ренессансных художников у барочных писателей язык интеллектуализируется, а на смену прозрачной ясности писательской речи приходит нарочитая усложненность.

В истолковании этих общих исходных положений очень скоро в литературе испанского барокко формируются две враждовавшие между собой стилевые тенденции — культизм и концептизм. Культизм (*cultismo*), или культеранизм (*culteranismo*), иногда называют также гонгоризмом по имени прославленного поэта Луиса де Гонгоры, который был одним из основоположников этого направления. Неприемлемой для них реальности культисты противопоставили прекрасный и совершенный мир искусства, постижение красоты которого, по их мне-

нию, доступно лишь немногим «избранным». Они создают «темный стиль», прибегая к искусственно усложненному синтаксису, используя множество неологизмов (главным образом латинского происхождения), перегружая произведения сложными метафорами, мифологическими образами, перифразами, затемняющими смысл. Культистские образы, поражавшие свежестью и новизной в талантливых произведениях Гонгоры, очень скоро под пером его учеников и подражателей стали набором шаблонов и штампов, которые вызвали град насмешек и многочисленные пародии противников культизма.

Название второго стилевого направления в искусстве барокко — концептизм (*conceptismo*) — происходит от слова *concepto*, определенного теоретиком концептизма Бальтасаром Грасианом следующим образом: «*concepto* — это акт понимания, который выражает связи, обнаруживаемые между объектами». Раскрытие глубинных и неожиданных связей различных объектов через слово и мысль, — такова задача, которую ставят перед собой концептисты. В отличие от культистов, облакавших в сложные формы простые, в сущности говоря, мысли и образы, концептисты исходят из идеи внутренней сложности самой формулируемой мысли. Язык произведений концептистов не менее сложен, чем у культистов. Но возникает эта сложность оттого, что писатель-концептист стремился сочетать максимальную выразительность с предельным лаконизмом и возможно большей смысловой насыщенностью каждого слова и фразы. В отличие от «темного стиля» культистов концептистскую манеру испанский ученый Рамон Менендес Пидаль назвал «трудным стилем». Характерные приемы концептизма — игра на буквальном и фигуральном значении слова и вообще на его многозначности, игра слов и каламбур, пародийное воспроизведение и разрушение словесных штампов, привычных словосочетаний и др. Начало концептизму положил своими «Духовными концептами» (*Conceptos espirituales*, 1600) Алонсо де Ледесма (Alonso de Ledesma, 1562—1623), но ярче всего концептистский стиль представлен в творчестве Кеведо.

Конечно, в своих крайних проявлениях и культизм и концептизм тяготеют к формализму, но в произведениях Гонгоры и Кеведо, Кальдерона и Тирсо де Молины оба эти стилевые направления сыграли в целом положительную роль, обогатив словесное мастерство испанских

писателей XVII века новыми выразительными средствами и оказав большое влияние на последующую литературу, вплоть до наших дней.

Глава I

ЛУИС ДЕ ГОНГОРА И ПОЭЗИЯ XVII ВЕКА



Один из крупнейших испанских поэтов Луис де Гонгора-и-Арготе (Luis de Góngora y Argote,

1561—1627) родился и большую часть жизни прожил в Кордове. Он происходил из старинной, но оскудевшей дворянской семьи. Гонгора изучал право и теологию в Саламанкском университете, а в 1585 году получил сан священника и несколько лет провел при дворе, безуспешно добиваясь выгодных бенефиций. В 1589 году, уже снова в Кордове, он вызвал недовольство местных церковных властей «легкомысленным» образом жизни; по приговору епископа Гонгора должен был покаяться в совершенных греховных поступках. Но и после этого Гонгора не изменил ни своих привычек, ни своих занятий. В 1590—1600-х годах поэт еще несколько раз приезжал в столицу и подолгу жил там, добиваясь прибыльной должности. Лишь в 1617 году он получает почетное звание капеллана Филиппа III, мало что добавившее к его скудным доходам.

Большинство стихотворений и поэм Гонгоры при жизни было известно лишь немногим ценителям поэзии в списках и опубликовано посмертно в сборнике «Сочинения в стихах испанского Гомера» (*Obras en verso del Homero español*, 1627) и в вышедшем семь лет спустя собрании его стихотворений.

Долгое время исследователи различали в творчестве Гонгоры «ясный стиль», которым будто бы написаны стихотворения, созданные примерно до 1610 года, и «темный стиль», характерный для произведений последних лет его жизни. Конечно, творчество Гонгоры претерпело заметную эволюцию и под конец в одах в честь герцога Лермы (*Panegírico en honor del duque de Lerma*,

1600) и взятия Лараче (*Oda de la toma de Larache*, 1610) и, в особенности, в больших поэмах «Предание о Полифеме и Галатее» (*Fábula de Polifemo y Galatea*, 1613) и «Одиночества» (*Las Soledades*, 1612—1613), черты «темного стиля» выявляются с большей силой, чем прежде. Но задолго до этого в поэзии Гонгоры, в том числе и в романсах и летрильях, созданных на фольклорной основе, происходит формирование новой поэтической манеры.

Искусство должно служить немногим избранным — таков исходный тезис Гонгоры. Средством для создания подобной «ученой поэзии» и должен стать «темный стиль», имеющий, по мысли поэта, неоценимые преимущества перед ясностью прозы. Во-первых, он исключает бездумное чтение стихов — для того чтобы постигнуть смысл сложной формы и «зашифрованного» содержания, читатель должен не раз, вдумываясь, перечитывать стихотворение. Во-вторых, преодоление трудностей всегда доставляет наслаждение — так и в настоящем случае: читатель получит от чтения произведений «темного стиля» удовольствие. Что же касается способов придания загадочности, зашифрованности поэтическому произведению, то их у Гонгоры много, но излюбленными его приемами являются неологизмы (главным образом, из латинского языка), резкое нарушение общепринятого синтаксического строя с помощью инверсии (так называемый гипербат) и косвенное выражение мысли посредством усложненных типов метафор и перифраз.

В конечном счете, «темный стиль» для Гонгоры — это форма выражения неприятия им безобразной действительности и возвышения ее средствами искусства. Красота, которая, по мнению поэта, немыслима и невозможна в окружающей реальности, обретает свое идеальное существование в художественном произведении.

В 1582—1585 годах еще совсем молодой поэт создает около 30 сонетов, в которых подражает итальянским поэтам Ариосто, Тассо и другим. Уже в этих, нередко еще ученических, стихах обнаруживается оригинальность замысла и тщательная шлифовка формы.

Сонеты Гонгоры не просто подражания, а сознательная стилизация и акцентирование некоторых мотивов и приемов первоисточника. В каком направлении осуществляется эта стилизация, можно проследить на примере сонета «Пока, чтоб состязаться с твоими волосами

в блеске...» (*Mientras por competir con tu cabello...*, 1582), являющегося переложением сонета Тассо.

Даже у Тассо, поэта, трагически переживавшего кризис ренессансных идеалов, горацевский мотив наслаждения мгновением счастья в юности не обретает столь безысходно пессимистического звучания, как у юного Гонгоры. Тассо напоминает девушке о неизбежной старости, когда волосы ее «покроются снегом»; Гонгора же противопоставляет не юность старости, а жизнь — смерти. В последнем трехстишии он прямо полемизирует с итальянским поэтом, говоря, что «не в серебро превратится» золото волос девушки, а все ее красоты и она сама обратятся «в землю, в дым, в прах, в тень, в ничто».

Дисгармония мира, в котором счастье мимолетно перед лицом всевластного Nada (Ничто), подчеркивается гармонически стройной, до мельчайших деталей продуманной композицией стихотворения Гонгоры.

Прибегая к приему анафоры, поэт четырежды, в начале нечетных строк четверостиший, ставит слово *mientras* (пока, меж тем как...), как бы напоминая о быстротекущем времени. Этим словом вводятся четыре группы образов, призванные в своей совокупности прославить красоту девушки. Подобный параллелизм конструкции четверостиший придает восторгам поэта перед красотой девушки чуть-чуть холодноватый, рассудочный характер. Взрыв эмоций происходит далее, в трехстишиях, которые начинаются словом *goza* (наслаждайся) и завершаются словом *pada* (ничто, небытие) — словами, в которых и заключен весь смысл сонета, обозначены трагические полюсы жизни — смерти. В трехстишиях Гонгора снова прибегает к параллельным конструкциям, но на этот раз возникающая антитеза золота волос, лилии лба, гвоздики губ, сверкающего хрусталя шеи девушки земле, дыму, праху, тени, в которые они обратятся, акцентирует пессимистическую идею произведения.

В этом сонете стилизация направлена на углубление трагического звучания первоисточника. Нередко, однако, стилизация у Гонгоры осуществляется по-иному, напоминая скорее пародию на стилизуемый оригинал.

Подобное пародийное смещение планов легко обнаруживается и в этом цикле сонетов и в создававшихся в те же годы романсах и летрильях. Поначалу может показаться, что для Гонгоры главное — это литературная пародия. Так, например, в романсе «Десять лет прожила

Белерма...» (*Diez años vivió Belerma...*, 1582) пародируются сюжеты рыцарских романсов. Гонгора повествует здесь о том, как десять лет Белерма проливает слезы над сердцем погибшего супруга Дурандарта, «болтливового француза». Посетившая ее донья Альда, вдова графа Родульфо, уговаривает ее прекратить «дурацкий потоп» и взглянуть поласковой на давно вздыхающего по ней Монтесиноса. Романс «Печальный и огорченный шагает...» (*Triste pisa y afligido*, 1586) пародирует «мавританские романсы»; известный романс Лопе де Веги «Оседлайте мне сивого конька...» (*Ensíllenme el potro rucio...*) спародирован Гонгорой в романсе «Оседлайте мне сивого осла...» (*Ensíllenme un asno rucio...*); даже собственный пасторальный романс «На многоводной реке...» (*En el caudaloso río...*) поэт подвергает пародийной трансформации в более позднем романсе «На каменистом берегу...» (*En la pedregosa orilla...*). Однако на самом деле литературная пародия для Гонгоры — лишь способ выражения отношения к действительности, лишенной красоты и благородства, которые приписываются ей пародируемыми литературными произведениями. Иными словами, пародия перерастает в бурлеск. Свой переход к бурлескной поэзии Гонгора декларирует в стихотворении «Сейчас, когда выдалась свободная минутка...» (*Ahora que estoy de espacio*, 1585?): «...Нынче правде не верят, издевка ныне в моде, ибо мир впадает в детство, как каждый, кто стареет». Эти слова звучат, лишь зачином для иронического повествования о мирной жизни и плотских утехах лирического героя до той поры, пока Амур не пронзил ему сердце стрелой; далее следует рассказ о муках любви и о конечном позорном изгнании бога любви. Этот последний эпизод кощунственно пародирует отлучение от церкви: «Прости мне мою камиллавку, не вымещай свою ярость на ней. Церковь на этот раз мне пригодится; гляди-ка и отлучим тебя ... Куриные у тебя крылья, отправляйся-ка поскорее к шлюхам».

Как и в творчестве некоторых позднеренессансных художников (Сервантеса, например), в произведениях Гонгоры взаимодействуют два плана действительности: реальный и идеальный. Однако у Сервантеса в новеллах идеальное начало реализуется в действительности, придавая реальному плану гармонию и становясь источником счастья человека. У Гонгоры же эти два плана действительности не только **реализуются** и **состыкованы**; втор-

жение идеального начала в реальное рассматривается как одна из первопричин человеческих бед, и идеальное при этом обречено на поражение. Бурлеск разоблачает гуманистическую утопию.

Это не значит, однако, что Гонгора противопоставляет утопии реальность как нечто позитивное. В том-то и состояла трагедия поэта, что для него одинаково неприемлемы были оба пласта действительности — и идеальный и реальный. Отрицание и критика реальности в ряде бурлескных стихотворений обретают социальное звучание. Особенно отчетлива социально-критическая тема в нескольких циклах стихотворений, посвященных испанской столице (мадридский цикл конца 1580-х годов, вальядолидские циклы 1603 и 1605 года, второй мадридский цикл 1610 года).

В одном из стихотворений герой, привыкший к полноводным рекам Андалузии, дивится на пересохшую столичную речку Мансанарес. Однажды ему показалось, что воды в реке прибавилось. Что же случилось? «Почему вчера я видел тебя в беде, а сегодня во славе?» И река отвечает: «Вчера мной напился один осел, сегодня другой помочился». О том, что за этой издевкой скрывается нечто большее, чем насмешка над неказистой столичной речушкой, свидетельствует упоминание в стихотворении тогда еще нового, построенного по приказу Филиппа II, помпезного Сеговийского моста, чье показное величие выглядит особенно нелепо по соседству с жалкой рекой, через которую он переброшен. Несоответствие между Сеговийским мостом и протекающим под ним Мансанаресом становится как бы аллегорией разрыва между претензиями официальной Испании и печальной реальностью, между недавним величием Испанской империи и ее нынешним бессилием. Та же развернутая метафора лежит в основе сонета «Сеньор дон Сеговийский мост» (*Señora doña puente Segoviana*, 1610). Наиболее обобщенную характеристику социальной действительности Испании поэт дает в знаменитой летрилье «Деньги — это все» (*Dineros son calidad*, 1601), в которой утверждает: «Все продается в наше время, все равняют деньги...»

Гонгора не может принять мира, в котором всевластным господином стали деньги. Но единственное убежище, где можно укрыться от реальности, по мнению Гонгоры,—

это эстетическая утопия, которую он творит в своих поздних поэмах.

Путь, пройденный поэтом до того, как он обратился к утопии, особенно наглядно демонстрируется эволюцией в его творчестве темы несчастной любви. Поначалу эта тема предстает в пародийном свете. Затем она освобождается от лирического, личного и переносится на мифологический материал: таковы романы о Пираме и Фисбе и о Геро и Леандре. Здесь эта тема приобретает трагическое звучание, но по-прежнему излагается языком бурлеска: трагическое проступает сквозь гримасу смеха. Наконец, эта же тема истолковывается глубоко трагически и серьезно в «Предании о Полифеме и Галатее».

Легенда о несчастной любви уродливого циклопа Полифема к прекрасной нимфе Галатее, впервые изложенная в «Одиссее», в общем-то излагается в поэме Гонгоры традиционно. Новаторство поэта обнаруживается прежде всего в виртуозном мастерстве, с каким он использует звук, цвет, все возможности языка для передачи чувств и переживаний своих персонажей.

Вся поэма построена на контрастном столкновении двух миров — мира Галатей, залитого светом, ясного и радостного мира красоты, и мира Полифема, мрачного, уродливого и темного. Эта антитеза возникает уже в первых октавах, описывающих сицилийское побережье и скалы, в которых расположена пещера Полифема:

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo,
bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo.
. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta de su boca.

В первых двух строках подбор слов (*espumoso* — пенный; *argentar* — серебрить; *de plata* — серебряный) призван передать прозрачность и чистоту владений нимфы — воздуха и моря у берегов Лилибео (старинное название южной Сицилии); а имена Вулкана, бога недр, и гиганта Тифео, похороненного, согласно легенде, на Сицилии, ведут нас в темный подземный мир, и контраст этого мира с морским пейзажем подготавливает читателя к восприятию заключительных строк октавы, в которых поэт описывает вход в пещеру, жилище Полифема. Скалу, закрывающую вход в пещеру, Гонгора называет кляпом во рту пещеры. Метафора здесь построена по

принципу «снижения», «вульгаризации» сравниваемого объекта (скала — кляп); к этому принципу поэт прибегает и далее при описании пещеры Полифема и самого одноглазого великана. Так, например, пещеру Полифема Гонгора называет «ужасающим зевком земли» (*formidable bostezo de la tierra*). Эта последняя метафора в тексте поэмы представлена в излюбленной поэтом инверсии. Гонгора пишет:

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo...

То, что определение *formidable* отделено от определяемого *bostezo* словами *de la tierra*, да еще и находится на другой строке, по справедливому замечанию испанского исследователя Дамасо Алонсо, как бы графически выражает затрудненный, мучительный зевок. Инверсия не просто «затемняет» мысль, но и усиливает экспрессивность, выразительность образа.

Все эти приемы Гонгора доводит до совершенства в самой «трудной» и самой известной поэме «Одиночества», оставшейся незаконченной: из задуманных поэтом четырех частей написаны только две.

Фабула поэмы предельно проста. Некий юноша, имя которого так и остается неизвестным, покинул родину из-за несчастной любви. Корабль, на котором он плыл, терпит крушение, и море выбрасывает юношу на берег. Поднявшись в горы, герой находит приют у пастухов, а на следующий день становится свидетелем сельской свадьбы («Первое одиночество»). Затем вместе с несколькими рыбаками, приглашенными на свадьбу, он вновь спускается к морю, перебирается в лодке на остров, где живут рыбаки, наблюдает их мирный труд и простые радости и, наконец, присутствует на пышной охоте кавалеров и дам («Второе одиночество»).

Пересказ фабулы, как видим, ничего не объясняет в замысле поэмы и даже в ее названии. И это естественно, ибо, как говорил Федерико Гарсиа Лорка в своей лекции о Гонгоре, «...Гонгора избирает особый, свой тип повествования, скрытого метафорами. И его трудно обнаружить. Повествование преобразуется, становится как бы скелетом поэмы, окутанным пышной плотью поэтических образов. Пластичность, внутреннее напряжение одинаковы в любом месте поэмы; рассказ сам по себе никакой роли не играет, но его невидимая нить придает

поэме цельность. Гонгора пишет лирическую поэму невиданных доселе размеров...»

Главное в поэме — не фабула, а чувства, пробуждаемые в сердце героя наблюдением за природой и жизнью поселян, составляющей как бы часть природы. Что же касается названия поэмы, то существуют различные его толкования. Наиболее приемлемым кажется то, которое подчеркивает двойственный смысл заголовка: с одной стороны, это «одинокость», безлюдье полей и лесов, среди которых разворачивается действие поэмы; с другой — «уединение», уход от современного мира, пронизанного корыстью, в воображаемый золотой век человечества, в котором царят добро, любовь и справедливость, а все люди ощущают себя братьями. Однако, изображая идиллию человеческих отношений, Гонгора, в отличие от гуманистов Возрождения, ни на минуту не забывает, что эта идиллия — всего лишь поэтический мираж, сладостная, но нереальная мечта. Это чувство и должен передать читателю весь стиль поэмы, размывающий четкость контуров описаний, покрывающий их туманом и возбуждающий в читателе ощущение чего-то таинственного и даже мистического, скрытого за внешне простым и ясным.

Перестройка захватывает не какие-то отдельные элементы поэмы, а всю ее. Гонгора ставит перед собой задачу — создать особый поэтический язык, в котором необычный синтаксис заставляет слова раскрыть все богатство их значений и связей. При этом метафора, всегда существовавшая как одно из стилистических средств, становится важнейшим способом обнаружения внутренних и не всегда ясно различимых связей реальных явлений.

В поэтическом языке Гонгоры есть слова, которые можно назвать опорными; на них строится целая система метафор. Таковы слова *nieve* (снег), *ondas* (волны), *luz* (свет), *oro* (золото), *clavel* (гвоздика), *nave* (судно), *aurora* (заря), *mariposa* (бабочка), *esplendor* (блеск), *ceniza* (пепел), *guina* (гибель) и др. Каждое из этих слов приобретает целый спектр значений, нередко неожиданных и не сразу угадываемых, и в этих вторичных значениях основной смысл слова как бы растворяется. Вот, например, лишь несколько значений слова *nieve*: *nieve hilada* (пряденый снег — белые скатерти); *volante nieve* (летающий снег — белое оперенье птиц); *suajada nieve* (плотный снег — белое тело горянки) и т. п.

Другая особенность поэтического языка Гонгоры — перекрещивание смысловых значений, «накладывание» одного на другое. Когда, например, в начале поэмы поэт пишет об иноземце, только что выброшенном на берег:

Quando entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero,

то слово *entregar* здесь, конечно, употреблено прежде всего как синоним *vestir*. Но реальное действие (одевание) наполняется благодаря этому слову и дополнительным смыслом: иноземец отдается одежде как бы в акте любви. И действие получает символическое значение: одеваясь снова в одежды, оставленные ему диким морем, иноземец обретает новую судьбу, отправляясь в неведомый ему дотоле поэтический мир.

О реке, текущей с гор в долину, Гонгора говорит: *tiraniza los campos útilmente*. И здесь *tiraniza* воспринимается не только в значении *fertiliza*, но и в других: река насильственно вторгается в поля; она тиранит эти поля, хотя и с пользой для них. Иными словами, образуется целый узел метафорических значений, накладывающихся одно на другое.

Это особенно характерно для 2-й части поэмы, которая в целом более лаконична и проста, но и более насыщена этими внутренними связями. Вот, например, начало 2-й части. Оно описывает прилив, когда волны, наполняя устье впадающего в море ручья, как будто в ярости бросаются по его руслу к горам, но, в конце концов, смиряются и отступают. В этом пластическом описании, занимающем более 30 строк, отчетливо обнаруживаются четыре метафорических центра, соответствующих фазам прилива и отлива: ручей, впадающий в море, метафорически уподобляется бабочке, летящей на огонь, к гибели; смешение вод ручья и моря передается метафорой «кентавр»; отступление ручья под натиском прилива сравнивается с неравным боем молодого бычка и грозного бойцового быка; и, наконец, осколки разбитого зеркала — метафора, с помощью которой описывается берег после отлива. Таковы только метафорические центры описания, а ведь из этих центров каждый раз расходятся лучами подчиненные им метафорические обороты. Сложный и динамический образ природы у Гонгоры возникает из цепи взаимосвязанных, углубляющих друг друга метафор.

За всем этим стоит филигранная работа. Лорка был прав, когда говорил: «Гонгора не непосредствен, но обладает свежестью и молодостью». Как бы тщательно ни была отшлифована форма произведений у андалузского поэта, от формализма, которым нередко попрекали его, он далек. Вся эта титаническая работа не самоцельна; она проделывалась ради того, чтобы наполнить многозначным смыслом каждый образ и, в конечном итоге, убедить читателя в красоте создаваемого искусством мифа в противовес безобразной действительности Испании.

«Новая поэзия», как ее стали называть поклонники Гонгоры, быстро приобрела многочисленных сторонников. Одним из первых примкнул к этой школе Хуан де Тасис-и-Перальта, граф Вильямедиана (Juan de Tasis y Peralta, conde de Villamediana, 1580—1622). Блестящий придворный, один из грандов Испании, Вильямедиана воспринял у Гонгоры пристрастие к античным мифологическим сюжетам, склонность к риторизму и пышной орнаментации, нередко затемняющим смысл поэтического произведения. Таковы его «Предание о Фаэтоне» (Fábula de Faetón), на которое хвалебным стихотворением откликнулся Гонгора, поэтические обработки легенд об Аполлоне и Дафне, о Фениксе, о похищении Европы, о любви Венеры и Адониса. Скандальную известность, однако, приобрел Вильямедиана своими эпиграммами, в которых он, не стесняясь в выражениях, обличал фаворитов короля герцога Лерму, Кальдерона, отца Альягу и других представителей высшей администрации, беззастенчиво грабивших казну. Эти эпиграммы стоили ему изгнания из столицы, а затем и жизни: граф Вильямедиана был убит однажды ночью наемными убийцами у дверей своего особняка.

Другой известный культист Сальвадор Хасинто Поло де Медина (Salvador Jacinto Polo de Medina, 1607? — после 1640) прославился бурлескными переложениями античных мифов, в частности «Бурлескным преданием об Аполлоне и Дафне» (Fábula burlesca de Apolo y Dafne), пародийным пересказом мифа о Вулкане, Венере и Марсе и др., а также культистскими романсами. Приемы «новой поэзии» применил к эпической форме Франсиско де Трильо-и-Фигероа (Francisco de Trillo y Figueroa), автор героической поэмы «Неаполисеа» (Neapolisea), в которой воспел подвиги великого испан-

ского полководца Фернандо де Кордовы. В прозу характерные приемы культизма переносит Ортенсио Фелис Парависино-и-Артеага (Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, 1580—1633), один из руководителей монашеского ордена тринитариев, знаменитый церковный проповедник, которого современники называли «проповедником королей и королем проповедников». Его проповеди, полные пышногo красноречия в духе культизма, более столетия служили образцом для бесчисленных его подражателей в церквях и соборах. Большое распространение гонгористская школа получила также за океаном, где среди великого множества более или менее ловких версификаторов засиял удивительный талант Хуаны Инес де ла Крус, мексиканской поэтессы, прозванной современниками «Десятой Музой».

Не было недостатка и в попытках теоретически обосновать и защитить принципы культистского искусства. Так, например, лицензиат Дьего де Кольменарес, беря под защиту поэмы Гонгоры, которые незадолго до этого подверг критике Лопе де Вега, писал, что история, драма и прочие «низшие» виды искусства должны «опускаться» до уровня понимания «черни», но для лирической, героической и трагической поэзии подчинение вкусам простого народа было бы величайшим злом и изменой искусству. В защиту «темного стиля» выступали и Педро Диас де Ривас в своих оставшихся в рукописи панегирических рассуждениях о стиле «Полифема» и «Одиночество», и перуанец Хуан де Эспиноса Медрано, автор трактата «Апология в честь донa Луиса де Гонгоры» (*Apologético en favor de don Luis de Góngora*, 1662), интересного примера освоения нового стиля в формирующейся латиноамериканской литературе.

Однако еще при жизни основоположника «новой поэзии» — Луиса де Гонгоры — выявилась и сильная оппозиция этой школе. Ее основными противниками стали сторонники Лопе де Веги. Эта упорная борьба против поэзии Гонгоры и его последователей меньше всего была результатом личной неприязни двух великих поэтов — Лопе и Гонгоры, как это не раз утверждали исследователи на Западе. Лопе де Вега и разделявшие его позицию писатели, борясь против культизма, стремились отстоять основные принципы ренессансной эстетики, эстетики демократической и реалистической.

Борьба за жизненное, реальное содержание поэзии как основы поэтического творчества пронизывает все многочисленные выступления Лопе де Веги против новой поэтической школы. Уже в письме, написанном еще в конце 1617 года, но опубликованном лишь в сборнике «Филомена» (1621), Лопе указывает, что, несмотря на всю трудность понимания «новой поэзии», создавать ее крайне просто. «Многих увлекла за собой новизна этого рода поэзии, и они не ошиблись, потому что никогда не могли бы стать поэтами, если бы писали в прежней манере, а в новом стиле можно стать поэтом за сутки. С помощью инверсий, четырех-пяти расхожих формул да пяти латинских слов либо эмфатических выражений они возносятся на такую высоту, что сами себя не узнают и, думаю, сами себя не понимают». Далее Лопе утверждает, что совершенство поэзии — не в туманности стиля, а в правде жизни, ею изображаемой, и сравнивает гонгористскую поэзию с красавицей, накладывающей румяна не на щеки, как остальные, а на нос, лоб и уши.

Цитируя сочувственно слова поэта Гарая о том, что «поэзия должна стоить многих трудов тому, кто ее творит, и мало тому, кто ее читает», Лопе культистскому «темному стилю» противопоставляет легкость и общедоступность как критерии подлинной художественности поэтического произведения. Именно исходя из этих требований, Лопе и подвергает злым насмешкам поэтическое творчество гонгористов.

Он выдвигает и еще один важный довод против новой поэтической школы, с презрением отвергавшей национальную поэтическую традицию и родной язык. Лопе говорит, что «отбрасывать свойственные родному языку качества ради заимствованного за рубежом значит не украшать язык, а презирать собственную законную супругу ради прелестницы легкого поведения».

Таким образом, Лопе де Вега и его единомышленники видели в культистской поэзии силу, враждебную многим важнейшим принципам ренессансной поэтики, исповедовавшейся ими. С несколько иных позиций критикует культизм Франсиско де Кеведо. В своих язвительных памфлетах «Ученая латиноречь» (*La culta latinoparla*, 1629), «Культистский компас» (*Aguja de navegar cultos*, напечатано в 1630), «Юла» (*La perinola*, написано в 1633, напечатано в 1788) и др. Кеведо

высмеивает многочисленные словесные штампы, стандартность образных средств культистской поэзии. При этом основной удар направляется не против Гонгоры, а против многочисленных его подражателей, усилиями которых поэтическое творчество превратилось в формалистическое трюкачество. Кеведо, однако, не щадил и самого Гонгору и созданный им «темный стиль», отстаивая превосходство стиля концептистского, ярким приверженцем которого он был.

Глава II

ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО



изнь Франсиско де Кеведо-и-Вильегаса
(Francisco de Quevedo
y Villegas, 1580—1645)

полна резких поворотов, тяжких испытаний, взлетов и падений. Отпрыск знатного, но обедневшего рода, проведший детство и юность при дворе, он светские развлечения и удовольствия совмещал с углубленными занятиями наукой и стал одним из образованнейших людей своего времени. Выдающийся мыслитель, талантливый государственный деятель, бывший министром Неаполитанского вицекоролевства, он за свои независимые суждения и критическое отношение к политике испанских королей поплатился изгнанием, а под конец жизни и почти четырехлетним тюремным заключением. Разносторонне одаренный писатель, он вошел в историю испанской литературы как величайший ее сатирик, блестяще владевший как поэтическим оружием, так и искусством прозы.

Поэзией Кеведо занимался в течение всей своей жизни, но отдельным изданием его стихи вышли лишь посмертно с весьма существенными искажениями и без всяких указаний на время написания каждого из них. И хотя в последние годы ученые установили хронологию многих стихотворений, анализ его поэтического творчества в развитии и до сих пор представляется затруднительным.

Как и Гонгора, Кеведо критически оценивает не только реальную действительность, но и гуманистические утопии. Однако Гонгора в раннем творчестве раскрывает трагические или, по крайней мере, отрицательные последствия вторжения идеального в реальное, а позднее создает заведомо противостоящую действительности эстетическую утопию. Для Кеведо ни то ни другое неприемлемо. Всю жизнь он трезво оценивал реальность. Его бурлеск возникает в результате грубого вторжения реального, более того, пошлого и вульгарного, в сферы идеальные. Известный исследователь испанской поэзии Дамасо Алонсо справедливо считал самой характерной особенностью поэзии Кеведо «проникновение тем, синтаксических оборотов, лексики из плана простонародного, разговорного и обыденного в план высокий, из бурлескной поэзии в самую возвышенную лирику, из мира реальности в самые чистые уголки ренессансной традиции». Речь, конечно, в данном случае идет не просто о формальных приемах, а о взгляде на мир, о систематическом и страстном отрицании безобразной во всех своих проявлениях действительности, которой поэт не может ничего противопоставить, даже мечту.

Не потому ли холодноваты и рассудочны в большинстве случаев его стихи, прославляющие радости любви? И не потому ли так искренне и проникновенно звучат в его устах отчаяние безнадежно влюбленного, неразделенное чувство, которое поэт выставляет напоказ как вызов бессердечию не только любимой женщины, но и всего мира? Таков именно знаменитый сонет «Пусть веки мне сомкнет последний сон...» (*Seggar podrá mis ojos la postrera sombra...*), по мнению Дамасо Алонсо, «лучший у Кеведо и, быть может, во всей испанской литературе».

В начале стихотворения поэт утверждает типично петраркистскую идею смерти как избавления от страданий безответной любви. При этом он использует и характерно петраркистский прием антитезы: «пламень любви не гаснет в холодной воде...». Но в завершающих сонет трех параллельных образах (тело, кровь, капелька костного мозга) воплощается все, что может разрушить смерть, лишь для того, чтобы трижды подчеркнуть ее бессилие перед истинной любовью: «исчезнет плоть, но не боль; все обратится в пепел, но чувство сохранится; все будет прах, но прах влюбленный...»

Большинство стихотворений Кеведо — сатирические и бурлескные. Именно в этих стихотворениях наиболее отчетливо обнаруживается постоянное снижение возвышенного плана с помощью его вульгаризации. Так, например, в стихах на античные мифологические или средневековые рыцарские сюжеты поэт советует Аполлону, преследующему Дафну, «о деньгах не забыть, коль хочешь ею насладиться», Роланд предстает глупым и вздорным, а Орфею Плутон возвращает супругу, «что было даже в старину тягчайшим наказанием». Многообразны объекты кеведовской сатиры в стихах, посвященных современности. Здесь и неверные жены, и влюбчивые священники, и плутоватые стряпчие, и мужья-рогоносцы, и врачи-шарлатаны, и девицы легкого поведения, и многие, многие другие. Иногда Кеведо предпочитает веселую шутку, чаще же — гнев и сарказм; юмор отступает перед сатирой, а от критики бытовых пороков, как оказывается, недалеко до социального обличения. В одном из стихотворений 1604 года Кеведо пишет: «Я видел бедняков толпу и голод столь жестокий, что с голодухи мрет чесотка...» В другом стихотворении он восклицает: «Честь не в чести, но почести в почете; вот образ века, точный и правдивый». И еще более широкое обобщение: «Весь мир — картежная игра, лишь воры в нем повелевают...» И наконец, в знаменитой летрилье «Могущественный кабальеро этот дон Динеро» (*Poderoso caballero es don Dinero*), написанной в 1601 году и опубликованной четыре года спустя, он создает грандиозный символ всего современного ему общества — Деньги, все покоряющие, всем повелевающие. Сатира социальная соседствует в стихах Кеведо с сатирой политической, направленной против правителей Испании, королевских фаворитов, знати — всего испанского государства, гниющего и разлагающегося.

Известное свое «Критическое послание» (*Epístola censoria*) к королевскому временщику графу-герцогу Оливаресу поэт начинает словами, которые стали как бы его «исповеданием веры»: «Я не смею молчать, хотя ты пальцем, приложенным к губам или ко лбу, призываешь к молчанию или угрожаешь. Разве не следует быть мужественным? Разве следует вечно сожалеть о сказанном? Разве вечно следует молчать о том, что чувствуешь?» (В оригинале здесь игра на двух значениях слова

sentir: «сожалеть» и «чувствовать»). И далее поэт, набрасывая картину печального настоящего, противопоставляет ему славное прошлое Испании, преданные ныне забвению добродетели предков. Еще резче критика действительности в стихотворении «О Филиппе IV, дурно управляющем страной» (*Al mal gobierno de Felipe IV*) и, в особенности, в знаменитом стихотворном Мемориале (1639), за который Кеведо поплатился годами заключения.

В соответствии с требованиями концептизма многие свои стихи Кеведо строит на парадоксальном сопоставлении или столкновении двух или нескольких образов, связь между которыми раскрывает предмет или явление с неожиданной стороны. Простейший способ создания подобного «концепта» — смещение и искажение реальных пропорций с помощью гиперболы гротескового типа. Хочет, например, Кеведо высмеять некоего длинноносого сеньора, он пишет стихотворение «Это был человек, приклеенный к носу...» (*Érase un hombre a una nariz pegado...*). Несколько сложнее «концепт», построенный на неожиданном сопряжении двух образов. Когда, например, поэт говорит: «Я сам себя покинул, ибо собственная моя душа оставила меня в слезах разбитым», то не сразу поймешь значение этой замысловатой метафоры-концепта: «я фактически мертв, хотя и живу, — ведь меня покинула моя душа, разбитая любовью», — хочет сказать поэт. Наконец, еще более сложные «развернутые концепты» определяют смысл уже не фразы и даже не периода, а целого стихотворения. Так, например, два парадоксально связанных между собой образа развиваются параллельно, определяя движение мысли на протяжении всего стихотворения. В стихотворении «Ах, если б смерть была дочерью моей любви...» (*Si hija de mi amor mi muerte fuese...*) такими двумя полярными образами, вступающими друг с другом в неожиданные связи, оказываются «смерть» и «рождение», то есть «разрушение» и «созидание». В других стихотворениях парадоксальная связь образов выявляется в результате неожиданного поворота, который получает повествование в конце. В сонете «Насмешка над теми, кто дарами хочет выторговать в небесах то, что им не положено» (*Burla de los que con dones quieren granjear del cielo pretensiones injustas*) уже в самом начале появляется образ золотого тельца, которому поклоняются богачи. А в конце стихотво-

ния поэт говорит богачу: «Ты взором погружен во чрево тельца, а бог тем временем видит тебя всего насквозь».

Подобное построение затрудняет чтение и понимание стихов Кеведо, но позволяет ему зато насытить каждый образ множеством оттенков и тем самым сделать его многозначным и многозначительным. В своих прозаических произведениях Кеведо прибегает к этим концептистским приемам еще чаще, добиваясь еще большего их разнообразия.

По-видимому, самыми ранними из дошедших до нас прозаических сочинений Кеведо были памфлеты «Генеалогия обалдуев» (*Genealogía de los Modorros*, 1597) и «Происхождение и определение дури» (*Origen y definiciones de la Necedad*, 1598). Эти еще юношески незрелые произведения несомненно восходят по своему замыслу к знаменитому «Похвальному слову глупости» одного из величайших деятелей европейского Возрождения Эразма Роттердамского. Позднее были созданы многочисленные пародийные «Указы» (*Premáticas*) и «Уложения» (*Aranceles*), которые Кеведо писал на протяжении 20 лет, с 1600 года, и которые долгое время распространялись лишь в списках. Эти произведения представляли собой иногда забавные, чаще язвительные зарисовки дел столичных, карикатурные портреты тупых, наглых, развращенных придворных, горожан, пытающихся подражать светским нравам, обитателей городского дна — всякого рода мошенников, шулеров, нищих. Но в их изображении еще нет достаточной глубины; Кеведо часто ограничивается критикой отдельных, частных и преимущественно бытовых пороков.

Очень скоро, однако, в произведениях Кеведо юмор уступает место сатире. Уже в памфлете «Кавалер ордена бережливости» (*Caballero de la Tenaza*, 1600, опубликован в 1627 году) Кеведо впервые пытается изобразить всевластие денег в современном ему обществе. Эта сатира высмеивала скупца, дающего в своих посланиях «преполезные советы, как беречь деньги и расточать речи». Образ «кавалера ордена бережливости» обладал такой силой социального обобщения, что имя его тотчас стало в Испании нарицательным. Еще более широкая социальная панорама испанской действительности возникает в плутовском романе «История жизни пройдох» (о нем см. в главе III) и в цикле «Сновидения» (*Sueños*).

Первоначально в цикл «Сновидений» входили четыре произведения: «Сновидение о Страшном суде» (*Sueño del Juicio Final*, 1606), «Бесноватый альгуасил» (*El alguacil endemoniado*, 1607), «Сновидение о преисподней» (*Sueño del Infierno*, 1608) и «Мир изнутри» (*El mundo por de dentro*, 1612). Кеведо отчетливо сознавал, какой огромной взрывчатой силой обладают созданные им произведения. В письме к своему другу и покровителю герцогу Осуне он позднее откровенно признавался, что «Сновидениями» «не проложит себе путь на небо». Естественно, что печатание памфлетов задержалось на долгие годы. Но сразу же после их создания они, с молчаливого согласия автора, начали распространяться в бесцензурных списках и приобрели широчайшую популярность. Эти списки были положены в основу первых изданий, осуществленных в 1627 году одновременно в трех городах. Тотчас же в инквизицию посыпались доносы на «гнусного пасквилянта», поднявшего руку на религию и государство. И в 1631 году инквизиция подвергла эти издания запрету.

Писателю приходится прибегнуть к маневру: отрекшись от издания 1627 года, он в том же 1631 году выпускает «исправленный» и «очищенный» вариант «Сновидений» под названием «Забавы юности и шалости ума» (*Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*), призванный обезоружить слишком строгих цензоров. Однако вынужденный характер внесенных в это издание изменений настолько очевиден, что последующие издатели Кеведо, в особенности в наше время, предпочитают ориентироваться на издания 1627 года и сохранившиеся списки.

Форма «видений» (или «сновидений») издавна существует в литературе и еще со времен позднесредневековых «Плясок смерти» используется как сатирическое обозрение социальных зол и пороков современности. Ту же цель ставил перед собой и Кеведо, принимаясь за работу над циклом. Но ни один из многочисленных его предшественников не осмелился столь дерзко нарушить религиозные представления о загробной жизни, как это сделал испанский сатирик. Прием, которым писатель вводит сатирический материал, довольно прост. В «Сновидении о Страшном суде» рассказчик во сне слышит звуки трубы, сзывающей усопших на судилище к божьему престолу; зрелище Страшного суда и составляет

основное содержание памфлета. В «Сновидении о преисподней» глазам рассказчика открываются две дороги: узкая, почти безлюдная стезя добродетели и проторенная многими поколениями широкая дорога порока; следуя по этой дороге вслед за толпами грешников, рассказчик оказывается в аду и знакомится со многими его обитателями. В «Бесноватом альгуасиле» рассказ о загробной жизни вложен в уста дьявола, вселившегося в представителя власти и изгоняемого неким священнослужителем Калабресом, а в «Мире изнутри» автор беседует с почтенным старцем по имени Рассеиватель заблуждений (*Desengaño*). Но во всех памфлетах мы имеем дело с аллегорически обобщенной картиной испанской действительности.

В «Сновидениях» немало фигур, олицетворяющих, на первый взгляд, не очень значительные в социальной панораме жизни бытовые типы, вроде сварливых жен и мужей-рогоносцев, девиц — искательниц женихов и записных кокеток, жуликоватых трактирщиков и врачей-шарлатанов и т. д. Но критика «мелочей» будничной жизни, соседствуя с острым социальным обличением, призвана подчеркнуть мысль Кеведо о том, что разложение и гниение поразило все сферы жизни общества, что истина и справедливость попираются в современной писателю действительности систематически и повсеместно.

Недаром в «Бесноватом альгуасиле» Кеведо вкладывает в уста дьявола легенду об Астрее, богине справедливости из античной мифологии. «Явились некогда на землю Истина и Справедливость, — рассказывает бес, — искать, где бы поселиться». Истина не находила себе нигде приюта из-за своей наготы, а Справедливость — из-за своей суровости. Проблуждав немало по белу свету, Истина в конце концов слюбилась с немым, а Справедливость вернулась на небо.

Центральное место в памфлетах Кеведо занимает обличение пороков имущих классов. «Много ли в аду бедняков?» — спрашивает рассказчик беса, изгоняемого из тела альгуасила. «В книгах у нас ни один не значится», — говорит бес; ведь бедняки «и живут праведно и умирают праведно». Зато когда того же беса спросили, водятся ли в аду короли, он, не задумываясь, ответил: «превеликое число», так как «могущество, свобода делать все, что заблагорассудится, и привычка властвовать изгнали из них все добродетели, между тем как пороки

их дошли до крайних пределов». В «Сновидении о преисподней» королями и императорами забита галерея, в которой восседает Люцифер.

Кареты знати плотными рядами движутся по стезе порока, ведущей в ад. Одного из вельмож — дона Некто — писатель рисует крупным планом в «Сновидении о Страшном суде». Даже перед лицом грозного судии его тревожит лишь одно — как бы не пострадал его изящный воротник. Непочтительным хохотом встречают демоны в аду претензии двух других «высокородных» на особую, якобы только им, дворянам, присущую честь.

Ступенькой ниже стоят слуги государства — адвокаты, альгуасилы, судьи, писцы. Все они стремятся ускользнуть от кары даже перед лицом бога. Впрочем, как иронически замечает автор, в аду и впрямь почти не встретишь адвокатов и альгуасилов, но потому лишь, что в каждом альгуасиле еще при жизни заключен весь ад со всеми чертями, а адвокатов вместе с хорошенькими женщинами и дурными духовниками гонят из преисподней, ибо, оставаясь на земле, они способствуют приумножению адского населения.

Среди обитателей преисподней особенно много купцов и ростовщиков. «Купцы — такое кушанье, которым мы сыты по горло, дело даже до рвоты доходит. А валят они к нам тысячами», — утверждает бес.

По части корыстолюбия и неправедных дел с купеческой породой могут поспорить многие священнослужители. На стук жезла соборного стража перед Страшным судом «сбежалась тысяча всяких каноников и немалое число ризничих и прочих церковных прихлебал и дармоедов, даже епископ, архиепископ и инквизитор — троица скверная и все оскверняющая, готовая перегрызть друг другу горло из-за того, что каждый хотел присвоить себе чистую совесть». Дело, однако, не только в том, что ад у Кеведо густо населен порочными служителями церкви. Писатель в общем без особого почтения обращается в своих памфлетах с религиозными догмами, а нарисованная им картина загробной жизни мало похожа на канонические представления о ней, пропагандировавшиеся католической церковью.

Композиция «Сновидений» нарочито хаотичная и беспорядочная. В этом, однако, есть свой смысл: калейдоскопическая смена пейзажей и лиц призвана создать у читателя впечатление чудовищной фантазмагии

адского существования, которое оказывается отражением подобной же фантазмагии реальной жизни. В фантастическом мире Кеведо гипертрофирует черты и жесты изображаемого объекта, более всего связанные с обличаемыми пороками. Так, в «Сновидении о Страшном суде» «любострастники пытаются скрыться от собственных глаз, не желая вести на судилище свидетелей, которые могли бы их опорочить; злоречивые хоронятся от собственных языков, а воры и убийцы сбиваются с ног, чтобы убежать от своих рук».

Ярость противников Кеведо, объявивших его после выхода «Сновидений» «мастером заблуждений, доктором бесстыдства, лицензиатом шутовства, бакалавром гнусностей, профессором пороков и протодьяволом среди человеков», можно понять: «Сновидения» — одно из самых ярких обличительных произведений в испанской литературе.

В 1621 году, находясь фактически в изгнании в своем андалузском имении, Кеведо вернулся к замыслу «Сновидений». Он начинает работу над «Сновидением о смерти» (*Sueño de la Muerte*), задумав дать еще более широкую, чем прежде, картину жизни Испании. Известие о смерти Филиппа III и вступление на престол нового короля пробудило в Кеведо надежды на благотворные перемены. Кеведо возвращается в столицу, в 1623 году становится одним из приближенных Филиппа IV, а затем даже королевским секретарем, правда, как иронически замечал по этому поводу сам писатель, «секретарем без секретов». Иллюзорная вера Кеведо в возможность решительной перестройки государственной жизни Испании нашла отражение и в последней части «Сновидения о смерти», где острая критика современности сменяется панегириком молодому королю, и в пьесе «Каким должен быть фаворит» (*Lo que ha de ser el privado*, 1622), и в некоторых других произведениях.

Однако довольно скоро он убедился, что Филипп IV столь же мало обеспокоен судьбами Испании, как и его предшественники, а новый королевский фаворит — граф-герцог Оливарес — под личиной правдолюбца скрывает жестокость, эгоизм, неумную жажду власти. Между писателем и временщиком зреет конфликт. В декабре 1639 года после того, как на обеденном столе короля был найден анонимный стихотворный «Мемориал», в самых мрачных красках описывавший положение в

стране, Кеведо был арестован и без суда брошен в подземелье монастырской тюрьмы Сан-Маркос-де-Леон. Только после падения Оливареса в 1643 году писатель вышел на свободу. Но здоровье его было окончательно подорвано и в 1645 году он скончался.

1620—1630-е годы — период наивысшего подъема в литературной деятельности Кеведо. Так, в 1627—1628 годах он пишет «Рассуждение о всех дьяволах» (*Discursos de todos los diablos*), примыкающее к «Сновидениям»; в эти же годы появляется несколько пародийных книг против культизма; «Книга обо всем и еще о многом другом» (*Libro de todas las cosas y otras muchas más*) — веселая и пестрая мозаика наблюдений над различными типами людей.

Но главное, что привлекает внимание Кеведо в этот период, — это проблемы государства и политики. Он трудится над различными политическими трактатами, среди которых известны «Политика бога, правление Христа и тирания Сатаны» (*Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás*, 1-я часть написана в 1617—1626, 2-я — в 1635—1636) и «Жизнь Марка Брута» (*La vida de Marco Bruto*, не закончена, две части — до 1632). В этих сочинениях Кеведо выступает как сторонник «народной монархии», действующей от имени и во имя народа, монархии, построенной по образцу «правления Христа». По мысли писателя, монарху следует печься не столько о правах, которые предоставляет ему корона, сколько об обязанностях, на него налагаемых; он должен руководствоваться в своих делах лишь разумом и справедливостью.

К этому времени относится и обращение Кеведо к «Утопии» великого английского гуманиста Томаса Мора. В 1638 году появляется первый испанский перевод «Утопии». Из предисловия, написанного Кеведо, явствует, что именно ему принадлежит инициатива в осуществлении и публикации перевода. Кеведо характеризует Мора как «человека удивительного ума, редкостных познаний, святой стойкости, примерной жизни и славной смерти». А об «Утопии» он пишет: «Книга эта невелика, но, чтобы оценить ее по достоинству, не хватит и самой долгой жизни». Описание идеального общества имеет своей целью критически охарактеризовать современность. «Человек, который показывает необходимость действовать так, как не действует никто на деле, тем самым

обличает всех» — это замечание Кеведо проливает свет и на его собственные утопические построения, хотя они, в отличие от книги Мора, и повернуты в прошлое, идеализированное раннее христианство.

Такое же стремление противопоставить то, что есть, тому, что должно быть, продиктовало Кеведо и замысел книги «Час воздаяния, или Разумная фортуна» (*La Hora de todos y la fortuna con seso*), ставшей идейной и художественной вершиной творчества испанского сатирика. Над этой книгой Кеведо трудился в 1630-х годах, вплоть до самого ареста. К ней он вернулся и после освобождения. И хотя она была завершена, он так и не решился опубликовать рукопись; книга появилась впервые лишь в 1650 году.

«Час воздаяния» — это сборник новелл, заключенных в единую сюжетную рамку, определяющую композицию всей книги. В обрамляющем рассказе изображено собрание богов на Олимпе. Юпитер, возмущенный тем, что Фортуна слепо осыпает дарами род людской, решает в некий день и час воздать каждому по заслугам. Этот «час воздаяния», «час истины» по приказанию Юпитера наступает 20 июня 1635 года.

Сорок новелл книги можно разделить на несколько циклов. Первый из них по своему содержанию близок к «Сновидениям» и обличает ростовщиков, мошенников, врачей-шарлатанов, трактирщиков, девиц легкого поведения и т. д. Все эти персонажи движимы лишь эгоизмом и корыстью, а средством для достижения своих целей избирают ложь, мошенничество, обман.

Но по мере работы писателя над книгой на первый план выступили иные персонажи, иные темы. В ряде новелл внимание Кеведо сосредоточивается на политике испанского государства и его служителях. В новеллах второго цикла появляются альгуасилы и тюремщики, которые в «час истины» вынуждены поменяться местами с преступниками. В 17-й новелле Кеведо выводит на сцену толпу прожектеров, столь характерных для Испании того времени. Писатель не слишком окарикатурирует реальность, когда излагает некоторые фантастические прожекты спасения испанского государства: «как приобрести вволю золота и серебра, ни у кого ничего не выпрашивая и не отбирая», «как обзавестись за один день несметными богатствами, отняв у всех то, чем они владеют, и тем самым обогатив их» и т. п. Вершину

этого цикла составляют новеллы, обличающие фаворитизм и, в частности, ненавистного временщика Оливареса. Такова 4-я новелла («Вор-министр»), 15-я новелла («Потентат после обеда») и особенно 39-я новелла («Остров монопантов»).

Действие новеллы разворачивается в синагоге Салоник, где собрались представители различных еврейских общин, изображенные весьма непривлекательно. Это обстоятельство иногда использовалось для доказательства «антисемитизма» Кеведо. Между тем в его произведениях нетрудно обнаружить удивительную в испанце XVII века широту взглядов на национально-религиозные различия и рознь (см. например, в «Часе воздаяния» новеллы «Негры» и «Чилийцы и голландцы»). Образы евреев-ростовщиков и банкиров в «Острове монопантов» прежде всего воплощают в себе ненавистную Кеведо власть всемогущего кабальеро дона Деньги. Иудействующая секта монопантов — это все та же дворцовая камарилья, группировавшаяся вокруг королевского фаворита. Ведь «монопант» в переводе с греческого означает «один над всеми», а имя князя монопантов Прагаса Чинкольоса — это анаграмма имени Оливареса — Гаспара Кончилйоса. Однако писатель не ограничивается обличением Оливареса и его окружения, своих личных врагов. Острые сатиры и здесь и в других новеллах направлено против фаворитизма как общественного зла. «Пока вассал остается хозяином своего короля, а король — вассалом собственного слуги, первого все будут ненавидеть как предателя, а второго презирать как ничтожество».

Знати, погрязшей в пороках, королевской камарилье и фаворитам, превратившимся в подлинный бич государства и секту предателей, Кеведо противопоставляет народ. Склоняясь в ряде своих политических трактатов к идее народного суверенитета, писатель вместе с тем не раз высказывал опасения, что суверенитет народа «может привести к победе большинства, а не разума». Но в «Часе воздаяния» именно людей из народа он делает носителями идеи справедливости и высшей мудрости. В знаменитой 26-й «русской» новелле, где речь идет о беззаконии знати, только простой народ обнаруживает истинный патриотизм и добивается в «час воздаяния» наказания министров и вельмож, грабящих национальные богатства. Советский исследователь Б. А. Кржевский

справедливо увидел в этом эпизоде стремление писателя «нарисовать живой образ народной демократии, борющейся против привилегий и злоупотреблений дворянства».

О том, каким должно быть идеальное государство, Кеведо рассказывает в заключительной новелле. В вольном городе Льеже собрались подданные различных государств Европы, «люди всех наций, состояний и сословий». Предметом их спора становится вопрос о форме государственного правления: что предпочтительней — монархия или республика? Выясняется, что жители и республик и стран с монархическим строем одинаково недовольны.

Контуры идеального государства в духе «народной монархии» намечает в своей речи на этом всенародном форуме некий «рыжий юрист», заявляющий: «Наше требование — свобода для всех; ибо нам хочется подчиняться правосудию, а не насилию; повиноваться разуму, а не прихоти; принадлежать тому, кому достанемся по праву наследования, а не тому, кто захватит нас силой; быть князю подопечными, а не рабами; руками, а не орудием; телом, а не тенью».

Речь эту, однако, не поняли собравшиеся: «злоба и споры кипели как в котле», а «час истины» на этот раз не наступил. Что вообще вносит в жизнь человеческую этот «час воздаяния», задуманный писателем якобы как час торжества справедливости? «Получилось, что люди порядочные обернулись плутами, плуты же, напротив, порядочными людьми», — подводит итог своему эксперименту Юпитер и решает все оставить по-прежнему. Таков пессимистический вывод Кеведо, вывод, в котором особенно ярко обнаружились кризисные черты его мировоззрения. Живя в эпоху безвременья, писатель и сам был не только обличителем, но и жертвой этого безвременья.

Безобразный, уродливый мир, открывшийся глазам Кеведо, предстал в его произведениях в образах, в которых реальные пропорции подвергаются систематическому искажению и сдвигу. Не случайно важнейшее из выразительных средств, к которому прибегает автор на протяжении всего своего творчества, — гротеск, карикатурная деформация действительности.

Гротеск у Кеведо всегда динамичен. Движение — одна из характерных особенностей всей стилистической

системы писателя. Движение, жест призваны вскрыть сущность изображаемого. Так, в «Часе воздаяния» подбострастная униженность искателей должностей, собравшихся в приемной некоего сеньора, проявляется не столько в их словах, сколько в том, как при первых же признаках появления вельможи они «принимались нырять вперед телом», «топтались на месте, не в силах разогнуть поясницу», «изгибались в арабскую пятерку». Уж до чего, скажем, спокойное занятие — портняжничать. А вот как этим делом занимаются нищие в «Истории жизни пройдохи»: «все взялись за иголки и нитки, чтобы зашить продранные места. Один изогнулся крючком, штопая себе дыру под мышкой, другой сворачивал ноги кренделем, чтобы починить чулки, третий просовывал голову между ног и превращался в какой-то узел».

С пристрастием Кеведо к динамизму образов связано столь частое у него наделение мертвой природы и даже абстрактных понятий движением и чувствами. Так рождаются типично кеведовские метафоры: «болезни в страхе обращаются в бегство при виде подобного свинства»; книга лежит «на столе кверху лапками, широко раздвигая лапки-главы» и т. п.

Хаотичное движение, в котором предстает глазам Кеведо мир, часто размывает контуры изображаемого, придает ему фантастический облик, нередко далекий от жизнеподобия. Однако типические черты действительности всегда различимы за самыми фантастическими гиперболами и причудливым гротеском Кеведо.

Реалистическая стихия господствует и в языке произведений Кеведо, хотя здесь особенно ощущается концептистская усложненность восприятия. Язык сатиры Кеведо многозначен, можно сказать, «многослоен». Отметим некоторые характерные приемы.

Один из них — аллегория, которой приданы внешне жизнеподобные формы. В одном из «Сновидений» художник, например, так описывает фигуру Зависти: «Зависть была облачена во вдовьи одежды, и так походила на дуэнью, что мне захотелось назвать ее не то Альварес, не то Гонсалес». Впрочем, часто это жизнеподобие мнимое. В том же произведении аллегорическая фигура смерти описывается так: «В это время вошла фигура, напоминающая женщину ... Один глаз у нее был открыт, другой — закрыт; она была одновременно и одета и обнажена, переливаясь всеми цветами радуги; если

смотреть на нее с одной стороны, то увидишь девицу; если с другой — старуху; она двигалась как будто бы и медленно, но в то же время и быстро; казалось, что она еще совсем далеко и уже совсем близко ... Только я подумал, что она собирается войти, глянь — она уже у самого изголовья». Если взять каждую составную часть этого описания по отдельности, то никакого нарушения жизнеподобия как будто нет. Но в целом свойства этой аллегорической фигуры настолько противоречивы и разнородны, что воссоздать по отдельным штрихам цельный портрет невозможно. Кеведо жертвует цельностью ради того, чтобы образно выразить идею многоликости смерти.

Многозначность, пластичность и вместе с тем зыбкость образа у Кеведо часто возникают в результате того, что слово он нередко употребляет, имея в виду не одно, а несколько его значений. Поэтому он пишет, например: *Son ruiseñores del diablo los grillos que aprisionan*. Здесь слово *grillos* одновременно употреблено в значении «сверчки» (главное предложение) и «цепи» (придаточное предложение): «Дьяволу соловьями служат сверчки-цепи, которыми берут в плен». Тот же сдвиг, неожиданный поворот мысли в результате двусмысленности слова возникает и в таких предложениях как: *una ligamuy peor que la de los luteranos*, где слово *liga* одновременно значит и «повязка» и «лига»; *la frente mucho más ancha que la conciencia de escribano* и т. д.

Один из излюбленных приемов Кеведо — эффект, вызываемый расчленением одного слова на два: например, *enaguas* (нижние юбки) и *en aguas* (в водах); *esclavo* (раб) и *es clavo* (это гвоздь) и т. п. Очень часто Кеведо прибегает к так называемой идиоматической пародии. Речь идет о неологизмах или выражениях, пародирующих привычные, ходовые слова или идиомы. В слове «идиоматическая пародия» может возникать в результате «конденсации» значения (*quintainfamia* — *quintaesencia de la infamia*), игры слов (*abernuncio* — *abersuegro*; *jerigonza* — *jerigóngora*; *archiduque* — *archidiablo*), употребления необычного суффикса (*dinerismo*; *diablazgo*; *cornudería* и т. п.). Куда более интересны пародийные словосочетания, когда по образцу *olla podrida* образуется *cara podrida*; *mujerres públicas y cantoneras* дает *poetas públicos y cantoneros*; *vino de lo caro* — *niña de la cara* и т. д. Все эти новообразования — свидетельство тонкого писательского ощущения возможностей родного

языка, ибо все они создавались, основываясь на закономерностях испанского языка, и потому приобретали необычайную выразительность.

И эти и многие другие стилистические приемы сатиры Кеведо быстро были взяты на вооружение его учениками и последователями; мы встретимся с этими приемами, по-своему истолкованными и обогащенными, в творчестве крупнейших сатириков Испании вплоть до наших дней. Поэтому Хосе Марти, великий кубинский общественный деятель и писатель, с полным основанием мог сказать: «Он так вникал во все, чего касался, что мы, живущие сегодня, говорим его языком». А другой великий поэт испанского языка, Пабло Неруда, уже в наши дни утверждал: «...речь идет о поэзии, которая, впитав суть самого поэта, поднимается словно величавое дерево, и буря времени не сгибает его, не рассеивает вокруг сокровища его мятежного семени».

Глава III

ПЛУТОВСКОЙ РОМАН



начале XVII века в испанской прозе происходит смена жанров.

На первый план выступает плутовской, или пикареский, роман (*novela picaresca*), возникший еще в XVI веке как своеобразная реакция на систематическую эстетизацию действительности рыцарским и пасторальным романами, как правдивый рассказ о доподлинной реальности Испании.

Плутувской роман был порождением и ярким свидетельством глубокого кризиса, переживаемого Испанией. Широкие массы населения страны в условиях застоя экономики были лишены возможности заниматься производительным трудом и обречены на нищенство и бродяжничество. Большое значение для формирования плута-пикаро имела и авантюристическая политика испанского абсолютизма, ограбление колоний, породившие в различных классах испанского общества иллюзорную веру в возможность быстрого обогащения и легкой

наживы, презрение к труду, не дававшему никаких шансов на успех. Пикаро превращаются в рыцарей удачи, не брезгающих никакими гнусными махинациями ради того, чтобы урвать кусок «житейского пирога». Вот в эти-то низины жизни и опускается плутовской роман, избравший своим центральным героем пикаро.

Рождение пикарески связано, как известно, с публикацией анонимной повести «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения» (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, первое известное издание 1554). Уже здесь как бы в концентрированном виде получили выражение все существенные особенности плутовского романа. Так, в «Ласарильо» определилась автобиографическая форма, которой чаще всего позднее пользовались авторы пикарески: плут сам составляет собственное жизнеописание после того, как, пережив различные житейские бури, он прибился к некоей тихой пристани. Это предопределяет как бы раздвоение образа героя: с одной стороны — рассказчик, умудренный жизненным опытом и извлекающий из этого опыта полезные для других наизидания; с другой стороны — пикаро, проходящий суровую школу жизни.

Со времен «Ласарильо» плутовской роман строится как своеобразный роман воспитания героя, где «школой» выступает сама жизнь, с которой герой сталкивается, переходя от одного хозяина к другому, или от приключения к приключению. Отсюда — довольно элементарная эпизодическая конструкция плутовского повествования, в котором все отдельные эпизоды связаны между собой лишь образом центрального героя, единственного персонажа, проходящего через всю книгу. Вместе с тем, именно «открытость» композиции позволяет авторам развернуть широкую панораму социальной действительности, создать в романе галерею общественных типов, представителей различных слоев общества. Показ общественной среды, в которой действует и «воспитывается» герой, выходит далеко за пределы бытового фона для походов плута. Он становится одним из наиболее существенных элементов композиции и идейного содержания романа, подчеркивая социальную обусловленность образа пикаро. При этом изображение общественной среды в плутовском романе приобретает преимущественно сатирическую направленность, а поскольку авторы подобных произведений изображают главным об-

разом изнанку жизни, то сатире в них присущ нередко грубый, «физиологический» характер.

Следует сразу же оговориться, что к плутовскому роману термин «воспитательный роман» применим лишь весьма условно; пикареска — скорее воспитательный роман наизнанку, ибо конечный итог «воспитания» — в большинстве случаев примирение героя с гнусной действительностью или «возвышение» ее с помощью религиозного назидания. Приемля установившийся порядок вещей, герой делается жертвой жестокой судьбы, которая швыряет его, точно щепку на волнах, и выступает чаще всего в облики случая. Это придает сатире во многих плутовских романах мрачный и безысходно пессимистический тон.

Образ Ласарильо — это разновидность пикаро, которого можно назвать «плутом поневоле»; только в конце повести он становится закоренелым мошенником, — до этого же его плутовство вынужденное; иначе он не смог бы выжить в жестокой борьбе за существование. Позднее героем плутовского романа чаще становится «плут по призванию», находящий своеобразное удовлетворение в образе жизни пикаро как средстве самоутверждения и высвобождения, хотя бы временного и иллюзорного, из-под узды и насилия общества. Классический тип «плута по призванию» — герой романа Матео Алемана (Mateo Alemán, 1547 — ок. 1614) «Жизнеописание Гусмана де Альфараче» (*La vida de Guzmán de Alfarache*, 1-я часть — 1599, 2-я часть — 1604). Следуя за автором «Ласарильо» в принципах построения романа, в схеме повествования, Алеман создает первое эпически развернутое повествование о судьбах героя-плута и обществе, в котором этот герой формируется. Но и в изображении центрального персонажа, и в обрисовке общественной среды автор «Гусмана» оригинален.

В отличие от Ласарильо Гусман тяготится службой у различных господ, которая кажется ему унижительной, и более всего ценит ту призрачную свободу, которую дает ему жизнь пикаро. Испанское общество конца XVI века уже далеко отошло от патриархальных нравов прошлого, и человек, вырванный из привычных общественных связей, ощущает это и как освобождение от оков общества. На путь мошенничества Гусман вступает без угрызений совести, и вся его последующая

жизнь — это история совершенствования в искусстве плутовства.

Общество выбрасывает из своей среды таких, как Гусман. Между тем этот герой — не только типичное порождение современного общества, но и наиточнейшее его воплощение и сколок с него. Любовь к праздности, склонность ко лжи и обману, приверженность ко всяческим плутням, воровству и расточительности — все эти черты присущи не только Гусману и пикаро: от погонщиков мулов и трактирщиков до вельмож и монахов — все заражены этими пороками. И саморазоблачение плута превращается в обличение общества, «автобиография» Гусмана в «биографию» Испании. При этом Алеман предпочитает калейдоскопическую смену лиц, окружающих его героя; один беглый набросок накладывается на другой, на третий, и из самой множественности аналогичных эскизов вырастает обобщенная и типическая картина общества, прогнившего сверху донизу, построенного на лжи, обмане, корысти, преступлениях и беззаконии.

Большое место в романе Матео Алемана занимают многочисленные морально-философские рассуждения героя. Поначалу они возникают главным образом в связи с критической оценкой общества, в частности, разоблачением развращающего влияния денег на все сферы жизни. Однако уже в 1-й, а особенно во 2-й части романа появляется стремление дать целостное, христианско-благочестивое и ортодоксально католическое истолкование действительности. Задуманной с самого начала истории глубокого нравственного падения героя, заканчивающего свой путь пикаро каторжными работами, придается несколько неожиданный поворот: падение в бездну благодаря «божественной благодати» оборачивается спасением души и чудом преображения.

Вообще, во 2-й части «Гусмана» черты кризисности ренессансного сознания, отчетливые уже в 1-й части, проступают с особой силой. Именно здесь сосредоточены основные суждения автора о коренной порочности человеческой природы, столь противоречащие ренессансному представлению о добродетельной природе человека; именно здесь особенно сильны ощущения дисгармоничности окружающего мира, общества и самого человеческого сознания; именно здесь всесильная фортуна вносит в течение жизни героя особенно резкие и неожиданные повороты. Наконец, и самый тон повествования, крити-

ческие оценки действительности, безрадостные с самого начала, приобретают крайне мрачный, саркастически язвительный характер.

Эти черты барочности становятся ведущими в последующих образах плутовского романа, в частности в романе Кеведо «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» (*Historia de la vida del buscón, llamado don Pablos*). Кеведо работал над этим романом в 1603—1604 годах, хотя, как явствует из дошедших до нас рукописей романа, позднее, в 1609—1614 годах, он возвращался к тексту и внес в него ряд исправлений. Роман долгое время ходил в списках и впервые был опубликован лишь в 1626 году с цензурными сокращениями.

В привычную схему плутовского повествования Кеведо вносит весьма существенные особенности. Герой романа соединяет в себе черты обоих классических героев — Ласарильо и Гусмана: сама жизнь делает мошенником Паблоса, как некогда Ласарильо; подобно Гусману, Паблос находит в образе жизни пикаро своеобразную прелесть, осмысляя свое существование как форму приспособления к действительности. «Пословица говорит, и говорит правильно: с волками жить, по-волчьи выть,— заявляет Паблос. — Глубоко вдумавшись в нее, я пришел к решению быть плутом с плутами, и еще большим, если смогу, чем все остальные».

Характерную для пикарески «открытую» композицию, дающую простор для бесконечного нанизывания эпизодов, Кеведо нарочито акцентирует, обрывая повествование совершенно неожиданно на одном из очередных поворотов жизненного пути Паблоса. Многоотчие, которым как бы завершается «История жизни пройдохи», принципиально. «Никогда не исправит своей участи тот, кто меняет место и не меняет образа жизни и своих привычек»,— таковы последние слова книги. Именно поэтому Кеведо и отказывается следовать за Паблосом за океан: ничего нового ни в характер героя, ни в картину его жизни дальнейшее повествование, по мнению автора, не внесло бы.

И Ласарильо и Гусман принимаются за свой рассказ в момент, когда утлое суденышко пикаро вошло в тихую гавань. В результате, как уже указывалось выше, все приключения героев оказываются под двойным освещением: они рассматриваются и с позиции юного пикаро, переживающего эти приключения, и с точки зрения того

же пикаро, уже завершившего свой путь и склонного к моралистической оценке своего прошлого. Кеведо решительно отвергает подобную двуплановость повествования. Этим писатель, во-первых, добивается эффекта «сиюминутности» рассказа, а во-вторых, что еще более существенно, исключает любые формы компромисса с действительностью, ее «возвышения», религиозного, нравственного или философского оправдания. Наблюдения над реальностью не давали писателю никаких оснований для того, чтобы предвидеть возможность нравственного перерождения героя. Отсюда в романе и атмосфера безысходности, но отсюда же и ничем не смягчаемая резкость оценок.

Перед глазами читателя проходят профессиональные нищие, шулера, лакеи-плуты, забияки-студенты, respectable дамы и девицы легкого поведения, судейские крючки, нищие идальго и служители бога. Над всеми властвует как будто всесильный случай. Однако Его Величество случай оказывается королем, который царствует, но не правит. Сквозь хаос случайностей прорывается ощущение железной закономерности происходящего, все более отчетливо просматривается ось, вокруг которой кружатся в хороводе все персонажи: эта ось — деньги. И оказывается, что перед силой денег равны и нищие и знать: удачливый пикаро имеет все шансы породниться с высокородными господами, лишь бы у него в кошельке звенели золотые дублоны, а отпрыски знатных семей пополняют ряды профессиональных плутов и попрошайек, как только у них за душой не остается ничего, кроме былой славы предков. Фигура нищего дворянина, носящего пышное имя дона Торибио Родригеса Вальехо Гомеса де Ампуэро-и-Хордана, вырастает в символ Испании, выставяющей напоказ крахмальные воротники, но одетой в лохмотья, которые едва прикрывают тело.

Если дон Торибио воспринимается как своеобразная персонификация всего испанского общества, то дядюшка Пабло, сеговийский палач Рамплон, становится олицетворением государства, карающая десница которого одинаково безжалостна и к правым и к виноватым, а меру наказания выбирает не сообразно с виной человека, а соответственно его способности и желанию раскошелиться.

Характерная для Кеведо тенденция к возможно более широкому обобщению обнаруживается и в обрисовке второстепенных персонажей. Каждый герой интересует писателя, прежде всего, как человеческий тип, воплощение какого-либо человеческого порока. Так, например, лиценциата Кабру, чудовищного скупца, при первом же знакомстве Паблос называет «воплощенным голодом». В следующем за этими словами портрете аллегория развивается и конкретизируется: «похожий на стеклодувную трубку ученый муж, щедрый только в своем росте», наделен глазами, которые «вдавлены чуть не до затылка», так что он «смотрел на вас как будто из бочки», кадыком, который выдавался так, «точно готов был броситься на еду», бородой, выцветшей «от страха перед находившимся по соседству ртом, который, казалось, грозил ее съесть от великого голода», и, наконец, беззубым ртом, откуда зубы были изгнаны «за безделье и тунеядство».

Пожалуй, единственная сила в тогдашней Испании, которую Кеведо не осмелился воплотить в обобщенный образ-символ, — это католическая церковь и инквизиция. Главные свои обличения писатель направляет не против отдельных пороков служителей церкви, а против той атмосферы «священного страха» и лицемерного ханжества, которую породила в Испании деятельность инквизиции. Так, например, Паблос ловко околпачивает ключницу, обвинив ее в оскорблении церкви и «святейшего имени» пап, когда она собирала цыплят, бродящих по двору, обычным «пио», «пио». И дело здесь не только в том, что *pio* значит «благочестивый» и одновременно это имя, которое носили многие папы. В конце XVI века в простонародном жаргоне это слово употреблялось как синоним проститутки, как иронический намек на не имевшую успеха попытку папы Пия V запретить проституцию в Риме. Не менее ядовитый смысл вкладывает Кеведо и в эпизод, когда друзья Паблоса вызволяют его из затруднительного положения, явившись в гостиницу под видом посланцев «святейшего» инквизиционного трибунала. И в данном случае сатирический эффект усиливается благодаря тому, что имя осуществляющего этот хитроумный замысел лиценциата — Брандалагас (*brandalagas* — *branda llagas*, т. е. «выжигающий язвы»); к тому же родом он из Орнильос (*hornillo* — «печь», «горн»). Жало сатиры направляет писатель и против

церковных праздников (таковы насмешки над праздником тела господня в гл. IX и XXII) и даже против таинства причастия (гл. XI и последняя). В стране, где костры инквизиции стали привычным зрелищем, подобные выпады звучали как неслыханная дерзость. Недаром сразу же после опубликования романа церковники обвинили ее автора в адских кознях и вскоре после смерти Кеведо книга, не раз переиздававшаяся в Испании и к этому времени уже переведенная на итальянский, французский и голландский языки, была внесена в инквизиционный индекс, как подлежащая «очистке».

В первые десятилетия XVII века пикареска становится жанром не только популярным, но и модным. Появляется великое множество книг, повествующих о приключениях пикаро. Некоторые из них написаны не без таланта; необычайные приключения героев излагаются живо и способны увлечь читателя. Но даже в лучших из них нетрудно обнаружить, как сужается социальная проблематика, мельчает герой, оскудевают и костенеют литературные приемы и выразительные средства — явное свидетельство идейного и художественного упадка жанра.

Среди образцов этой «массовой» разновидности плутовского романа некоторые более или менее точно следуют композиционным и художественным принципам основоположников пикарески. Таков, например, роман «Алонсо, слуга многих господ» (Alonso, mozo de muchos amos, 1-я часть — 1624, 2-я часть — 1626) Херонимо де Алькала Яньес-и-Риверы (Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera, 1563—1632), изложенный в диалогической форме рассказ о некоем Алонсо, который, оставшись в детстве сиротой, сменил многих хозяев, чтобы в зрелом возрасте, разочаровавшись в суете сует, стать отшельником. Сюжетная схема служения многим господам, которая в «Ласарильо» была средством сатирической характеристики различных социальных слоев общества, в этом романе используется лишь для того, чтобы обеспечить резкие повороты в действии и тем стимулировать интерес читателя.

Другие авторы, придерживаясь традиционной схемы пикарески, пытаются внести новые разновидности героев. Таков женский эквивалент пикаро. Начало длинной серии подобных повествований положил роман «Плутовка Хустина» (La pícara Justina, 1605), припи-

сываемый толедскому врачу Франсиско Лопесу де Убеда (Francisco López de Ubeda). В центре книги стоит образ авантюристки и преступницы Хустины. Автор рассказывает о происхождении героини, ее плутовских и мошеннических проделках и, наконец, о замужестве. Все внимание автора направлено на то, чтобы поддержать интерес читателя неожиданными сюжетными ходами; ни сколько-нибудь ярких социальных типов, ни достаточно глубокого и критического анализа действительности книга не содержит. Однако самый образ пикарессы полюбился и читателям и писателям, породив целую серию аналогичных персонажей.

Таковы, например, героини нескольких романов Алонсо де Кастильо де Солорсано (Alonso de Castillo de Solórzano, 1584—1648?), начинавшего литературную деятельность со сборников рассказов. И далее, перейдя к более развернутой эпической форме — роману, он долгое время, в сущности, остается новеллистом. Так, первый его роман «Мадридские гарпии» (*Harpias de Madrid*, 1631) представляет собой цикл новелл, связанных воедино нехитрой сюжетной линией. Да и в более поздних романах вставные новеллы и сюжетно самостоятельные эпизоды занимают значительное место.

Три романа Кастильо де Солорсано — «Девчонка-плутовка Тереса с Мансанареса» (*La niña de los embustes, Teresa del Manzanares*, 1632) «Похождения бакалавра Трапасы» (*Aventuras del bachiller Trapaza*, 1637) и «Севильская Куница, или Удочка для кошельков» (*La guarduña de Sevilla y anzuelo de bolsas*, 1647) — образуют подобие цикла, так как некоторые персонажи переходят из одного романа в другой и даже состоят в родственных отношениях друг с другом. Первый роман был задуман по аналогии с «Плутовкой Хустиной» и положил начало особой ветви позднего плутовского романа, которая обращалась преимущественно к изображению воровского быта (*novela hampesca*). К тому же типу пикарески примыкает и второй роман, повествующий о различных мошеннических проделках бакалавра Трапасы (*trapaza* — мошенничество, обман). В романе «Севильская Куница» центральный персонаж — Руфина, дочь угодившего на галеры Трапасы, рано овдовев, становится подругой приятеля отца, Гарая, и в содружестве с ним обворовывает легковых «индианцев»

(разбогатевших за океаном испанцев), иноземцев и соотечественников. Выйдя замуж вторично, она вместе с супругом обворовывает какого-то драматурга и в Сарагосе обращается к «честной» коммерции.

Внешне все эти романы следуют уже ставшей традиционной схеме жанра. Однако, многие существенные жанрообразующие черты пикарески у Кастильо де Солорсано либо переосмысляются решительным образом, либо вовсе исчезают. Так, например, в последних двух романах автор отказывается от «автобиографического» повествования, играющего столь существенную роль не только в композиции классической пикарески, но и в выборе угла зрения на обозреваемую действительность. В романах Кастильо де Солорсано непосредственная оценка действительности плутовскими героями скорректирована позицией рассказчика, стоящего вне мира пикаро и критически, «со стороны», оценивающего этот мир. Самые образы центральных персонажей тоже очень далеки от пикаро из классических романов: в них не осталось и тени протеста против несправедливости окружающего мира; волчьи законы, царящие в этом обществе, их вполне устраивают и соответствуют их собственному мироощущению. Что касается других персонажей, то они нередко «вторичны»: старый скряга, бездарный драматург, юный повеса и т. д. уже не раз появлялись на страницах пикаресок и в романах Кастильо изображены совершенно традиционно. Непосредственные связи романа с действительностью — характернейшая особенность пикарески — прерываются, и это убедительно свидетельствует об упадке жанра.

В стороне от основной линии развития плутовского романа в Испании первой половины XVII века возникает несколько значительных произведений, связанных с этим жанром лишь какими-то отдельными сторонами. Таков роман «Жизнь оруженосца Маркоса де Обрегона» (*La vida del escudero Marcos de Obregón*, 1618) Висенте Эспинеля (Vicente Espinel, 1550—1624). Один из образованнейших людей своего времени, талантливый музыкант и поэт, Эспинель в своем романе воспринял некоторые художественные принципы пикарески (повествование от первого лица, «эпизодичность» построения романа, обилие морально-философских рассуждений

и т. д.). Однако герой романа — Маркос де Обрегон — за исключением нескольких эпизодов, когда он вынужден прибегнуть к плутовству поневоле, — мало чем напоминает типичный образ пикаро. А его похождения — кораблекрушение, алжирский плен, пребывание у пиратов и т. п. — сближают роман Эспинеля скорее с романом авантурным и приключенческим, чем с плутовским. Морально-философские рассуждения, которыми обильно уснащен роман, лишены критической остроты и проповедают умеренность; зато как бытописатель Эспинель несомненно превосходит многих своих современников.

Еще более широкий резонанс вызвало появление романа Луиса Велеса де Гевары (Luis Vélez de Guevara, 1579—1644) «Хромой бес» (*El diablo cojuelo*, 1641), единственный прозаический опыт прославленного драматурга школы Лопе де Веги.

В романе рассказывается о том, как мадридский студент дон Клеофас Леонардо Перес Самбульо спасается бегством по крышам столичных домов от блюстителей закона, призванных на помощь доньей Томасой, сеньорой, «промышлявшей девственностью». На каком-то чердаке, превращенном в лабораторию алхимика, дон Клеофас освобождает из закупоренной бутылки Хромого беса, и тот в награду за освобождение сперва показывает студенту изнанку жизни ночного Мадрида, а затем совершает с ним чудесное путешествие по городам Испании.

Внешне повесть Гевары мало чем напоминает пикареску. Роман написан от третьего лица, ему придана преимущественно диалогическая форма, герой часто лишь пассивный наблюдатель жизни «со стороны» и т. д. При всем том еще со времен Гевары его повесть неизменно причисляли к жанру плутовского романа, на что имелось достаточно оснований.

Прежде всего, хотя в романе, в сущности говоря, на равных правах действуют вместо одного героя-пикаро сразу два — Хромой бес и дон Клеофас, тем не менее, они как бы в совокупности являют единый образ пикаро, каким он представал в прежних плутовских повествованиях. Ведь в классической пикареске обычно действовал юный, неискушенный герой, которому сама жестокая и суровая жизнь дает уроки морали; с другой

стороны, похождения героя получают истолкование и нравственную оценку в свете жизненного опыта, уже приобретенного рассказчиком. Вот это-то раздвоение функции пикаро в пикареске и получило материальное воплощение в двух героях «Хромого беса»: дон Клеофас соответствует образу юного, наивного пикаро, Хромой бес — пикаро, уже проникшего во все тайны окружающего мира.

Непосредственно-наивное восприятие действительности начинающим пикаро Клеофасом корректируется трезвой оценкой реальности со стороны Хромого беса. Отсюда и диалогическая форма повествования: в каждой из линий диалога звучит свой лейтмотив, контрастно противостоящий другому и сливающийся с ним в единой, всеобъемлющей «плутовской» точке зрения на мир.

Подлинным новатором Гевара стал благодаря образу Хромого беса, воплотившего в его романе одну из сторон пикаро. Этот образ заимствован из фольклора, где определились и его внешние черты (карликовый рост, внешнее уродство, хромота), и черты «характера», о которых Хромой бес, «самый озорной из всех духов преисподней», рассказывает так: «Я — адская блоха, и в моем ведении плутни, сплетни, лихоимство, мошенничество». Этот циничный «бес-пикаро» и становится носителем универсального «плутовского» взгляда на мир.

Появление Хромого беса в качестве одного из центральных персонажей определило и особенности композиции повести. В книге Гевары отпала нужда в последовательном изложении событий из жизни пикаро, переходящего от хозяина к хозяину или от приключения к приключению. Хромой бес с помощью своих бесовских чар производит мгновенную смену декораций: он то снимает крыши с домов ночного Мадрида, демонстрируя Клеофасу кеvedовский «мир изнутри», начинку житейского пирога с креста высокой колокольни; то, находясь в Севилье, с помощью магического зеркала показывает своему подопечному людную улицу в Мадриде и т. д. Такого рода «скачки» в действии как бы уже заранее предопределяются введением в повесть образа Хромого беса. Недаром главы своей книги Гевара так и называет: «скачки».

Обращение к образу дьявола как персонажу, активно участвующему в обозрении людских дел и их оценке, несомненно, подсказано Геваре «Сновидениями» Кеведо. С ними же перекликаются и некоторые аллегорические описания в романе: улица Позы, напоминающая улицу Двучливости у Кеведо, Рынок громких имен, храм, где крестят «донами» всех, кто явился в столицу за этой почетной приставкой к имени, и т. д. К Кеведо восходят и многие персонажи повести. У Кеведо Гевара перенял и дробность, «мозаичность» описаний, когда панорама членится на сотни мелких кусков-рассказов о различных человеческих судьбах и типах, «самых любопытных персонажах этого театра, прелесть коего в разнообразии». К Кеведо же восходит и стиль сатиры в романе, с его тенденцией к «сниженным» сравнениям и метафорам, с концептистски тонкой игрой на многозначности слова и т. п. Но главное, что сближает книгу Гевары с творчеством Кеведо,— это рассмотрение действительности как царства всеобщей лжи, насилия и обмана. «В огромном котле столицы», как и в любом провинциальном городке, люди, по мысли Гевары, живут только плутнями и обманом: «...Каждый норовил надуть другого,— пишет он,— плутни и обман застили свет божий, точно клубы пыли; нигде, как ни пяль глаза, не увидишь и проблеска правды». В утверждении этой истины и обнаруживается, прежде всего, то единство «плутовского» взгляда на жизнь, о котором шла речь выше.

И все же Велесу де Геваре далеко до желчного и саркастического Кеведо. Автор «Хромого беса» склонен смягчать критику действительности; ирония его не столь убийственна, а главное, не столь всеобъемлюща, как у его учителя. Недаром церковная цензура, столь непримиримая к Кеведо, проявила терпимость в отношении романа Гевары.

«Хромой бес» пользовался широкой популярностью у читателей: только во второй половине XVII века книга переиздавалась на родине четырежды. В европейский же обиход она вошла через французскую версию, выпущенную под тем же названием Алленом-Рене Лесажем в 1707 году. Повесть Гевары, как и вся испанская пикареска, оказала большое влияние на формирование и развитие европейского реалистического романа XVII—XIX веков.

Глава IV

БАЛЬТАСАР ГРАСИАН



ворческая деятельность Грасиана — кульминационная точка в развитии прозы испанско-

го «золотого века», а его философские, этические и эстетические воззрения представляют собой наиболее полное выражение идейных устремлений испанского барокко.

Бальтасар Грасиан-и-Моралес (Baltasar Gracián y Morales, 1601—1658) родился в небольшом городке Бельмонте провинции Арагон, которая дольше других отстаивала местные вольности от посягательств испанского абсолютизма. Грасиан обучался в иезуитском коллеже, а затем изучал теологию и философию в университете Сарагосы. Вступив в орден иезуитов, он после окончания университета преподавал богословие в различных городах Арагона.

Сепаратистское восстание 1640 года в Каталонии застаёт Грасиана исповедником вице-короля Арагона герцога де Ногеры. Грасиан не скрывал своего согласия с мнением герцога о том, что подавление восстания силой бессмысленно. Герцог де Ногера был обвинен в государственной измене и умер под пытками. Вызванный в Мадрид Грасиан ожидал такого же конца, но, как писал он позднее другу, «буря пронеслась, не затронув меня».

К этому времени Грасиан уже снискал известность первыми своими трактатами: «Герой» (El Heroe, 1637) и «Политик Фердинанд-Католик» (El Politico don Fernando el Católico, 1640). Оба эти трактата были опубликованы без разрешения орденских властей, что вызвало недовольство последних. Но так как поначалу серьезных санкций не последовало, то Грасиан продолжал нарушать запрет, выпуская одно за другим новые свои сочинения: «Искусство быстрого ума» (El arte del ingenio, 1642), позднее переизданное в расширенном виде под названием «Остромыслие или Искусство быстрого ума» (Agudeza o el arte del ingenio, 1648), «Обходительный» (El Discreto, 1646), «Обиходный оракул или Искусство осторожности» (El oráculo manual y arte de prudencia,

1647). И даже когда руководство ордена пригрозило суровыми карами, Грасиан решился опубликовать свой роман «Критикон» (*El Criticón*, 3 части — 1651, 1653 и 1657). Последовало распоряжение — примерно наказать ослушника: по приговору церковного суда писатель был изгнан с занимаемой им кафедры в Сарагосском университете, сослан в захолустный городок Грау под бдительный надзор местных церковников. Лишенный возможности писать, заниматься наукой, истощенный навязанным ему покаянным постом, Грасиан умер, не прожив в изгнании и года.

В одном частном письме Грасиан характеризовал себя как человека «недостаточно покорного и лстивого». Это подтверждает и все его творчество, проникнутое ненавистью к политике испанского абсолютизма и к королевской камарилье. Испанский исследователь А. дель Ойо отмечает, что помимо многих общих причин, возбуждавших это чувство, у писателя были и свои особые основания ненавидеть и отвергать политику испанских королей и придворной клики: это его арагоно-каталонский патриотизм, любовь к своей «малой родине».

Однако двор испанских королей, по Грасиану, лишь фокусированное отражение всего человеческого общества, его верный сколок. Несправедливость и зло безраздельно господствуют в людских отношениях на всех уровнях — от семьи до государства. Пессимизм Грасиана в оценке человека и человеческого общества беспределен и всеобъемлющ.

Подобный безысходный пессимизм плохо согласуется с религиозной ортодоксией, не оставляет человеку никаких надежд на спасение. Правда, Грасиан иногда ссылается на загробную жизнь в утешение читателю. Но он-то озабочен лишь тем, как указать человеку правильный путь в лабиринте жестоких и несправедливых отношений, царящих на земле.

Именно поэтому в своих трактатах он решает не умозрительные проблемы, а животрепещущие вопросы поведения человека в современном обществе, вопросы этики, понимаемой им как практическая философия. В трактате «Герой» Грасиан, рисуя идеального человека, имеет в виду не полубога древних, не правителя государства, полководца, вождя народа или человека, жертвующего собой во имя великой цели; для Грасиана «герой» — это выдающаяся личность, обладающая

«совершенствами», которые позволяют ему сохранять независимость по отношению к обществу.

В «Политике» эти же свойства идеального человека рассматриваются на примере жизни «католического государя» Фердинанда, арагонского принца, положившего в конце XV века вместе со своей супругой Изабеллой начало испанскому государству.

В трактате «Обходительный» Грасиан обращается уже к образу обыкновенного человека, стремящегося к *discreción*. Это слово, в этике XVI—XVII веков занимавшее исключительно важное место, истолковывалось по-разному. Но все гуманисты Возрождения исходили при его толковании из постулируемого интереса общества, как, например, Сервантес, который понимал *discreción* как сочетание знаний и жизненного опыта. Грасиан придает словам *discreción*, *discreto* принципиально иное значение. В слове *discreto*, вынесенном в заголовок трактата, для Грасиана сливаются осмотрительность, благоразумие, обходительность, нужные человеку для того, чтобы приспособиться к реальным условиям существования, защититься от враждебного человеку общества и от других столь же враждебных ему индивидов.

«Обиходный оракул или Искусство осторожности» формулирует те же правила житейской мудрости в виде 300 афоризмов, снабженных комментариями и толкованиями.

Исходное положение этики Грасиана — формула «человек — волк среди людей, таких же волков», выдвигаемая как самоочевидная аксиома. Отсюда и понимание действительности как арены ожесточенной борьбы человека с себе подобными. При этом речь идет не о борьбе классов и сословий, предполагающей солидарность индивидов хотя бы в пределах класса или сословия, а о борьбе каждого человека против каждого другого человека и всех людей вместе. Подобная оценка действительности характерна и для плутовского романа. Но там пикаро, приспособляясь к окружающей среде, в конечном итоге подчиняется обществу, а не торжествует победу над ним; Грасиан же призывает человека стать истинным «героем» и, вступив в борьбу против общества, искать пути к победе.

«Искусство жить» равнозначно для Грасиана «искусству побеждать» в борьбе всех против всех. Каков, однако, конечный смысл этой победы, если человек и

окружающий его мир одинаково дурны и неисправимы? Испанский левокатолический деятель, профессор Арангурен, справедливо отмечал, что Грасиан — «это человек, который, будучи лично верующим и живя в государстве, целиком подчиненном религии, тем не менее, в своих произведениях исходит не из духа религии, а из вполне земного опыта». А потому и в данном случае речь идет не о воспитании в человеке христианской добродетели, а о вполне реальной, практической и утилитарной победе в земной жизни, и смысл этой победы состоит для Грасиана в том, что человек обретает, по его мнению, свободу, лишь подчиняя себе других.

Признавая необходимость победы, Грасиан называет также и оружие, с помощью которого можно эту победу одержать: это *prudencia* (благоразумие, осторожность), которая рассматривалась прежде всего как сочетание ловкости, изворотливости, осмотрительности, рассудительности, способности приспособливаться и притворяться. Из умения использовать эти качества вырастает «искусство осторожности», то есть набор житейских правил, которые сами по себе не моральны и не аморальны, ибо могут быть использованы и во благо, и во вред.

Многие из этих правил поведения человека в современном обществе несут на себе Каинову печать безвременья, в котором жил и творил Грасиан, — времени «священного страха» перед инквизицией, жестокого преследования всякого инакомыслия. «Молчание — святилище осторожности», — утверждает Грасиан, призывая «избегать говорить слишком ясно» и указывая на опасность быть «всегда чистосердечным». «Какой горестный жизненный опыт таится в этих словах! — пишет советский ученый И. Н. Голенищев-Кутузов. — Иносказание, зашифрованность — то, что литераторы барокко возводят в систему, находят себе объяснение в условиях страшной исторической реальности стран Европы XVII века».

Еще более непосредственно связаны формулируемые Грасианом правила житейского обихода с другим исходным постулатом деятелей барокко: мир вокруг нас — это «великий театр», наша жизнь — лишь представление. Грасиан поучает: никогда не следует раскрываться перед другим полностью; надобно утаивать, хотя бы частично, каков ты есть, и представлять перед другими, представлять им себя не таким, каков ты на самом деле. На сцене

театра-жизни представляю я и представляют другие. Цель заключается в том, чтобы мое «представление» возможно более зашифровывало мои истинные намерения, а также в том, чтобы научиться расшифровывать истинный смысл чужих «представлений».

«Искусство осторожности» в том, в частности, и состоит, что каждый маскирует свое лицо и срывает маски с других. Надо «уметь проникать в чужие воли», — пишет Грасиан, — «знать уязвимые места каждого». «Управлять и заставлять повиноваться — это искусство», которое требует «больше ловкости, чем решительности», и умения распознавать страсти человека, ибо, «познав человеческие страсти, познаешь подступы к чужой воле и выходы из нее». Страсти людские по большей части низменны: одни стремятся к почестям, другие — к богатству, третьи — к развлечениям, но «все люди — идолопоклонники». Если хочешь подчинить себе других, — утверждает Грасиан, — ты должен «хорошо узнать этих идолов и войти в слабости тех, которые им поклоняются. Тогда ты удержишь ключ от воли каждого».

И. Н. Голенищев-Кутузов, конечно, прав, когда пишет, что «картина нравов, поданная философом-моралистом иногда в виде «рецептов для преуспевания», свидетельствует о лицемерии и ханжестве, царивших в среде правителей, придворных и дипломатов современной Грасиану Испании». Но при этом остается без ответа вопрос — в какой мере сам Грасиан разделял эту циничную мораль.

На этот вопрос давались диаметрально противоположные ответы: одни склонялись к мысли, что эта мораль — также и его мораль; другие утверждали, что за внешне беспристрастным изложением правил «искусства осторожности» скрывается отчаяние человека, потрясенного зрелищем зла, и жестокий сарказм писателя, не желавшего с этим злом мириться. Нам представляется более близкой к истине вторая точка зрения. Все, что мы знаем о Грасиане, позволяет утверждать, что писатель вовсе не объявляет мораль лицемерия и эгоизма позитивной ценностью. Но с господствующим в мире злом он все же призывает бороться оружием, выкованным силами зла. А это на практике неизбежно объективно приводило к оправданию зла, какое бы воинствующее неприятие его ни скрывалось за писаниями моралиста.

По-видимому, и сам Грасиан это в конце концов понял. Во всяком случае, в своем последнем и наиболее

значительном произведении — романе «Критикон» — писатель не только открыто обличает и отвергает то, что он бесстрастно изображал в трактатах и в «Обиходном оракуле», но и противопоставляет хищнической морали современного общества такие позитивные ценности, как добро и труд.

О критической направленности этого романа свидетельствует его название. Каждая глава в романе именуется crisis (здесь: критическое суждение), а El Crítico означает свод, собрание этих глав, то есть свод критических суждений. «Критикон» — это аллегорико-философский роман, в котором течение жизни человека уподобляется временам года: 1-я часть книги охватывает действие «весной детства и летом юности»; 2-я часть — «осенью зрелого возраста»; 3-я часть — «зимой старости». Само по себе это уподобление уже давно стало штампом, но Грасиан наполняет его своеобразным содержанием.

Роман начинается рассказом о том, как, выброшенный за борт капитаном корабля, прельстившимся его драгоценностями, испанец Критило вплавь добирается до необитаемого острова. Здесь он встречает юношу, выросшего среди зверей и не ведающего ни человеческой речи, ни жестокости и коварства, царящих в обществе.

Критило становится воспитателем юноши, которого он назвал Андрению. Союз Критило и Андрению — это сочетание критически мыслящего разума, вооруженного знанием и опытом, с «естественным» человеком, доверчивым и неосторожным, принимающим видимость за суть, рабом своих желаний и страстей. Эти персонажи дополняют друг друга, а вместе с тем предопределяют столкновение двух точек зрения на мир, когда Критило и Андрению предпринимают путешествие в поисках Фелисинды (аллегории счастья), бывшей возлюбленной Критило. Особенно важно, что выросший на лоне природы, в неведении законов и морали, господствующих в человеческом обществе, Андрению своей «наивной» оценкой «со стороны» подчеркивает нелепость и противоестественность того, что открывается его взору. Этим приемом «остранения» материала для вскрытия его внутренней несостоятельности затем не раз воспользуются в своих философских повестях просветители, в частности Вольтер в «Простодушном».

Путешествие, предпринимаемое Критило и Андрению, — это странствие по жизни, во время которого

путники побывали и во вполне реальных государствах (Испания, Франция, Италия) и в фантастических странах, символизирующих те или иные пороки или препятствия, возникающие на жизненном пути человека.

Так, в 1-й части путники в сопровождении Протея проходят мимо Источника обманов и попадают ко двору Филимундо («Мир заблуждений»). Наивный и легковверный Андриено решает было здесь остаться, но Критило удается его вызволить оттуда. В Мадриде, поразившем юношу противоестественностью царящих здесь нравов, происходит множество встреч, в том числе с мудрой прекрасной Артемией, богиней искусств, и обольстительной Фальсиреной (аллегория видимости счастья), выдающей себя за кузину Фелисинды. Покинув, наконец, Придворный залив, путешественники счастливо избегают также западни на Вселенском торжище.

Во 2-й части путники во Франции становятся узниками Корысти и оказываются в тюрьме из золота и серебра. Затем они посещают музей Софисбелли, многие другие диковинные края, в том числе Пустошь Лицемерия.

В 3-й части Критило и Андриено прибывают в королевство Старости. Здесь, во дворце Радости, средоточии всех пороков, Андриено вновь хочет обосноваться надолго, но Критило с помощью Рассеивателя заблуждений увлекает его дальше. Они посещают площадь Видимости, дворец Гордыни и пещеру Ничего. Затем они побывали в «вечном городе» Риме. Когда, наконец, им преграждает дорогу Смерть, Бессмертный указывает, что есть только один способ избежать ее — быть человеком незаурядным (*eminente*). Он же доставляет их на остров Бессмертия, где Достоинство, строго проэкзаменовав их, разрешает войти в Обитель Вечности.

Как и во всем творчестве Грасиана, в «Критиконе» царит пессимистический взгляд на жизнь. Что такое Человек? «Общество его обманывает, жизнь ему лжет, Фортуна над ним измывается, здоровье его покидает, молодость проходит... Добро от него ускользает, годы убегают, удовольствия его минуют, время летит, жизнь кончается, смерть одерживает над ним победу, могила его проглатывает, земля покрывает, гниение превращает в ничто...» И вот это-то жалкое существо оказывается страшнее хищных зверей. «Счастлив ты, — говорит Критило своему юному другу, — что вырос среди зверей; я же

рос, увы, среди людей, а каждый из них волку подобен, если только не хуже».

В своем странствии по жизни Критило и Андрению сталкиваются с самыми уродливыми и фантастическими чудовищами, их окружают толпы людей, но среди них нет личностей, нет ни добродетели, ни героизма. Только в музее в качестве редчайших экспонатов обнаруживают они «порядочного мужчину» и «еще большую редкость в наши дни, порядочную женщину», «...вознагражденную ученость», «брак без обмана». Словом, в мире «все идет шиворот-навыворот; добродетель подвергается преследованиям, а порок заслуживает хвалу», «рассудительность бедняка объявляется глупостью, а глупость богача похвальной».

Не случайно, однако, среди обобщающих характеристик рода человеческого в романе все чаще возникает социальный аспект критики. Контрастное сопоставление бедности и богатства, тема социального неравенства не раз появляются на страницах книги. «Ныне в мире получает не тот, кто ничего не имеет, а тот, у кого всех больше,— рассказывает Критило. — Многих лишают имущества только потому, что они бедны, и передают его другим потому лишь, что те уже владеют многим; денежки к деньгам льнут, а кто ничего не имеет, тому ничего и не дают. Золото серебро золотит, а серебро к серебру тянется... Голодный и кусок хлеба не вымолит, а пресытившийся каждый день пирует. Кто однажды в бедность впал, вечно пребудет бедняком. Вот почему ты в мире увидишь сплошь одно неравенство».

Актуальное социальное содержание романа становится особенно очевидным в описаниях Мадрида. По улицам испанской столицы бродят тигры, львы, обезьяны — прозрачная аллегория хищной и угодливой знати. Писатель рассказывает, как рядом с ним гибнут, не вызывая ни сочувствия, ни жалости, сотни голодных бедняков, как в лабиринтах улиц подстерегают неосторожных прохожих злоба, ненависть, ложь.

На одной из улиц Мадрида путники становятся свидетелями ожесточенной драки между богато одетой, но старой и уродливой Ложью и юной, прекрасной нищенкой Истиной. В этой схватке верх одерживает Ложь, и никто не осмеливается прийти на помощь поверженной наземь Истине, ибо, как замечает мудрый кентавр Хирон, заступничество в данном случае было бы равносильно

самоубийству. «Значит нет на этой земле правосудия?» — недоумевает Андриено. Как бы отвечая на этот вопрос, писатель рисует картины несправедливого суда, корыстолюбие судейских чиновников и т. д.

Злой насмешки полны суждения Грасиана об армии и солдатах, которые превратились в подлинный бич страны. Писатель осмелился даже открыто осудить войну, которую испанские короли вели против собственной провинции Каталонии: «Те, кто должен кончать войну, продолжают ее, — пишет Грасиан, — ибо война — единственное занятие, к какому они способны: кроме нее у них нет иных источников дохода. И потому война, которая может продолжаться год, тянется двенадцать».

Особенно убийственна сатира в главе «Придворный залив», где Грасиан описывает двор как средоточие самых отвратительных пороков, тлетворную опухоль, отравляющую смрадом все вокруг.

Грасиан далек от мысли, что таково положение дел лишь в Испании; его описания Франции и Италии мало чем отличаются от картин испанской действительности. Во 2-й части, например, появляется аллегорическое описание Лестницы жизненного успеха, изображаемой им как символ царящей в мире социальной иерархии: верхние ступени ее занимают чаще всего ничтожные, но полные горделивой спеси людишки, которым и дела нет до тех, кто влачит жалкое существование у подножья или на нижних ступенях лестницы.

Так, пользуясь разнообразными приемами — аллегорией, символом, гротеском, — Грасиан без обиняков высказывает свое неприятие мира социального зла и несправедливости. Его герои — не бесстрастные наблюдатели этого зла; они готовы «пойти к богачам, чтоб остричь хищные когти у тех, кто стал дворянином благодаря грабежу, у тех, кто обобрал этих бедных людей, вышвырнул их на улицу, а затем в богадельни». Однако порыв этот угасает, едва герои понимают, что изменить что-либо они не в силах, что мир всегда останется «трясиной, из которой невозможно выбраться». Критило приходит к выводу: «Я убежден, что, не будь западни, никто не захотел бы вступить в этот мир, а раз вступив, не согласился бы продолжать существование, если б знал наперед, что такое жизнь, и чтобы подвергнуться в ней мучениям, столь же многочисленным, как и разнообраз-

ным... И в итоге, все претерпев, достичь лишь жалкой смерти...»

Мрачный этот вывод, однако, к концу повествования лишается всеобъемлющего значения — ведь не каждого удел смерть. Последняя глава 3-й части («Остров Бессмертия») раскрывает те положительные ценности, которые, по мысли Грасиана, обеспечивают человеку путь к бессмертию.

Остров Бессмертия ничем не напоминает христианский рай, место пребывания праведников. В романе бессмертие обретает вполне земное истолкование как посмертное существование в памяти человечества. «Не в твоей ли власти жить вечно,— говорит творец, обращаясь к человеку. — Отличись в той сфере деятельности, какую избрал: либо в военном искусстве, либо в литературе, либо в делах управления. Наполни жизнь трудами и добрыми поступками — вот надежный путь к Бессмертию». Величие человеческих дел не только не тускнеет со смертью, но нередко обнаруживается даже ярче, чем при жизни: «Тициан, прославившийся своей живописью, Буонаротти — скульптурой, Гонгора — поэзией, Кеведо — своей неподражаемой прозой,— стали достаточно знамениты только после смерти. Смерть таких людей становится настоящей жизнью».

Вот почему на острове Бессмертия куда больше ученых, деятелей искусства и писателей, чем коронованных и некоронованных правителей государств, знаменитых полководцев и т. д. У неприступных скал, окружающих остров, разбились корабли многих из них — римского императора Нерона, английских королей Генриха VIII и Карла Стюарта и др. Да и те из королей, которых неподкупный страж острова Достоинство впустил во врата Королевства Бессмертия, удостоились этой чести отнюдь не за заслуги в управлении своими государствами.

Труд и добрые поступки — вот основа Доблести и Добродетели, которые открывают людям путь на остров. Недаром еще в 1-й части, когда на Вселенском торжище Критило приобрел странный эликсир бессмертия, Грасиан писал о его составе: «...масло из ночников, за которыми бодрствовали люди ученые, и чернила из писательских чернильниц в соединении с потом героев и, быть может, кровью их ран, обеспечивают бессмертную славу...» И в этом конечном утверждении идеи разума и труда как основы человеческого счастья в мире, столь

мало приспособленном для счастья,— не меньшее значение романа Грасиана, чем в убийственной критике современной социальной действительности, составляющей основное содержание книги.

Все творчество Грасиана обращено к немногим «аристократам духа». В моралистических трактатах он рисовал идеал этого неординарного человека; в «Критиконе» показывал его формирование и путь к вечной славе и бессмертию; в трактате «Остромыслие или Искусство быстрого ума» он формулирует требования к искусству, рассчитанному на этих избранных.

Первейшее требование Грасиана к подобному искусству — усложненность, неясность, затрудненность формы. «Ясность ума хвалят, а неясность почитают, не понимая; быть может, ради того, чтобы избежать вульгарности, предпочтительна неясность», — пишет он в «Обиходном оракуле».

Трудность выражения мысли в художественном произведении, по Грасиану, не имеет ни психологической, ни эстетической цели (в этом отличие позиции Грасиана от позиции Гонгоры); она не претендует и на углубленное объяснение или истолкование явления или предмета (в этом различие позиций Грасиана и Кеведо); подобная затрудненность мысли важна сама по себе, как средство избежать «вульгарности» и «общедоступности» — критериев, к подлинному искусству, по мнению Грасиана, неприменимых.

Грасиан одним из первых попытался определить различия между научным и эстетическим познанием. Всякое познание выражается в системе суждений, мыслей, но научное познание основывается на логике, то есть подчиняется «правилам» (*preceptos*), организующим и дисциплинирующим мысль; эстетическое же познание не может руководствоваться логическими законами, оно имеет своим критерием, по Грасиану, не «правила», а «вкус» (*gusto*).

«Вкус» для Грасиана — это «способность ума к критическому мышлению» (определение Р. Менендеса Пидалья). Эта способность, как утверждает Грасиан, интуитивна и является отличительной особенностью эстетического суждения. Мысль Грасиана о существенных отличиях эстетического познания от логического чрезвычайно плодотворна и получила затем развитие в эстетике Нового времени как в Испании, так и за ее пределами. Но противопоставление двух форм познания у испанского

теоретика слишком абсолютизировано. При всей значимости интуиции она, конечно, вовсе не исключает и логики в художественном мышлении.

Для Грасиана же художественное творчество — акт исключительно интуитивный. Потенциальная возможность творческого процесса обеспечивается наличием «вкуса», т. е. способностью ума к интуитивной деятельности; реализуется же эта возможность, по мысли Грасиана, в «остромыслии», или «искусстве быстрого ума».

Грасиан не может дать четкого определения «остромыслия». Он ограничивается утверждением, что это качество присуще лишь немногим особо одаренным личностям и выражается в их способности проникать в сущность предметов и явлений, мгновенно комбинируя эти сущности и сводя их воедино. Иными словами, как правильно отмечал И. Н. Голенищев-Кутузов, «остромыслие» понималось Грасианом как «акт познания неведомого с помощью мгновенно действующей интуиции». Внешне в произведении искусства это обнаруживается в оригинальности мыслей и новизне их сочетаний. Сравнивая язык с деревом, Грасиан объявлял мысли, понятия плодами и сутью языка. «Остромыслие» же — это душа и соль всякой художественной речи, то есть редкое и драгоценное свойство, с помощью которого мысль и понятие могут обрести полный блеск и максимальную выразительность; с помощью неожиданных сочетаний слов во фразе возникают глубокие связи, раскрывающие в малом объеме богатство мыслей и образов.

Все эти положения стали теоретическим осмыслением опыта испанских концептистов и обоснованием их практической деятельности. Однако среди тех писателей, фрагменты из произведений которых Грасиан приводит в подтверждение своих теоретических положений и для иллюстрации различных видов «остромыслия», наряду с Кеведо фигурируют и его литературные противники Гонгора и Лопе де Вега, а также писатели итальянские (Тассо, Марино), португальские (Камознс), латинские (Марциал) и др. Это превращает трактат Грасиана еще и в антологию европейской литературы, по которой можно судить о литературных вкусах испанского барокко.

Сложность и противоречивость творчества Грасиана определили сложность и последующего его восприятия в веках. С одной стороны, Грасиану многим обязаны прогрессивные деятели западноевропейской литературы,

начиная с французских моралистов XVII века — Лабрюйера и Ларошфуко и французских и английских просветителей. С другой — идеи элитарного искусства, пессимистическая оценка действительности и самих возможностей ее переделки привлекали к Грасиану внимание многих реакционных литераторов и мыслителей вплоть до Шопенгауэра, усиленно читавшего и переводившего испанского писателя.

Глава V

ДРАМА XVII ВЕКА: ШКОЛА ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ



концу XVI века в Испании вместо предписывавшихся аристотелевой поэтикой траге-

дии и комедии, обладавших строгими жанровыми границами и особенностями, утверждается единый тип драматического произведения, именуемый *comedia*. По идейно-тематическому принципу среди *comedia* можно выделить три основные группы пьес: социально-политические драмы на материале истории как иноземной, так и отечественной; комедии о любви (часто называемые также «комедиями плаща и шпаги») и религиозные драмы.

В наследии Лопе де Веге и его ближайших сподвижников наименее разработанной и наименее художественно отшлифованной была религиозная драма; Лопе предпочитал в данном случае тип *comedia de santos* — пьесы, основанной на житии того или иного святого с центральным мотивом чуда и религиозного обращения героя.

Социально-политические драмы Лопе де Веге утверждают утопический идеал «народной монархии». Вместе с тем драматург подвергает критике некоторые пороки абсолютизма, рассматриваемые им как «тиранические извращения» монархического принципа. Еще более резко Лопе де Вега осуждает феодальный произвол, распри и интриги феодалов; народ в его пьесах выступает как активный союзник королевской власти в ее борьбе против феодальной «вольницы». С особой силой

это раскрывается в народно-героических драмах, утверждающих нравственное превосходство человека из народа над сеньором и показывающих огромные духовные богатства, которые таятся в недрах народной души.

Комедии о любви, созданные Лопе и драматургами его школы, — это тысячекратно повторенная апология свободного и естественного человеческого чувства, вступающего в бескомпромиссную борьбу со всеми возникающими на его пути преградами, в том числе и социального характера (феодално-сословная и патриархально-семейная мораль). Драматург недооценил, однако, силу сопротивления традиционных норм жизни: конфликт между влюбленными и их противниками у Лопе де Веги никогда не приобретает трагических черт (как, например, в «Ромео и Джульетте» Шекспира); он служит лишь источником более или менее запутанной, но веселой комедии.

В большинстве пьес исходной точкой действия становится внезапно вспыхнувшая и овладевшая всем существом героев любовь. При этом психологическая мотивировка действия оказывается как бы «вынесенной за скобки», она обычно крайне проста и лаконична. А далее пьеса раскрывает главным образом преодоление влюбленными внешних преград на их пути к счастью. Все это и превращает «комедии плаща и шпаги» в пьесы с напряженным внешним действием, в комедии положений, интриги.

Решение влюбленных вступить в борьбу за свое счастье — первый и важнейший источник драматической интриги в этих комедиях; случай вносит в планы влюбленных свои коррективы и превращается во второй, хотя и подчиненный двигатель драматического действия. «Игра любви и случая» определяет собой внешний алогизм композиции комедий о любви, их необычайный динамизм; интрига развивается все более стремительно, пока, наконец, резкий и неожиданный поворот событий не приводит к быстрой развязке.

«Игра любви и случая» вовлекает в свою орбиту не только влюбленных («галан» и даму) и их непосредственных противников (домашних аргусов — отца, брата или, реже, мать), но и многих других персонажей, в том числе слуг («грасьосо»). Поэтому в любовных комедиях параллельно развивается несколько сюжетных линий, переплетающихся друг с другом. Среди них особенно

важную роль играют параллельные интриги слуг и господ, в которых интрига слуг не только пародирует и «снижает» интригу господ, но и утверждает идею равенства всех перед всемогущей любовью и выявляет народную оценку происходящих событий.

Таковы основные контуры национальной драмы, какой она сложилась в творчестве Лопе де Веги. Его ученики, усвоив основные принципы разработанной им драматургической поэтики, вносили, каждый в меру своего дарования, нечто новое в национальную драматическую систему. Изменения осуществлялись в самых разных направлениях: появлялись новые жанровые группы пьес (например, психологическая комедия, или «комедия характеров», религиозно-философские пьесы и т. п.), приобретали иной облик уже существовавшие жанры (например, ауто), расширялась сфера изображаемой в пьесах действительности, изменялась метрика и вообще драматургическая техника. При этом часто в творчестве драматургов школы Лопе де Веги обнаруживаются также и существенные идейные сдвиги, ибо черты кризисности ренессансного мировоззрения и даже усвоения барочного мироощущения в их произведениях выступают все более очевидно.

Одним из наиболее преданных и талантливых последователей Лопе де Веги в драматургии был Луис Велес де Гевара, о романе которого «Хромой бес» речь шла выше.

По свидетельству современников, перу Гевары принадлежало свыше 400 пьес, из которых сохранилось лишь около 100. Многие из них основаны на народных легендах и романах. Такова, например, драма «Возлюбленная Гомеса Ариаса» (*La niña de Gómez Arias*), в которой Гомес Ариас уговаривает сестру своего лучшего друга Грасию бежать с ним из отчего дома, а затем, когда соблазненная девушка наскучила ему, решает продать ее мавру Абенхафару и бежать в Португалию. Родичи Грасии, однако, настигают его, и Гомес Ариас сохраняет жизнь, поклявшись жениться на обещанной им Грасии.

На народном предании основана и одна из лучших пьес Гевары — «Горянка из Веры» (*La serrana de Vera*). Простую крестьянку Хилу соблазнил, обещав на ней жениться, капитан. Брошенная им Хила в порыве отчаяния покидает отчий кров и становится во главе бандит-

ской шайки, орудующей в окрестных горах. Она берет в плен своего бывшего возлюбленного и, хотя теперь он готов на ней жениться, после драматического объяснения сталкивает его в пропасть, а сама отдается в руки правосудия. Пьеса Гевары примыкает к циклу народно-героических драм Лопе де Веги и, подобно им, утверждает нравственную силу и человеческое достоинство девушки из народа. И в этой пьесе и в художественно более слабом варианте той же темы, представленной в драме «Луна Сьерры» (*La Luna de Siegra*), Гевара отстаивает за плебеем право на честь. Обращаясь к магистру ордена Калатравы, влюбленному в его невесту, крестьянин Антон, один из героев пьесы, объявляет, что в вопросах чести он равен со своим соперником, ибо «все мы, магистр, приходим от прародителей наших — и вилланы и сеньоры». Однако, отстаивая свою честь, Антон не решается сам наказать обидчика, вручая решение своей судьбы королеве Изабелле.

Среди других исторических пьес Гевары большой популярностью пользовались драмы «Царствовать после смерти» (*Reinar después de morir*), драматическая обработка трагической истории Инес де Кастро, уже разработывавшейся до этого португальскими и испанскими ренессансными писателями; «Служение королю дороже уз крови» (*Más pesa el rey que la sangre*), в которой прославляется подвиг коменданта крепости Тарифы Алонсо Переса де Гусмана, предпочевшего пожертвовать жизнью своего сына, но не сдать крепость маврам. Пьесы Велеса де Гевары чрезвычайно динамичны; в них много сценических эффектов, зрелищности, бурного действия, калейдоскопической смены событий. Недаром Сервантес в прологе к сборнику своих пьес говорит о Геваре с едва ощутимой иронией, отмечая «пышность, живость, блеск и великолепие» его комедий.

По иному пути шел другой современник Лопе де Веги драматург Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса (*Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza*, 1581?—1639), также примыкавший к его школе. Он родился в Мексике; родители его принадлежали к оскудевшему, но знатному в прошлом дворянскому роду. Аларкон обучался сперва в университете города Мехико, а затем в Саламанке, но из-за недостатка средств вынужден был вернуться на родину, не получив звания лиценциата. Но и на родине его надеждам на ученую или чиновничью карьеру не суждено

было осуществиться, и в 1614 году он окончательно обосновывается в Мадриде, долгие годы добиваясь должности докладчика в Королевском совете Индий, которая досталась ему лишь за несколько лет до смерти. К этому времени он уже приобрел известность как драматург, а два тома его пьес были опубликованы в 1628 и 1634 годах. Всего до нас дошло лишь 26 его пьес.

В своих социально-политических драмах Аларкон отстаивает гуманистические идеалы. Так, в пьесе «Повелитель звезд» (*El dueño de las estrellas*) в образе легендарного законодателя Ликурга он рисует идеального правителя государства в духе гуманистического идеала «народной монархии». В пьесах «Наказанная дружба» (*La amistad castigada*) и «Благородная грудь» (*Los pechos privilegiados*) драматург обличает королей, посягающих на честь своих подданных. В драмах «Нет худа без добра» (*No hay mal que por bien no venga*), «Жестокость во имя чести» (*Crueldad por el honor*) и др. Аларкон решительно осуждает феодальные распри. Моральной низости и неприкрытому эгоизму феодалов Аларкон противопоставляет нравственную чистоту и благородство людей из народа. Это особенно ярко обнаруживается в драме «Ткач из Сеговии» (*El tejedor de Segovia*).

До нас дошли две части этой пьесы, причем вторая безусловно принадлежит Аларкону, первая же, возможно, присочинена позднее и другим драматургом. В аларконовской части драмы рассказывается о том, что сеговийский ткач Педро Алонсо жестоко оскорблен графом доном Хуаном, покушавшимся на честь его невесты Теодоры, а затем брошен по приказу графа в тюрьму. Бежав из темницы, Педро Алонсо становится главарем шайки разбойников и, в конце концов, совершает праведную месть. Правда, в финале пьесы выясняется, что под именем Педро Алонсо скрывался дворянин Фернандо Рамирес, отец которого был казнен, а сестра обещана графом. Но на протяжении всей драмы герой выступает как подлинный представитель народа, словами и поступками отстаивая честь и достоинство простого человека.

Если в исторических драмах Аларкон в целом следует в русле традиций Лопе де Веги, то в «комедиях характеров» он прокладывает национальной драме новые пути. Именно эта небольшая группа пьес, к которой принадлежат «Сомнительная правда» (*La verdad sospechosa*), «И стены имеют уши» (*Las paredes oyen*), «Испы-

тание мужей» (*El examen de maridos*) и некоторые другие, поразила современников своей «новизной и необычностью» (определение принадлежит ученику Лопе де Веги Хуану Пересу де Монтальвану).

Как и многие другие писатели XVII века, Аларкон был сторонником философии неостоицизма. В частности, вслед за стоиками драматург провозглашает разум силой, определяющей свободу воли человека в мире, в котором царит фаталистическое предопределение. Разум для Аларкона — активная сила, направляющая человека по пути добродетели. Как и порок, добродетель обнаруживается в действии. И показывая добродетель и порок в динамике, драматург ищет в самом человеке, в его поведении основания для награды, которой, в конечном счете, всегда добивается, по его мнению, добродетель, и неотвратимости наказания, ожидающего порочного человека. Показ внутренних пружин добродетельных и порочных поступков и составляет суть аларконовской «комедии характеров». В центре каждой из этих пьес стоит какой-нибудь порок, носителем которого является один из центральных персонажей: таковы лгун дон Гарсиа в «Сомнительной правде», злоречивый дон Мендо в пьесе «И стены имеют уши» и др.

Аларкон сурово бичует эти пороки. При этом, в отличие от ренессансных мыслителей, утверждавших, что человек по своей природе добродетелен, Аларкон видит причины порочного поведения людей в природных задатках. «Виною тому его природа или привычка», — говорит о склонности дон Гарсии ко лжи его учитель.

В самой природе человека заложено, по мнению Аларкона, и наказание порока. «Вина ищет наказания» (*La culpa busca la pena*) — это название одной из пьес Аларкона можно было бы поставить эпиграфом ко всем его «комедиям характеров».

Отношение Аларкона к характеру как к силе, толкающей человека на определенные поступки, порождающей конфликты и с неизбежностью влекущей героя к развязке, оказывается источником новых художественных возможностей аларконовской комедии.

В центре ее стоит характер героя, являющийся основной пружиной действия. В результате, как справедливо пишет советский исследователь К. Н. Державин, «безраздельно господствовавший в комедийной поэтике мотив любви уступает... свое преобладающее место мно-

гообразию мотивов, рождаемых многообразием человеческих типов...». Это не значит, что любовь как элемент интриги не играет существенной роли в пьесах Аларкона. Но любовь его интересует, прежде всего, как чувство, выявляющее те или иные моральные качества героя. Подобно тому как Лопе де Вега посвящает некоторые свои комедии «казусам любви», Аларкон обращается в своих пьесах к «казусам характеров».

Гуманистическую ренессансную концепцию любви Аларкон не отвергает, но он полагает, что победа ее зависит не только от глубины и искренности этого чувства, но также от того, каков нравственный облик влюбленного. Дон Гарсиа («Сомнительная правда») и дон Мендо («И стены имеют уши») искренне любят и энергично борются за свое счастье, но обнаруживают при этом своиственные им ложь или злословие, и это приводит их к поражению. Характер героя становится пружиной драматического действия. В результате алогическая композиция ренессансной комедии о любви сменяется строго логической, в которой каждый новый поворот в развитии действия мотивирован и имеет психологическое обоснование в характере героя.

Так, например, в «Сомнительной правде» дон Гарсиа, влюбившись с первого взгляда в Хасинту, из-за ошибки слуги убежден, что ее зовут Лукрецией. Эта случайная ошибка, однако, не повлекла бы за собой столь серьезных последствий, если бы сам дон Гарсиа сразу же не встал на путь лжи и обмана. Он лжет Хасинте, ее поклоннику дону Хуану, отцу, слуге — лжет вдохновенно и, казалось бы, с пользой для себя. На поверку, однако, оказывается, что чем больше лжет дон Гарсиа, тем дальше он от цели. Теперь, даже когда он говорит правду, ему никто не верит, ибо и правда в устах лжеца выглядит сомнительной. И вот в конце пьесы он вынужден отказаться от руки Хасинты.

Сделав характер действенной силой комедии, Аларкон, естественно, весьма упрощает интригу. В комедиях Аларкона нет таких резких поворотов действия, какие обычны у Лопе де Веги и, еще чаще, у Тирсо де Молины и Кальдерона. Напряжения в сценическом действии он добивается не с помощью быстрой смены острых ситуаций, а тем, что делает порок героя все более явным для других персонажей и, следовательно, все более решительным их противодействие. Интерес пьесы переносится, таким

образом, с неожиданных обстоятельств и положений на внутреннее развитие и самораскрытие характера — это важнейшая отличительная черта «комедии характеров» Аларкона.

Другой характерной особенностью этой комедии является выделение в образе центрального героя одной, ведущей черты характера. Это, как и многое другое, в частности рационалистическая структура пьесы, сближает «комедию характеров» Аларкона с поэтикой классицизма. Не случайно Пьер Корнель частью перевел, а частью переработал комедию «Сомнительная правда» в своем «Лгуне», первой классицистской комедии во Франции.

Как и театр классицизма, «комедия характеров» Аларкона всегда имеет прямой назидательный смысл. Эта откровенная дидактичность, поучительность замысла сочетается с сатирической заостренностью и определяет специфические стилистические черты его пьес: приверженность к афористичности и эпиграмматизму, широкое использование пословиц и поговорок, в том числе и сочиненных самим драматургом. По прозрачной ясности, логической четкости и, вместе с тем, художественной выразительности языковых средств, используемых в комедиях, Аларкон не имел себе равных в Испании XVII века.

К школе Лопе де Веги примыкал и Тирсо де Молина (Tirso de Molina). Под этим псевдонимом публиковал свои произведения монах Габриэль Тельес (Gabriel Téllez, 1583 или 1584—1648). Нам неизвестно ни когда точно он родился, ни кто были его родители, ни даже каково было его имя до вступления в монашеский орден. Мы можем лишь предполагать, что он обучался в университете — обширными познаниями в науках он выгодно отличался от многих своих собратьев по перу.

Обратившись к драматургии примерно в 1605—1606 годах, он довольно быстро занял видное место в ряду учеников Лопе де Веги. К 1624 году, по собственному его свидетельству, опубликованному в сборнике «Толедские виллы» (*Los cigarrales de Toledo*), им было написано около 300 пьес, что не мешало ему исполнять многотрудные обязанности в ордене мерсенариев, к которому он принадлежал. Правда, в 1625 году созданная королевским декретом исправительная хунта осудила «скандальное поведение» маэстро Тельеса, пишущего «комедии в светском духе, с дурными помыслами и примерами»,

постановила изгнать его в один из отдаленных монастырей и запретить ему сочинять светские пьесы. Видимо, однако, решение это не имело серьезных последствий: во всяком случае уже в 1626 году Тирсо вновь находился в столице и до самой смерти продолжал писать пьесы не только религиозного содержания, но и светские, создав всего свыше 400 драматических произведений. Лишь незначительная их часть была опубликована в пяти книгах его драматических сочинений при жизни.

Не раз Тирсо горячо и красноречиво выступал в защиту драматургической реформы, осуществленной Лопе де Вегой. Но он был учеником своенравным, и творчество его во многом существенно отличается от творчества его учителя.

Пожалуй, ближе всего к Лопе де Вега Тирсо в произведениях исторических и любовных, то есть в тех видах пьес, которые Лопе тщательно разработал. До нас дошло небольшое число драм Тирсо, написанных на материале истории, но большинство из них — трилогия о братьях Писарро, две пьесы о королевском фаворите Альваро де Луне и др. — принадлежит к лучшим образцам этого жанра в Испании XVI—XVII веков, а «Мудрость женщины» (*La prudencia en la mujer*) известный испанский ученый М. Менендес-и-Пелайо характеризовал как «лучшую историческую драму нашего театра». Пьеса рассказывает о полной драматизма борьбе супруги короля Санчо IV Марии де Молины против козней принцев крови и крупной знати, стремившихся лишить власти ее сына Фернандо IV, а потом внука Альфонса XI. Все персонажи обрисованы с большой психологической силой, а образ центральной героини впечатляет сочетанием суровой непреклонности, неженского ума и хитрости с материнской нежностью и мягкой женственностью. И эта пьеса, действие которой разворачивается на рубеже XIV века, и другие исторические драмы содержат многочисленные сатирические выпады и намеки на современность, в частности на слабость короля, эгоизм, корысть и честолюбие его фаворитов и т. д.

Что касается комедий о любви, то в наиболее ранних из них — «Любовь-целительница» (*El amor médico*), «Крестьянка из Вальекас» (*La villana de Vallecas*) и др. — Тирсо по сравнению с Лопе усложняет интригу, перенося центр тяжести на «интересную фабулу», которая предполагает, как он писал в «Толедских виллах»,

«необыкновенное в повествовании, запутанное в любовной интриге, поразительное в мужестве, изобретательное во внешности, химерическое в аванюре». Эта установка особенно ярко проявляется в знаменитой комедии «Дон Хиль Зеленые штаны» (*Don Gil de las calzas verdes*), которая по праву считается одной из самых виртуозных в мировом репертуаре.

Более всего в этой пьесе удался образ героини — доньи Хуаны де Солис, стоящей в центре всех хитро-сплетений интриги. Эта простая, доверчивая и неопытная девушка, полюбив дона Мартина, вступает в борьбу за свое счастье, обнаруживая в этой борьбе мужество, решительность и находчивость. Она полна энергии и ума; ни минуты она не сомневается, что ей удастся вернуть себе дона Мартина, отец которого разлучает его с ней для того, чтобы женить в Мадриде на богатой Инес. Однако на своем пути к счастью героиня прибегает к такому множеству трансформаций, что грани реального и иллюзорного стираются, и зрителю уже трудно уследить, где игра, а где правда. По меткому выражению Б. А. Кржевского, образ доньи Хуаны «по расчету автора должен создавать впечатление наваждения оборотня».

Дело, однако, не только в том, что интрига в пьесе Тирсо выдвигается на первый план; существенно изменяется в его пьесах и сама трактовка любовного чувства. У Лопе де Веги любовь — это естественное чувство, требующее от человека героической самоотверженности и бескорыстия. У Тирсо любовь «приземляется», в нее нередко вторгается корыстный расчет. Тема денег в речах многих влюбленных становится постоянным аккомпанементом к любовным излияниям. В «Доне Хиле» деньги фигурируют в мечтах и разговорах чуть ли не всех персонажей пьесы, исключая разве Хуану. Парадоксально, но более всего напоминает «галанов» из любовной комедии Лопе де Веги... дон Хиль Зеленые штаны, то есть перодетая Хуана. Она сознательно перевоплощается в традиционного «галанана», как бы невольно пародируя этот образ, тем более, что подлинные «герои-любовники» меньше всего похожи на героев. Так, например, безвольный и слабый дон Мартин способен на инициативу лишь тогда, когда заходит речь о деньгах. Самое чувство любви проверяется у Тирсо не глубиной и искренностью проявлений, а числом препятствий, которые встают на пути влюбленных. Любовь превращается в «скачку

с препятствиями»; именно эта «скачка» становится чуть ли не важнейшим сюжетообразующим элементом.

Из этого не следует, что интрига в комедиях Тирсо — самоцель. Даже в ранних комедиях она способствует наилучшему выявлению характера героев; в еще большей мере это справедливо в отношении комедий, написанных в зрелый период творчества. Большинство комедий этого времени можно назвать психологическими. Таковы пьесы «Стыдливый во дворце» (*El vergonzoso en palacio*), «Меланхолик» (*El melancólico*) и особенно «Благочестивая Марта» (*Marta la piadosa*), рассказ о хитроумии девушки, надевающей маску святоши ради того, чтобы вопреки отцовской воле соединиться с любимым.

Углубленный психологизм Тирсо обнаруживается и в том, что он более обстоятельно, чем Лопе, рисует внутренний мир своих героев; и особенно в том, что его персонажи действуют, руководствуясь более или менее точным психологическим расчетом, и победа достается тому, чей расчет оказался тоньше, глубже, кто сумел правильно распознать планы своих соперников и упредить их. Так, и Марта и ее сестра Лусия идут на обман, вводя дон Фелипе, в которого обе влюблены, в свой дом под видом больного студента. Однако простодушная Лусия способна действовать с учетом разве что не слишком хитрой отцовской психологии; Марта же учитывает тончайшие извивы характеров всех окружающих. Действие пьес Тирсо оказывается равнодействующей различных волей и расчетов, сталкивающихся между собой. При этом многие герои стремятся как можно глубже скрыть свои истинные намерения под подходящей к случаю маской и, вместе с тем, распознать истинные намерения соперника. В «Благочестивой Марте» маску носят чуть ли не все персонажи: сама Марта, притворяющаяся святошей; дон Фелипе, разыгрывающий роль паралитика; его наперсник Пастрана, выдающий себя за посланца сеvilских властей; Лусия, носящая траур по убитому брату, но опечаленная лишь бегством убийцы, и т. д. Побеждают в этой борьбе те, кто более талантливо исполняет избранную «роль».

Среди персонажей Тирсо, для которых реальная жизнь превратилась в непрерывное лицедейство, бесспорно самым талантливым «актером» является дон Хуан Тенорио, герой знаменитой драмы «Севильский

озорник, или Каменный гость» (El burlador de Sevilla у Convidado de Piedra), первой в истории мировой литературы драматической обработки легенды о Дон-Жуане. Как показали исследования испанских ученых, в пьесе Тирсо впервые соединились два бытовавших задолго до этого в испанском фольклоре предания: о бессовестном обольстителе и о приглашении на пир статуи мертвеца. Это соединение оказалось настолько органичным, что почти все, кто позднее обращался к истории Дон-Жуана — Мольер, Гольдони, Моцарт, Пушкин, Мериме, А. К. Толстой, Фигейреду и др., — в этом следовали за Тирсо, хотя и образ Дон-Жуана и страшная месть статуи истолковывались в веках по-разному.

Фигура феодала-насильника у Тирсо появлялась еще в пьесах «Святая Хуана» (Santa Juana), «Крестьянка из Вальекас», «Дева Оливковой рощи» (La Dama del Olivar) и др. Но психологический портрет дона Хуана обладает рядом существенных оттенков, выделяющих его из этой череды искателей любовных утех.

Прежде всего, дон Хуан в выборе объектов своей страсти не ограничивается крестьянскими девушками: его жертвами становятся герцогиня Изабелла и рыбачка Тисбея, дочь гранда донья Анна и крестьянка Аминта. В лихорадочной смене его привязанностей разнузданная чувственность действует заодно со строгим рационалистическим анализом и расчетом; чаще всего им движет не любовь, а своего рода азарт сердцеда. Потому, еще не успев одержать победу, он уже планирует способы без осложнений покинуть обольщенную жертву. Он циник и полностью свободен от каких-либо нравственных устоев и моральных обязательств. Дон Хуан — это, можно сказать, чудовищная карикатура на ренессансный идеал автономной личности, избавившейся от сковывавших ее норм религии и средневековой морали, но не приобретшей никаких иных принципов взамен. Дон Хуан — гений разрушения, хищник, но он не лишен и обаяния благодаря своей смелости, энергии, хитроумию. Впрочем, его дерзость находит в пьесе вполне трезвое объяснение. Своему слуге Каталинону он говорит:

Ну, что ты трусишь?
Иль забыл, кто мой родитель?
Он — любимец короля
И судия.

(Пер. Ю. Корнеева)

И все же дон Хуан просчитался: не опасаясь кары земной, он слишком долго испытывает терпение небес. Аморальность дон Хуана, по мысли Тирсо, не может остаться без наказания. Только у Лопе справедливость восстанавливают люди — крестьяне, убивающие насильника, или «лучший судия король». Тирсо же как будто не верит в то, что общество способно само справиться с хищниками, подобными дону Хуану. На сцене появляется статуя командора, чтобы исполнить волю всевышнего: сжав своею каменной десницей руку дон Хуана, статуя дон Гонсало провозглашает:

Неисповедим господь
В праведных своих решениях.
Хочет он, чтоб был наказан
Ты за все свои злодеяния
Этой мертвою рукою.
Вышний приговор гласит:
«По поступкам и возмездье».

Философско-психологическая драма здесь сближается с драмой религиозно-философской. Религиозный репертуар Тирсо обширен и разнообразен. Есть у него и типичные для Лопе де Веги «комедии о святых», и пьесы на библейские сюжеты, и ауто, то есть аллегорические действия, утверждавшие догматы католицизма. Однако наибольшую известность приобрела религиозно-философская драма «Осужденный за недостаток веры» (*El condenado por desconfiado*). Как и «Севильский озорник», эта пьеса ставит вопрос о поведении человека перед лицом бога. Дон Хуан наказан, потому что считал, что ему отпущен долгий срок покаяния; Пауло, герой этой драмы, столь же жестоко карается за то, что посмел усомниться в божьем милосердии. Оба испытывают бога, и оба терпят крах.

Десять лет Пауло вел суровую жизнь отшельника; терзаемый сомнениями, он умоляет небо открыть ему его судьбу. Дьявол в облики ангела объявляет ему, что его ожидает судьба некоего Энрико, погрязшего в преступлениях. Возмущенный «несправедливостью» небес, Пауло как бы мстит богу за даром потерянные годы, предаваясь буйному разгулу. В результате Пауло попадает после смерти в геенну огненную, а Энрико, покайся в грехах, спасает душу. Пьеса и сейчас вызывает интерес обрисовкой психологии героя. Пауло — гордец и эгоист; даже его служение богу — всего лишь своеобраз-

ное проявление этих качеств. Именно потому, что за его аскетическим подвижничеством не стоит истинная вера, он все время сомневается в правоте своих решений и хочет знать наверняка, что избрал наиболее надежный путь к спасению души. По остроумному замечанию одного испанского ученого, он уподобляется кредитору, который требует уплаты долга задолго до наступления срока платежа. К сожалению, образы других персонажей разработаны психологически менее детально и убедительно, а обращение Энрико к богу в конце пьесы и вовсе не мотивировано. В его поведении слишком ощущается заданная противопоставленность Пауло. Логика развития характеров здесь принесена писателем в жертву сложным теологическим спорам того времени. Пьеса «Осужденный за недостаток веры» — одно из ярких свидетельств того, что творчество Тирсо де Молины во многом сближается с искусством барокко, предвосхищая путь, по которому пошли драматурги новой школы, школы Кальдерона.

Глава VI.

ДРАМА XVII ВЕКА: ПЕДРО КАЛЬДЕРОН И ЕГО ШКОЛА



ормирование драмы барокко происходило в условиях обострившейся идеологической борьбы

вокруг театра. Наиболее фанатично и непримиримо настроенные идеологи феодально-католической реакции объявляли театр рассадником еретических идей, противоречащих догмам религии и идеалам верноподданничества. Они неоднократно выдвигали требование полного запрещения театральных представлений. Трижды в течение одного столетия им удавалось на время добиться своего.

Однако эта непримиримая по отношению к светскому театру позиция неизменно наталкивалась не только на сопротивление гуманистически настроенных деятелей испанского театра и поддерживавшего их демократического зрителя, но и на противодействие со стороны

умеренных представителей господствующей верхушки общества, видевших в театре могучее средство утверждения своих идеалов и стремившихся поэтому подчинить театр своему контролю.

На протяжении всего XVII века осуществлялись хотя и частичные, но весьма суровые ограничения деятельности драматургов и театральных трупп; эти ограничения, постепенно вводившиеся властями, были направлены на сокращение числа театральных трупп в стране и установление возможно более строгого контроля за деятельностью сохранившихся. Постепенно усиливалась церковная и светская цензура. Принимались меры к тому, чтобы уменьшить роль публичных театров (корралей) и сделать центрами театральной деятельности театры придворные.

Уже при Филиппе III участвовали театральные представления при дворе, где законодателями театральной моды, естественно, выступала не буйная и непокорная масса горожан, а «благовоспитанная» придворная публика. В 1607 году неподалеку от королевского дворца Эль Пардо было выстроено специальное здание для дворцовых спектаклей, а при Филиппе IV такие же здания были возведены и в королевских резиденциях — Сарсуэле и Буэн Ретиро. Постановка феерий на мифологические и пасторальные темы, а также ауто и других религиозных пьес с использованием поражающих воображение зрителей сценических эффектов все больше вытесняла здесь привычные жанры ренессансной драмы. Таким образом, на протяжении XVII века существенно меняется не только сценическая техника, но и соотношение различных типов пьес в пределах текущего репертуара, и внутренняя идейная направленность драматических сочинений. Все эти процессы ярче всего отразились в творчестве величайшего драматурга испанского барокко — Кальдерона.

Педро Кальдерон де ла Барка (Pedro Calderón de la Barca, 1600—1681) принадлежал к старинному дворянскому роду и получил воспитание в иезуитской коллегии в Мадриде. В Саламанкском университете он изучал богословие, схоластику, философию и право. В 1619 году Кальдерон появился в столице и вскоре приобрел известность как поэт и драматург, а с 1625 года стал главным поставщиком пьес для придворного театра и ауто для религиозных представлений. Он становится кавалером

ордена Сантьяго, а в 1640—1642 годах вместе с другими рыцарями ордена участвует в войне против Франции и в подавлении восстания в Каталонии. В 1651 году он принимает сан священника, а затем получает назначение почетным капелланом Филиппа IV.

Таким образом, Кальдерон был обласкан королями и грандами и написал немало пьес, ориентируясь на их вкусы. И все же среди 120 светских пьес, 78 ауто и 20 интермедий, написанных драматургом, многие и притом наиболее значительные произведения по своей идейной направленности весьма далеки от ортодоксально контрреформационных идеалов.

Не будучи философом в строгом смысле слова, Кальдерон принадлежал к числу тех писателей, которые чутко реагируют на философские искания своей эпохи. Конечно, основу его мировоззрения составили религиозные идеи, но они нередко истолковывались им в духе раннехристианских демократических идеалов и совмещались с идеями неостоицизма.

Кальдероновская философия глубоко пессимистична. Вселенский хаос и жизнь человеческая представляются ему то шумной ярмаркой, на которой по дешевке распродаются суетные блага, то театром, на подмостках которого бестолковые актеры разыгрывают бездарную пьесу, то странствием во мраке, конечный пункт которого — смерть.

В мире, где жизнь и смерть, явь и сон образуют какое-то странное, непостижимое единство, человек не способен познать высший смысл бытия. Однако разум, по мысли Кальдерона, управляя страстями и подавляя их, может помочь человеку найти вернейший путь если не к истине, то, по крайней мере, к душевному покою.

Своеобразный рационализм кальдероновского мышления обнаруживается и в художественной структуре его произведений. Он не только доводит до совершенства драму такой, какой она сложилась у его предшественников из школы Лопе де Веги, но и вырабатывает свою особую драматургическую манеру. Отличительные ее особенности: строгая соразмерность всех частей, до деталей продуманная и логически стройная композиция, усиление интенсивности драматического действия, его концентрация вокруг одного или двух персонажей, необычайно экспрессивный язык, в котором широко используются приемы и культистской и концептистской

поэзии и, наконец, некоторая схематизация, логизация характеров. Во второй половине жизни Кальдерона, примерно с 1640-х годов, особенно усиливается тяга к созданию пьес, возможно более свободных от реалий быта; в его пьесах все больше торжествуют лиризм и символика, а персонажи часто превращаются в своего рода абстрактные символы.

Перу Кальдерона принадлежит довольно большое число любовных комедий, причем почти все они — типичные комедии интриги. Наиболее известные среди них — «С любовью не шутят» (*No hay burlas con amor*, 1627?), «Дама-невидимка» (*La dama duende*, 1629), «Дом с двумя выходами трудно оберечь» (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, 1629), «Сам у себя под стражей» (*El alcaide de sí mismo*, 1635) и др.

Обрисовка чувства любви у Кальдерона лишена той глубины и непосредственности, какие присущи комедиям Лопе. У героев Лопе де Веги любовь — это стихийный порыв; между тем один из героев Кальдерона утверждает, что «любая любовь — это силлогизм». Иными словами, любовь у Кальдерона, как и всякая иная страсть, поверяется разумом. И если что-то и нарушает логику в его комедиях, то это вторжение в логические построения героев сил, от них не зависящих и принимающих обличие случая.

Особо запутанные ситуации и неожиданные повороты действия возникают в тех пьесах, в которых роль случая играет какое-либо «механическое приспособление». Так, например, в «Даме-невидимке» братья дон Хуан и дон Луис, опасаясь, что их друг дон Мануэль, поселившийся у них, может посягнуть на честь их сестры, загораживают шкафом дверь из его комнаты в комнату доньи Анхелы. Но «механическое приспособление» сразу же вырывается из-под человеческого контроля. Поначалу шкаф, предназначенный стать преградой для знакомства и встреч Мануэля и Анхелы, оказывается удобным средством тайных посещений Анхелой и ее служанкой комнаты Мануэля в его отсутствие. А затем наступает момент, когда «механическое приспособление» обретает как бы вполне независимое бытие и начинает воздействовать на события самым неожиданным образом. Аналогична роль двух выходов в пьесе «Дом с двумя выходами трудно оберечь». Как писал советский театровед В. С. Узин, «Кальдерону не только удалось обнаружить

в этих механических приспособлениях источник эффектнейших сценических положений, планомерно вскрывая через их посредство отношения людей и вещей, но и вдохнуть в них свою заветную идею — о бренности и бессилии человека, которому кажется, что он подчиняет окружающее своей воле, на самом же деле не он управляет вещами, а вещи управляют им».

В своеобразном взаимодействии вещей и человека кроется и один из истоков комизма в этих пьесах. Комический эффект возникает в результате того, что появляются какие-то таинственные обстоятельства, заставляющие героев предполагать вмешательство потусторонних сил. В той же «Даме-невидимке» сперва грассосо Косме, а затем и его хозяин дон Мануэль приходят к выводу, что непонятные появления и исчезновения вещей в запертой комнате можно объяснить только кознями дьявола.

Таким образом, этот столь характерный для Кальдерона прием, который современники называли *lances de Calderón* («кальдероновские ходы»), приобретает у драматурга универсальное значение, далеко выходящее за пределы механического импульса к действию.

Комедия о любви у Кальдерона всегда «высокая» комедия. В ней действуют только дворяне; в самые патетические моменты герои не изменяют принципам куртуазности, не преступают законов дворянской чести. И это находит выражение также в приподнятости их речи, обильно уснащенной витиеватыми оборотами, гиперболами и пышными метафорами. Еще дальше от традиций ренессансного театра отходит Кальдерон в своих «драмах чести».

В XVI—XVII веках тему чести разрабатывали в Испании во множестве ученых трактатов, романов, пьес и новелл. Но никто не сформулировал господствовавшие в испанском обществе взгляды на честь с такой определенностью и выразительностью, как это сделал Кальдерон.

В большинстве случаев драматург связывает решение проблемы чести с представлением о благородстве как о наследственном даре крови, как о неотъемлемом атрибуте дворянского рода.

Согласно кодексу дворянской чести, честь создана «из столь хрупкого материала, что от малейшего движения может разбиться и оказаться запятнанной» (драма «Жизнь есть сон»). Достаточно одного лишь подозрения

в том, что чести нанесено оскорбление, чтобы «оскорбление стало действительным» (пьеса «Влюбленный призрак»). Наказание за оскорбление должно следовать тотчас же, особенно если подозрение в оскорблении чести возникает у окружающих. Ибо честь равнозначна по чести, то есть уважению, оказываемому окружающими. Оскорбление должно быть смыто наказанием оскорбителя или оскорбителей, наказанием тайным или публичным в зависимости от того, каким было само оскорбление. При этом месть оскорбителю у Кальдерона — всегда кровавая. «...Честь лишь кровью лечат», — объявляет герой драмы «Врач своей чести».

Герои пьес Кальдерона нередко жалуются на суровость законов чести, но никогда не подвергают сомнению сами законы. Это понимание чести как некоего высшего надличного чувства объясняет особенности кальдероновских «драм чести». В пьесе «Живописец своего бесчестия» (*El pintor de su deshonor*, 1648?) супружеская честь героя подверглась действительно оскорблению; в драме «За тайное оскорбление — тайное мщение» (*A secreto agravio, secreta venganza*, 1635) дон Лопе де Алмейда тайно мстит супруге не за содеянное, а за задуманное ею нарушение супружеского долга; в пьесе «Врач своей чести» (*El médico de su honra*, 1633—1635) жена дона Гутьерре донья Менсия даже и не помышляла об оскорблении чести мужа и лишь благодаря неблагоприятному стечению обстоятельств на нее пала тень подозрения. Однако эти «нюансы» ничего не меняют в существе решения проблемы чести в этих пьесах. И жестокость, с какой во всех трех случаях поступают герои Кальдерона, — не свойство их характера и, тем более, не свидетельство «аморализма» драматурга: свою месть за реальное, задуманное или даже приписанное оскорбление чести все три супруга рассматривают не как свое личное дело, а как свой долг перед обществом. Только так и можно понять слова дона Гутьерре, который после убийства доньи Менсии заявляет королю:

Принято над дверью вешать
У ремесленников наших
Вывеску с гербами цеха.
Я же знак рукой кровавой
На дверях своих поставил,
Ибо ремесло мое —
Честь...

(Пер. Ю. Корнеева)

Неудовлетворенность дворянско-сословными представлениями о чести заставляет писателей XVI—XVII веков искать другие, более справедливые и человеческие решения. Гуманисты Возрождения со времен ученого-моралиста Луиса Вивеса объявляют благородство и честь не наследственными дарами, а добродетелью, приобретаемой каждым человеком своими поступками. Это понимание чести, равнозначное ощущению человеческого достоинства, горячо отстаивал Лопе де Вега в своих народно-героических драмах.

По иному пути пошел Кальдерон. В своих исканиях выхода за пределы сословных представлений о чести он обратился к трудам некоторых религиозных писателей, которые, противопоставляя современности демократические идеалы раннего христианства, относили честь к тем благам, которые вместе с жизнью дарованы богом каждому человеку и посягать на которые никто не имеет права.

Такое толкование идеи чести характерно для драм Кальдерона «Стойкий принц» (*El Príncipe constante*, 1628—1629) и «Саламейский алькальд» (*El alcalde de Zalamea*, 1642—1644). В первой из них драматург повествует о героической жизни и мученической смерти португальского принца дона Фернандо, который, попав в плен к маврам, отказывается обрести свободу и сохранить жизнь ценой бесчестия друга, собственного бесчестия или бесчестия отчизны. «Верность чести, сопряженная, как у принца, стойкого в своей неволе, с драматическими потрясениями,— пишет испанский ученый Рамон Менендес Пидаль,— это ось, на которой вращается не только христианский мир, но и все миры, составляющие вселенную». На таком представлении о чести «зидается достоинство человека и все высокое в человеческой жизни».

В еще большей мере это относится к «Саламейскому алькальду», одному из шедевров кальдероновской драматургии. Известно, что драма Кальдерона является переделкой одноименной пьесы Лопе де Веги. Но изменения, внесенные Кальдероном в первоисточник, столь разнообразны и значительны, что, несмотря на совпадение основных ситуаций, речь может идти, по сути дела, о двух различных пьесах, написанных на один и тот же сюжет. Тем более, что переработка Кальдероном пьесы Лопе коснулась не только сюжета, образов, композиции

пъесы, ее стиха; вся концепция кальдероновской драмы решительно отличается от концепции драмы Лопе де Веги.

Пьеса Лопе де Веги примыкает к его народно-героическим драмам. Он наделяет своего героя — Педро Креспо — развитым чувством достоинства крестьянина, ставящим его в нравственном отношении выше капитанов-дворян, оскорбителей его чести. Вместе с тем суды Педро над своими односельчанами, самим собой, а затем и над оскорбителями чести его дочерей позволяют Лопе де Веге прославить народное правосудие, патриархальное по форме, но безусловно справедливое по существу.

Иным был замысел Кальдерона. Понимание им идеи чести наиболее полно раскрывается в разговоре Педро Креспо с генералом Лопе де Фигероа. В этом разговоре сталкиваются два представления о чести — сословно-дворянское и внесословное, христианское.

Для Креспо честь — это высшее благо, дарованное богом и именно потому равняющее всех — и дворянина и крестьянина, во всех остальных отношениях по его мнению, справедливо не равных. Чтобы оттенить своеобразие этой концепции чести, Кальдерон окружает своего центрального героя «антигероями», чьи представления о чести в большей или меньшей мере противоречат точке зрения Педро (и автора): таковы дон Лопе де Фигероа, местный идалго дон Мендо и капитан дон Альваро де Атайде, отстаивающие сословно-дворянские представления о чести; таков и сын Педро Хуан, считающий себя во всем, а не только в отношении чести равным дворянину.

Дон Альваро де Атайде — фигура по-своему привлекательная. Он, конечно, и не помышляет о том, чтобы поступиться своим дворянским достоинством во имя вспыхнувшей любви к дочери алькальда Исабель, но искренен, смел и последователен. Своим сословным представлениям о чести он остается верен до конца, требуя к себе даже в последние минуты «должного почтения».

Сцена последнего акта, где Педро, отложив в сторону жезл алькальда, обращается к капитану как отец, как человек, — одна из самых сильных и вместе с тем самых сложных в драме. Гордый Педро в этой сцене униженно умоляет капитана вернуть ему честь, женившись на Исабель. Он предлагает капитану все свое имущество,

а если этого мало — продать в рабство себя самого и сына.

На первый взгляд эта сцена не согласуется с характером Педро. Но это не так. Здесь обнаруживается не только готовность Креспо поступиться материальными благами во имя духовного сокровища, каким представляется ему честь. Брак капитана с Исабель стал бы актом справедливости высшего порядка, которая лишь отчасти может быть достигнута (в случае отказа капитана жениться на Исабель) земным судом и казнью оскорбителя чести. Для Лопе де Веги брак капитана — восстановление лишь частной поправленной справедливости; за ним должна последовать казнь как возмездие за насилие над человеческим достоинством человека из народа. А у Кальдерона Педро берется за жезл алькальда лишь тогда, когда убеждается, что наилучшее решение, соответствующее божескому закону (брак капитана с обесчещенной Исабель), исключено и остается только прибегнуть к законам человеческим.

Таким образом, субъективный замысел Кальдерона во многом не совпадал с идеями народно-героических драм Лопе де Веги. Но, большой художник, Кальдерон в своей пьесе сумел нарисовать столь яркие характеры, с таким сочувствием изобразить страдания крестьянской девушки, ставшей жертвой гнусного насилия, и ее отца, на чьи седины незаслуженно легла тень позора; сумел с такой силой показать душевное благородство людей из народа и так убедительно раскрыть лицемерие сословно-дворянских представлений о чести, что объективное звучание драмы оказалось гораздо значительнее субъективного замысла драматурга. Этот объективный смысл драмы Кальдерона великолепно раскрыл в своем отзыве о пьесе А. И. Герцен, писавший: «Саламейский алькальд» Кальдерона — миф прекрасный и чрезвычайно драматический, особенно в третьем действии. Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о законности».

В драматургическом наследии Кальдерона большое место занимают морально-философские и религиозные драмы; среди них — знаменитая пьеса «Жизнь есть сон» (*La vida es sueño*, 1635). История принца Сехизмундо, которому при рождении было предсказано, что он станет жестоким тираном, и которого поэтому отец — польский король Басилио — с детства заключил в уединенную

башню, где он воспитывался вдали от людей,— через христианские легенды о Варлааме и Иосафате восходит к восточным преданиям о Будде. Для Кальдерона эта история стала поводом для размышлений о коренных проблемах бытия, о смысле и назначении власти и т. п.

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

В зарубежном литературоведении пьеса Кальдерона долгое время истолковывалась как религиозно-символическое произведение. Лишь в последние десятилетия стала утверждаться точка зрения на эту драму как на пьесу о воспитании идеального правителя. Советский исследователь Н. И. Балашов существенно уточнил подобное толкование пьесы, поставив ее в контекст различных произведений на славянскую тему, начиная с «Великого князя Московского» Лопе де Веги. Он показал также, что вместе со славянской темой в драму Кальдерона вошли и мотивы, связанные в сознании испанцев того времени с этой темой,— «великой смуты», междоусобной борьбы, сложных взаимосвязей между Москвой и Польшей и т. д.

Во многом следуя за «Великим князем Московским», драма Кальдерона, однако, принципиально иначе решает центральную тему — формирование идеального правителя. Для Лопе де Веги опыт, который делает его героя идеальным государем, состоит, по справедливому замечанию Н. И. Балашова, «в приобщении к гуще народной жизни. ...У Кальдерона, хотя цель воспитания в общем та же, само понятие опыта спиритуализовано и

сублимировано: государственная мудрость и добродетель достигаются не только в общественной практике, но путь к ним идет через открывающуюся в страдании мимолетность жизни и зыбкость земных ценностей».

Но Кальдерон и в этой пьесе далек от слепого следования догмам католицизма. Так, проблему свободы воли человека, в католицизме толкуемую как предоставленную богом человеку свободу выбора между пороком и добродетелью, драматург связывает с идеей свободы совести и свободы вообще. Сехизмундо заявляет, что «нельзя насиловать свободную волю», что, лишив его свободы, отец стал тираном его свободной воли. Эта же взаимозависимость личной свободы и свободы воли утверждается Кальдероном и в программном монологе из 1-го акта, где Сехизмундо, сравнивая себя с птицей, зверем, рыбой, ручьем, с тоскливым недоумением спрашивает: почему он, в ком больше свободы воли, жизни, чувства, знания, страсти, в меньшей мере свободен, чем твари божьи или мертвая природа.

Толкование свободы воли как свободы совести и убеждений характерно и для некоторых религиозно-философских и религиозных пьес Кальдерона. Широкой известностью, например, пользовалась его драма «Маг-чудодей» (*El mágico prodigioso*, 1634), которую К. Маркс охарактеризовал как драму «католического Фауста», «испанского Фауста»¹. Молодой ученый Киприан логическим путем приходит к сомнению в многобожии. Дьявол, не способный помешать ему познать истину, пытается отвлечь его от научных занятий, сведя с прекрасной Юстиной. Ради обладания Юстиной Киприан продает свою душу дьяволу. Но свобода воли помогает Юстине устоять против соблазна любви, и маг-чудодей обнимает лишь скелет.

В пьесе отчетливо стремление осмыслить мир и философские проблемы бытия рационалистическим путем. Слепой вере Кальдерон явно предпочитает доводы разума. Вот почему даже в тот момент, когда действительно совершается чудо (в объятиях Киприана оказывается не живая Юстина, а лишь скелет) Киприан ищет этому чуду рационалистическое объяснение. С рационализмом мысли Киприана связаны и его сомнения. «Из всех наук

¹ См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 28, с. 300; т. 14, с. 616.

я только сомнение извлек», — говорит он. Без сомнения нет познания, нет диалектики мысли, — а именно диалектическое столкновение двух возможных истин каждый раз привлекает Кальдерона и разворачивается им на протяжении пьесы.

Пьеса утверждает нестоический идеал человека, способного силой своего духа и разума найти истинный выход в лабиринте судеб и отстоять свое человеческое достоинство. Воплощением этого идеала в «Маге-чудодее» становится Юстина, находящая в себе силы противостоять страсти, которую пробудил в ней дьявол.

Эти же тенденции обнаруживаются и в религиозных пьесах Кальдерона, в частности в его ауто. Только здесь Кальдерон еще дальше отходит от реалистических принципов построения характеров. Персонажи религиозных пьес и ауто — это абстрактно-аллегорические символы, воплощающие те или иные свойства души или догмы католицизма. В этих пьесах с особой силой обнаружилось тяготение драматурга к абстрактно логическому построению пьес, симметрии персонажей, речей, произносимых «за» и «против», и т. п. Логическая симметрия рассуждений для Кальдерона — необходимость и философская и эстетическая: на ней основаны важнейшие законы его драматургии. С рационализмом связана и склонность Кальдерона к концептистскому стилю, который он считал способом проникновения разума в потаенные связи между предметами, определяемые словом, образом, метафорой.

Вокруг Кальдерона группировалось множество драматургов, ориентировавшихся на его литературный опыт и разрабатывавших примерно те же проблемы, что и он. Среди них особенно известны Рохас Соррилья и Морето.

Франсиско де Рохас Соррилья (Francisco de Rojas Zorrilla, 1607—1648) — автор большого числа драматических произведений, опубликованных им в двух частях (в 1640 и 1644 годах). Эти произведения разнообразны по тематике, но наибольшей популярностью пользовались его трагедии, а также так называемые comedias de figura, то есть комедии гротескно-сатирического плана.

Трагедии Рохаса Соррилья рисуют героев, оказавшихся в плену непреодолимых страстей. При этом ему нередко недостает чувства меры, и взрыв страстей иногда побуждает героев на поступки, психологически неоправданные и неправдоподобные. Из всех трагедий

наибольшей известностью пользовалась пьеса «Никто, кроме короля, или Честнейший землепашец Гарсиа дель Кастаньяр» (*Del Rey abajo ninguno, y labrador más honrado García del Castañar*). Эту пьесу нередко сравнивают с народно-героическими драмами Лопе де Веги, но сравнение это неправомерно, потому что чувство оскорбленной чести у героя отступает перед верноподданническим чувством; к тому же Гарсиа дель Кастаньяр — не крестьянин, а дворянин, вынужденный скрывать под крестьянской одеждой свое благородное происхождение. Как и герои кальдероновских «драм чести», Гарсиа, даже не сомневаясь в невинности жены, решает ее убить, чтобы смыть оскорбление, нанесенное его чести, тем более что он считает своим оскорбителем короля, которому мстить не смеет. Но в отличие от кальдероновских героев Гарсиа дель Кастаньяр, даже приняв решение, не может не испытывать колебаний, не способен вырвать из своего сердца любовь к Бланке, — и это делает его фигуру человечнее, жизненнее, чем фигуры героев кальдероновских «драм чести». Разрешение острого душевного конфликта наступает тогда, когда Гарсиа узнает, что оскорбитель его чести не король, а дворянин дон Мендо. Он убивает дону Мендо, ибо, как он заявляет, он «не должен прощать оскорбления никому, кроме короля».

Остальные трагедии Рохаса Соррильи скорее можно было бы назвать «трагедиями мести», чем «трагедиями чести». Герои Рохаса не ставят перед собой никакой социальной или религиозной цели — они лишь энергично добиваются личного счастья, руководствуясь охватившей все их существо страстью.

Так, в трагедии «Аспиды Клеопатры» (*Los áspides de Cleopatra*) Антоний забывает о своем долге перед родиной ради любви к прекрасной египетской царице. И Клеопатра, героиня, презиравшая любовь и гордящаяся своим талантом вонительницы и правительницы государства, не в силах сопротивляться вспыхнувшему в ней чувству. Они взяты в плен римскими войсками и гибнут. Эта трагедия — одна из самых лирических в испанской литературе; многие ее монологи и диалоги полны огромной лирической силы. В более поздних трагедиях Рохаса Соррильи лиризм уступает место энергичному действию; кровавые события, многие из которых изображаются на сцене, заслоняют внутренний мир героев.

Среди комедий Рохаса Соррильи особенно популярна «Глупец обманывает глупца, или Дон Лукас де Сигарраль» (*Entre bobos anda juego y don Lucas de Cigarral*) — один из характерных образчиков *comedia de figuón*. В центре ее стоит гротескно-сатирический образ старого скупца и невежды, педанта и честолюбца дона Лукаса. И эта и другие комедии Рохаса Соррильи отличаются сильным комизмом, динамикой действия, точными и выразительными характеристиками персонажей. Но в большинстве комедий Рохас не оригинален; он охотно заимствует у предшественников не только сюжеты, но и целые сцены, как, например, в пьесе «Два враждующих стана Вероны» (*Dos bandos de Verona*), разрабатывающей историю Ромео и Джульетты очень близко к «Кастельвинам и Монтесам» Лопе де Веги.

Столь же «вторично» в большинстве случаев и творчество Агустина Морето-и-Каванья (*Agustín Moreto* у Сабаña, 1618—1669). Из тридцати с лишним пьес разнообразного содержания, приписываемых ныне Морето, лишь двенадцать пьес, изданных им самим в 1654 году, могут считаться достоверно ему принадлежащими. Не обладая богатой творческой фантазией и потому предпочитая разрабатывать уже известные сюжеты, Морето вместе с тем был талантливым мастером, умевшим психологически тонко обосновать действие, найти наиболее верные драматические ходы и построить на этой основе гармонически развивающуюся интригу.

Среди его исторических пьес большой интерес представляет написанная им в содружестве с Луисом Бельмонте и Антонио Мартинесом де Менесесом драма о «смутном времени» на Руси — «Преследуемый государь» (*El príncipe perseguido*, 1651), в которой он вслед за Лопе де Вегой и Кальдероном изображает правителя на широком народном фоне. 2-й акт пьесы, написанный Морето, содержал также антиклерикальную сцену, смело критиковавшую монастырский уклад.

Более всего Морето прославился своими «комедиями характера», прежде всего шедевром «Презрение за презрение» (*El desdén con el desdén*, 1654). История дона Карлоса, мнимым равнодушием пробудившего в донье Диане сперва интерес к себе, а затем и любовь, заимствована Морето из комедии Лопе де Веги «Чудеса презрения» и Тирсо де Молины «Ревность ревностью лечат». Однако Морето несомненно превзошел свои модели,

до минимума сведя внешнее действие и сосредоточив внимание на детальнейшей разработке характеров, логике их внутреннего развития. В этом отношении он продолжает традиции Аларкона, хотя и полностью лишен аларконовского демократизма.

Другая известная комедия Морето — «Красавчик дон Дьего» (*El lindo Don Diego*, 1662), типичная *comedia de figura*. «Красавчик» дон Дьего — меткая и остроумная карикатура на безмерно тщеславного и самовлюбленного дворянина; его имя стало нарицательным для обозначения пустой дворянской спеси. Играя на тщеславии дон Дьего, грасьосо Москито заставляет его отказаться от обещанной ему руки красавицы Инес ради того, чтобы соединить судьбу с мнимой графиней, роль которой ловко разыгрывает служанка. В результате Инес получает возможность выйти замуж за любимого ею дон Тельо, а дон Дьего остается одураченным. И в этой и в некоторых других комедиях содержится критика пороков современного дворянского общества, правда, в значительной степени уже ослабленная аристократизмом автора.

Драматургия Морето завершает развитие национальной испанской драмы «золотого века», свидетельствуя, с одной стороны, о стойкости ее гуманистических традиций, продолжающих пробиваться сквозь толщу враждебных гуманизму идей даже во второй половине XVII столетия, а с другой — о все более углубляющемся кризисе испанской культуры, в последние десятилетия этого века переживающей глубочайший упадок.





ЛИТЕРАТУРА
XVIII
ВЕКА

ЭПОХА
ПРОСВЕЩЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

В 1700 году бесславно закончила свое существование испанская ветвь Габсбургов, правление которых привело страну к крайнему упадку всей государственной системы, потере многих испанских владений в Европе и за океаном, военным поражениям и экономическому банкротству. Когда после смерти последнего испанского Габсбурга, бездетного Карла II, вспыхнула война за «испанское наследство» (1701—1714), обессиленная Испания могла лишь беспомощно взирать, как более могучие европейские государства — Франция, Англия, Австрия — на полях сражений и в тиши дипломатических кабинетов решают ее судьбы. Утрехтский (1713) и Раштаттский (1714) мирные договоры утвердили на испанском престоле династию Бурбонов, но лишили Испанию ее последних владений в Нидерландах и Италии, переданных австрийским Габсбургам, а также Гибралтара и Менорки, отошедших к Англии.

В XVIII столетии Испания являла собой зрелище глубокого экономического и культурного упадка. Уродливые феодальные порядки, давно отжившие свой век, продолжают господствовать в испанских городах и деревнях. Непосильное бремя налогов и феодальных повинностей придавило народные массы, промышленность по-прежнему оставалась в жалком состоянии.

Правда, годы правления первых испанских Бурбонов — Филиппа V (1700—1746), Фердинанда VI (1746—1759) и особенно Карла III (1759—1788), период царствования которого, благодаря реформаторской деятельности его министров, вошел в историю как эпоха «просвещенного абсолютизма», — были ознаменованы попытками оздоровить испанскую государственность, несколько ослабить могущество феодальных сил и, в частности, церкви, облегчить развитие промышленности и торговли. Этому призваны были способствовать возникшие повсеместно Общества друзей отчизны (*Sociedades de amigos del país*), ставшие центрами распространения новых идей. Отчасти были ограничены сеньориальные права на землю дворянства и монастырей. В 1767 году из страны был изгнан орден иезуитов, а влияние инквизиции, хотя и сохранялось в течение всего столетия, все же в последней трети века сильно ослабло. Начались строительство

современных путей сообщения, каналов, мелиорация земель; восстанавливались заброшенные ранее шахты и рудники. Королевская власть заявила претензии и на руководство культурными процессами. По примеру Франции в 1711 году основывается Королевская (впоследствии Национальная) библиотека, в 1714 году Королевская академия языка, которая в 1739 году выпустила первый шеститомный академический словарь испанского языка, так называемый «Словарь авторитетов» (*Diccionario de autoridades*), а в 1771 — первую академическую грамматику. В 1735 году возникает Королевская академия истории, а в 1752 — Королевская академия Сан Фернандо, или Изящных искусств.

Все эти реформы, однако, были половинчатыми и не могли решительно подорвать феодализм. А при Карле IV (1788—1808) первые же известия о революции во Франции заставили испанский абсолютизм вернуться к политике откровенной и жестокой реакции.

Это не могло не наложить отпечатка и на испанскую культуру. Последняя треть XVII и первые десятилетия XVIII века — это период ее застоя и упадка. Лишь немногие передовые мыслители и писатели первой половины столетия пытались пробудить отечественную культуру от летаргического сна, в который она погрузилась. В поисках выхода они обратили свои взоры за Пиренеи, во Францию, и в сторону «туманного Альбиона», где в то время получила развитие философия и культура Просвещения.

Просвещение — общеевропейское философское, идейное и культурное движение, сыгравшее в большинстве стран Европы огромную роль в идеологической подготовке буржуазно-демократических революций. Это движение, характеризуют, по определению В. И. Ленина, горячая вражда «к крепостному праву и *всем его* порождениям в экономической, социальной и юридической области»; «...горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни...»; «отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян ... искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние и искреннее желание содействовать этому»¹. Испанские просветители, как и их западноевропейские единомышлен-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 2, с. 519.

ники, подвергали резкой критике с позиций разума феодальные порядки, религиозные предрассудки и домогостроевскую мораль.

Просветители в Испании не создали своей собственной философской системы. Большинство из них более или менее последовательно отстаивало сенсуалистские идеи Джона Локка, утверждая вслед за ним решающее значение опыта в формировании человека, подчеркивая, что «мнения правят миром», объявляя разум критерием истинности всего существующего и источником прогресса и, наконец, выдвигая задачу разумного воспитания человека как основу преобразования общества и его будущего благоденствия.

Одна из центральных тем Просвещения вообще и испанского в частности — вопрос о человеческой личности и ее воспитании. Вслед за философами Возрождения просветители считали, что человек по своей природе добродетелен, а пороки, присущие людям, порождены «неразумными», противоестественными условиями его существования. Из этого общего для всех положения просветители в разных странах делали различные выводы. Во Франции, например, где назревала буржуазно-демократическая революция, просветители сосредоточили огонь своей критики преимущественно на феодальном общественном порядке, видя именно в нем основной источник искажения здоровой нравственной природы человека. В Испании, где просветители еще не могли подняться до идей революционного ниспровержения существующего строя, на первый план выдвигается роль семьи в воспитании личности. Но и в том, и в другом случае идеологи Просвещения страстно отстаивают свободу человека, провозглашают его право на земное счастье, требуют смести все преграды, стоящие на пути воспитания полноценной человеческой личности.

В условиях отсталой Испании просветители не были способны преодолеть пропасть, отделявшую их от народа, и понять его истинные нужды и чаяния. Они ограничивались требованиями весьма умеренных реформ, все свои надежды возлагая на «просвещенного» монарха.

Верхушечный и половинчатый характер был свойствен испанскому просветительскому движению на всем протяжении его существования. Однако это движение претерпело в XVIII веке заметную эволюцию. На первом этапе — до 60-х годов — идеи Просвещения еще только

начинали усваиваться испанской прогрессивной интеллигенцией. И хотя уже в это время Фейхоо и некоторые органы печати ведут пропаганду просветительских идей в их прямой, научно-философской форме, в художественную литературу эти идеи еще почти не проникают. Большинство писателей продолжают творить в русле уже переживающего глубокий кризис барокко. И лишь немногие художники слова пытаются соединить следование национальным традициям литературы с усвоением и пропагандой просветительских идеалов. Наиболее ярко эти просветительские тенденции обнаруживаются в романах Дьего де Торреса-и-Вильярроэля и Хосе де Ислы.

На следующем этапе — во второй половине столетия — просветительское движение захватывает гораздо более широкие круги художественной интеллигенции Испании. Одновременно и в литературе происходят более глубокие качественные сдвиги: осваиваются новые жанры (например, философский роман и роман в письмах), литература становится орудием прямой защиты и утверждения новых идеалов, критики старого общества. Существенно изменяется отношение многих испанских просветителей к национальной традиции. «Горячая защита европейских форм жизни», о которой говорил В. И. Ленин как о характерной черте Просвещения, лишь у немногих деятелей испанского Просвещения совмещается с уважительным отношением к национальным традициям. Борясь против застойности и отсталости испанской действительности, многие просветители с презрением отворачивались не только от феодального прошлого страны, но и от накопленных испанским народом за века прогрессивных общественных и культурных ценностей. Именно в это время складывается тип «офранцузенного» интеллигента (*afrancesado*), которого позднее, в годы войны за независимость, несправедливо приравнивали к предателям родины.

Недооценка национальной традиции большинством испанских просветителей в области эстетической проявилась в некритическом восприятии классицистской нормативной поэтики. В принципе обращение к классицистски строгим правилам искусства имело положительный смысл в качестве противоядия против хаоса эпигонского барокко. Однако большинство сторонников классицизма в Испании полностью отрекаются от художественных завоеваний своих предшественников в отечественной

традиции. Поэтому, хотя ведущим направлением в художественной литературе испанского Просвещения стал классицизм в его просветительском варианте, но сколько-нибудь полноценные художественные произведения были созданы лишь теми сторонниками классицистской поэтики, которые, как Л. Фернандес де Моратин в комедии, баснописцы Ириарте и Саманьего, сумели сочетать следование нормам классицизма с творческим усвоением национальной культурной традиции. Эта национальная традиция сохранялась в Испании на протяжении всего XVIII века и наиболее отчетливое выражение получила в просветительском реализме, оказавшемся особенно плодотворным в прозе и малых драматических жанрах. Наконец, в последней трети XVIII века в Испании возникает и направление сентиментализма, провозгласившего чувство свойством души, более всего способствующим раскрытию подлинных достоинств человека. Как и в других странах Европы, сентиментализм свидетельствовал о начале кризиса просветительской веры в могущество разума и стал предвестником будущего романтического искусства.

Литература испанского Просвещения не завоевала на свою сторону народа; она осталась голосом просвещенного меньшинства. Но и противостояла ей не идеология народная, а реакционная идеология обскурантистского меньшинства, заинтересованного в сохранении в стране феодальных порядков. То обстоятельство, что этому реакционному меньшинству иногда удавалось заручиться поддержкой народных масс, ничего не меняло по существу: невежественные и приверженные к патриархальным формам быта народные массы нередко оказывались лишь слепым орудием чуждой им политики. Этим отчасти объясняется то недоверие к «черни», которое звучит в трудах многих просветителей, в частности в произведениях Фейхоо.

Бенито Херонимо Фейхоо-и-Монтенегро (Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, 1676—1764) — бенедиктинский монах и профессор Овьедского университета — по складу ума и характеру менее всего походил на отрешенного от жизни проповедника слова божьего или кабинетного ученого. В стране, где наука еще оставалась на уровне средневековой схоластики, Фейхоо пропагандировал подлинно научные знания, провозглашал высшими критериями истины разум и опыт. «Без опыта

невозможно ни исследовать природу, ни иметь о ней сколько-нибудь точные знания,— писал он. — Опыт и только опыт должен определять приговоры судьи, суждения историка и заключения философа».

Поисками истины, основанной на опыте и знании, и вдохновлялись все труды Фейхоо, объединенные им в восьми томах «Всеобщего критического театра» (*El teatro crítico universal*, 1726—1739) и пяти томах «Ученых и любознательных писем» (*Cartas eruditas y curiosas*, 1742—1760). 281 очерк, вошедший в эти собрания,— это подлинная энциклопедия, свод знаний в самых разнообразных областях: физики, математики, естественной истории, медицины, астрономии, географии, истории, права, теологии, философии, литературы, филологии и эстетики. В большинстве случаев ученый выступает как талантливый, умный и разносторонний популяризатор знаний, накопленных европейской наукой. Для людей своего времени Фейхоо открывал не только новые горизонты науки, но и новые методы познания. Один из поздних испанских просветителей Бланко Уайт писал в начале XIX века, что у Фейхоо он научился «рассуждать и исследовать, сомневаться, проникнув через посредство его трудов в совершенно новый мир свободы и анализа». Вот эта раскованность ума в соединении с критическим анализом и составляет наиболее привлекательную сторону таланта Фейхоо.

Убежденный в том, что необъяснимое — это всего лишь пока не объясненное, Фейхоо с этой точки зрения обрушивается не только на веру в домовых («Домашние духи и домовые»), не только на всякого рода суеверия и предрассудки, но и на рассказы о религиозных чудесах («Вымышленные чудеса» и др.). «Весьма часто чуду приписывают то, что на самом деле есть проявление природы»,— писал ученый. При этом он, однако, нисколько не подвергал сомнению догматы религии. Наука и опыт, по Фейхоо, способны открыть осязаемые истины; а сверхчувственное познание лежит вне сферы науки и является предметом религии, которая поэтому, по мнению Фейхоо, способна вобрать самые передовые научные истины.

Не раз называвший себя «гражданином республики ученых», Фейхоо бичует лжепатриотизм тех испанцев, которые отстаивали необходимость и дальше сохранять изоляцию Испании от других стран. «Любуйтесь дым-

ком родной земли,— обращается он к своим соотечественникам,— но боже упаси вас предпочесть этот дым свету и блеску, идущим из-за рубежа».

Не менее решительно осуждает Фейхоо и сословные предрассудки. Ценность человека, по Фейхоо, не в принадлежности к той или иной нации, к тому или иному роду, а в способности понимать.

Много любопытных мыслей высказывает ученый о псевдонаучных занятиях магией и астрологией, о необходимости всеобщего образования, в том числе и женского, о нелепости существующей в испанских школах и университетах системы усвоения знаний и т. п.

Если содержание трудов Фейхоо ныне по большей части устарело, то по своей форме они стали едва ли не первыми в Испании образцами «эссе» (ensayo), популярного жанра научно-художественной прозы. Его очерки написаны живо и просто, хотя он широко использует неологизмы, в частности галлицизмы. Свое право на это он отстаивал от ревнителей «чистоты» языка. «Чистота испанского языка? — с горечью восклицает он. — Правильнее было бы ее назвать бедностью, наготой, сухостью».

Вокруг творчества Фейхоо развернулась острая борьба; еще при жизни ученого появилось свыше 100 памфлетов. Схоласты и обскурантисты подвергали в них труды Фейхоо резким нападкам, сторонники просвещения решительно выступали в его защиту.

В этой борьбе сформировалось целое поколение ученых-просветителей, начиная с друга и ближайшего сподвижника Фейхоо филолога Мартина Сармьенто. Особенно следует отметить деятельность просветителей Каталонии Антонио де Капманя, Хуана Франсиско Масдеу и др., способствовавших возрождению каталанской литературы, а также видных борцов за возрождение баскской культуры — основателя Баскского общества друзей отчизны (1764) графа Пеньяфлориду, создателя ряда трудов по баскскому языку и первого опыта романа из жизни баскской деревни «Перу Абарка» (опубл. в 1880) Х. А. Могеля-и-Уркису, П. П. де Астарлоа, написавшего «Философские рассуждения» (изд. в 1883), и др.

В борьбе за утверждение просветительских идеалов ковала свое оружие и журналистика. Органами просветительской пропаганды стали, в частности, «Диарио де лос Литератос де Эспанья» («Ежедневник испанских

литераторов», выходил раз в три месяца в 1737—1742 годах), первый в Испании журнал, специально посвященный проблемам литературы; «Эль Пенсатор» («Мыслитель»), издававшийся просветителем Хосе де Клавихо-и-Фахардо в 1762—1763 и 1766—1767 годах и посвященный преимущественно критике нравов; «Эль Сенсор» («Цензор»), выпускавшийся Луисом Каньюэло в 1781—1786 годах и сочетавший пропаганду идей французских энциклопедистов с резко антиклерикальной критикой; различные сатирические журналы, выпускавшиеся Мануэлем Мариано Нифо-и-Кахигалем. В этих журналах немало места занимали проблемы эстетики, в частности борьба за классицистское искусство и против него.

Наиболее полное обоснование принципов классицизма содержалось в «Поэтике» (*Poética*, 1737) Игнасио де Лусана (*Ignacio de Luzán*, 1702—1754). Общая концепция его труда, как признавался сам Лусан, взята им из трактата Лодовико Муратори «О совершенной поэзии», а также других итальянских теоретиков классицизма; несомненно также воздействие Буало и его поздних французских последователей.

Основные положения «Поэтики» Лусана не выходят за пределы общепринятых норм классицизма, который исходит из представления о том, что законы искусства, основанные на вечных законах разума, неизменны во все времена и у всех народов. Важнейший принцип классицистской эстетики — подражание природе, толкуемое как стремление в искусстве создать некую иллюзию реальности, более высокую, чем сама реальность, ибо в произведении искусства она предстает не такой, какова она есть, а такой, какой должна быть. Так понятое подражание — акт творческий. Художник среди множества явлений отыскивает одно характерное и его свойства переносит на другие явления, подчеркивая в них универсальное. Закону подражания природе подчиняется принцип правдоподобия. Вслед за французскими классицистами Лусан объявляет высшими образцами искусства произведения античности, подражание которым, в конечном счете, подменяет у него подражание природе. Искусство должно приносить не только наслаждение, но и пользу — оно должно воспитывать. На это способно лишь искусство, подчиняющееся требованиям строгих пропорций, меры и гармонии. Лусан отстаивает в своей поэтике принцип строгого деления жанров на «высокие» и «низ-

кие», формулирует требования к различным родам искусства, в частности пресловутое правило «трех единств» (времени, места, действия) применительно к трагедии и комедии.

При этом Лусан обнаруживает, однако, широту взгляда, не столь уж часто встречающуюся у адептов классицизма. Отвергая поэтику испанской национальной драмы и культистскую поэзию, Лусан, тем не менее, признавал большую художественную ценность произведений Лопе де Веги и Кальдерона, высказал справедливые замечания об испанской поэзии до XVII века, проявил понимание относительности эстетических оценок, зависящих от «климата, нравов, состояния наук и человеческого гения». Книга Лусана, появившаяся тогда, когда большинство испанских писателей эпигонски следовало худшим традициям барокко, несомненно сыграла прогрессивную и дисциплинирующую роль.

Классицистская эстетика вызвала возражения со стороны некоторых испанских ученых. Так, в частности, Фейхоо в своих эссе по проблемам эстетики подчеркивал относительность эстетических оценок и вкусов, различие которых он объяснял особенностями исторического развития народов, своеобразием их психологии и, наконец, индивидуальными отклонениями. Истинное искусство, по Фейхоо,— это не подражание и не следование принципам искусства, а оригинальное творчество. Поэтому и к национальной литературной традиции он относился с глубоким уважением.

Однако возобладали школа Лусана, причем ученики проявили в своих требованиях соблюдения строгих правил классицизма гораздо большую строгость, чем учитель. Это получило отражение и во 2-м издании «Поэтики», выпущенном уже после смерти Лусана, в 1789 году; а главное, это породило большое число трудов, в которых предметом нападок стала национальная литература эпохи Возрождения и барокко. Особенно ожесточенным нападкам просветительно-классицистской критики подвергся действительно к этому времени совершенно художественно выродившийся жанр ауто. Непосредственным результатом этой критики был запрет на постановки ауто, последовавший в 1765 году.

Наиболее решительные сторонники классицизма группировались вокруг Академии хорошего вкуса, созданной Лусаном в 1749 году и собиравшейся в салонах

маркизы Сарриа и графини Лемос. Гораздо менее чопорными были заседания литературной группы Таверны святого Себастьяна, куда входили Николас Фернандес де Моратин, Ириарте, Кададьсо и др. Посетители этого кружка, хотя и следовали в русле классицизма, относились к национальной традиции с гораздо большим пониманием. Вообще в XVIII веке, несмотря на нападки классицистов на испанскую литературу прошлых веков, было издано большое число памятников прозы и поэзии Испании средних веков и Возрождения, в том числе «Песнь о моем Сиде», стихи Гонсало де Берсео, «Книга благой любви» Хуана Руиса, пьесы Сервантеса и т. д. Труды ученых-филологов и историков Грегорио Майянса-и-Сискара, Томаса Антонио Санчеса, Лоренсо Эрваса-и-Пандуро и др. способствовали ознакомлению испанских читателей с лучшими образцами испанской культуры прошлого и подготовили возрождение этого национального культурного наследия романтиками.

Глава VII

ПРОЗАИКИ РАННЕГО ПРОСВЕЩЕНИЯ



дно из самых значительных явлений в литературе XVIII века — творчество Дьего де

Торреса-и-Вильярроэля (Diego de Torres y Villarroel, 1693—1770). Сын саламанкского книготорговца, Дьего де Торрес прожил жизнь, полную удивительных приключений и неожиданных поворотов, злоключений и щедрых даров фортуны. В 15 лет он стал студентом Саламанкского университета, но большую часть времени вместе со своими однокашниками предавался праздности и разгулу. Из университета он вышел, по собственному признанию, «великолепным танцором, порядочным тореадором, посредственным музыкантом, утонченным и наглым плутом...». Немудрено, что, вернувшись в 20 лет под отчий кров, он вскоре вновь покинул его в поисках новых приключений и впечатлений. В своих странствиях Торрес добрался до Португалии, где одно время жил послушни-

ком у какого-то отшельника, потом в Коимбре занимался алхимией и врачеванием, в Порту служил солдатом, а в Лиссабоне выступал на бое быков.

В 1717 году Торрес вернулся в Саламанку и принялся самостоятельно изучать математику, астрономию, натурфилософию, оккультные науки. Четыре года спустя он начинает выпускать ежегодные альманахи, подписывая их псевдонимом «Великий Пискатор Саламанкский» (Пискатор — имя знаменитого миланского астролога — стало нарицательным для обозначения прорицателей). Альманахи включали в себя астрономические сведения о движении светил, времени восхода и захода солнца и т. п., а также предсказания грядущих политических событий, войн, стихийных бедствий и пр. Некоторые предсказания Торреса сбылись (например, смерть наследного принца, падение министра Эскилаче и др.), что создало ему в народе славу чуть ли не колдуна. Уже после смерти писателя подтвердилось сделанное им еще в 1756 году предсказание революции во Франции и судьбы королевской фамилии.

Приняв сан субдьякона, Торрес отправился в столицу в надежде получить выгодный бенефиций, но ожидания его не оправдались, в 1726 году он вернулся в Саламанку и вскоре получил по конкурсу пустовавшую до того 30 лет кафедру математики в университете. С этой поры он зажил спокойной и размеренной жизнью ученого, своей деятельностью много способствовал возрождению физико-математических наук в родном университете.

Что же представлял собой Торрес-и-Вильярроэль как личность? Ученый, стоявший на уровне самых передовых знаний эпохи, или шарлатан-астролог, бессовестно эксплуатировавший невежество масс? Авантюрист, склонный к плутовским эскападам, или просветитель? Своеобразие облика Торреса как раз и заключается в сочетании в нем самых противоречивых черт. Нельзя согласиться с испанским исследователем Хосе-Марией Альтосано, утверждавшим, что Торрес «открыто смеялся над своими предсказаниями и по-видимому сам в них не верил...». Верно, конечно, что Торресу удалось правильно предсказать некоторые события лишь благодаря острому уму, отличной информированности и могучей интуиции. Но вслед за итальянскими натурфилософами XVII века Торрес склонен был считать астрологию, алхимию и магические науки отраслями знания, имеющими дело с еще

не понятыми законами природы, и потому не противоречащими естественным наукам, а дополняющими их. Вот почему занятия оккультными науками сочетались в Торресе с искренним преклонением перед наукой вообще, проповедью экспериментального знания и просвещения, презрением к обветшалым нормам схоластики. В жизненной позиции писателя и в его творчестве сквозь черты барочного мирозерцания и эстетики отчетливо проступают просветительские тенденции.

Даже если оставить в стороне его альманахи, любопытные, впрочем, и с литературной точки зрения, а также примыкавшие к ним научные и псевдонаучные труды, то и оставшееся литературное наследие Торреса поражает своим многообразием. В интересном сочинении «Отшельник и Торрес» (*El ermitaño y Torres*, 1752) Дьего де Торрес-и-Вильяррозель писал о себе: «Я ни на кого не похож, да и господь не позволит, чтобы я походил на какого-либо писака, писаря или писателя». И тем не менее уже современники называли Торреса «Кеведо нашего века», и сам Торрес, выражая восхищение великим испанским сатириком, считал его своим учителем в литературе.

Среди поэтических произведений Торреса, собранных им в книгу «Игрушки Талии» (*Juguetes de Talia*, 1738), особый интерес представляют сатирические сонеты, сегидильи и летрильи, стиль и лексика которых ориентированы, с одной стороны, на опыт Кеведо, а с другой — на фольклорные традиции. Основной объект сатиры Торреса в таких сонетах, как «Знаменитейшие бандиты не по дорогам гуляют» (*Los ladrones más famosos no están en los caminos*), «Век нынешний» (*El presente siglo*) и др. — пороки столичного общества.

В прозаический цикл «Моральных сновидений» (*Sueños morales*, 1737—1751) вошли три части «Визитов Торреса и Кеведо в Мадрид» (*Visitas de Torres y Quevedo por Madrid*), «Ладья Ахерона» (*Barca de Aqueronte*) и «История историй» (*Historia de historias*). Все эти произведения вдохновлены «Сновидениями» Кеведо.

«Визиты...» — это рассказ о ночных прогулках Торреса и Кеведо по Мадриду и о переменах, происшедших в нравах и обычаях обитателей испанской столицы за сто лет. Отметив некоторые положительные нововведения, Торрес главное внимание уделяет морально-сатирическому обозрению современных нравов, в равной мере

критикуя и социальные пороки (паразитизм, всеобщая продажность, всевластие денег и пр.), и бытовые пороки (неверность жен, тяга к роскоши и т. п.), и различные профессиональные типы (ловкие цирюльники, корыстные чиновники, ростовщики-лихоимцы, аббаты, портные и др.). Калейдоскопическая смена эпизодов не мешает Торресу создать хотя и мозаичную, но достаточно полную картину нравственных недостатков мадридского светского, литературного, ученого и чиновничьего мира, изобразить свойственные этому миру корыстолюбие, невежество, преклонение перед всем иностранным. Тот же мир предстает перед читателем и в «Ладье Ахерона», где действие происходит в аду во время судилища Плутона. Сатира здесь приобретает более мрачный характер и некоторыми образами предвосхищает «Капричос» Гойи. Но и здесь нет того безысходного пессимизма, который столь характерен для учителя Торреса Кеведо.

Влияние Кеведо, на этот раз как автора пикарески, сказалось на наиболее значительном произведении Торреса-и-Вильярроэля, его романе-автобиографии, выпущенном под названием «Жизнь, происхождение, рождение, воспитание и приключения дона Дьего де Торреса-и-Вильярроэля» (*Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de Don Diego de Torres y Villarroel*), первые четыре части («Фрагменты», по определению автора) которой были напечатаны в 1743 году, пятая — в 1752 и шестая — в 1758). Нет никаких сомнений в том, что это подлинная автобиография, содержание ее составляет полная приключений жизнь автора. Но столь же несомненно, что это — художественное произведение, своеобразный плутовской роман, в котором и жизнь героя и описание окружающего общества получают обобщенно-художественную характеристику.

Как и герои пикарески, рассказчик в «Жизни» проходит путь «слуги многих господ» и искателя приключений. Но герой плутовских романов XVII века — всегда ловец удачи, любитель урвать кусок житейского пирога. Герой Торреса иной. Он бежит от материального достатка в отчем доме; его гонит по дорогам Испании и Португалии не бес добычи, а беспокойный дух исканий, страстное стремление постичь неведомое и открыть конечную истину человеческого существования. Эта не всегда прямо высказанная, но отчетливо ощущаемая авторская позиция, позиция человека, уповающего на

прогресс и победу разума, в ином свете раскрывает не только центральный образ, но и окружающее общество. Размах изображения действительности в книге Торреса весьма широк — от полуворовских шаек студентов до салонов высшей мадридской знати; от деревенских постоянных дворов до аудитории Саламанкского университета; от кабинета алхимика до веселой пирушки тореадоров в таверне. На этом пестром и изменчивом фоне не без меланхолических разочарований и моралистических размышлений повествует о своем жизненном пути Торрес-и-Вильярроэль. Но в плутовском романе господствует пессимистический взгляд на жизнь, там общество неизменно одерживает победу над героем, переделывая его сознание по образу и подобию своему. В романе-автобиографии Торреса, как бы ни были мрачны нарисованные им картины косности, невежества, неразумия, царящих в мире, героя не оставляет надежда на возможность перестройки общества на началах разума и прогресса.

Просветительские тенденции отчетливо ощущаются и в произведениях другого испанского прозаика 40—50-х годов XVIII века Хосе Франсиско де Ислы-и-Рохо (José Francisco de Isla y Rojo, 1703—1781). Вступив шестнадцатилетним юношей в иезуитский орден, он получил превосходное светское и богословское образование, преподавал в иезуитских коллегиях Медины дель Кампо и Памплоны, прославился как церковный проповедник в Сарагосе и Вальядолиде, но отказался от предложенной ему почетной должности духовника королевы ради ученых штудий и уединенной жизни в одном из селений провинции Леон. Здесь его застал королевский указ об изгнании ордена иезуитов (в 1767 году); перебравшись в Болонью, он и там продолжал заниматься наукой и литературной деятельностью.

Сатирический и иронический темперамент Хосе де Ислы раскрылся уже в «Триумфе любви и преданности, или Великом дне в Наварре» (*El triunfo del amor y de la lealtad, y el gran día de Navarra*, 1746), пародийном описании помпезных празднеств, которыми ознаменовали в Памплоне восшествие на престол Фердинанда VI. Тот же полемический задор обнаруживается и во многих сочинениях Ислы, которыми он откликался на злободневные проблемы своего времени — в защиту просветительской деятельности Фейхео, против галломании

в языке и нравах испанского общества и т. д. Уже посмертно были опубликованы обращенные к различным членам его семьи «Семейные письма» (*Cartas familiares*, 1785—1786), сохраняющие и до сих пор огромный интерес благодаря обилию содержащихся в них сведений о культурной жизни, памятных событиях и быте Испании XVIII столетия.

Однако известность Хосе де Исла приобрел прежде всего своим романом «История достоправного проповедника фрай Герундио де Кампасаса по прозвищу Тупица» (*Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*). 1-я часть этого романа вышла в Мадриде в 1758 году. 1500 экземпляров книги были раскуплены в три дня, а подготавливавшееся переиздание, как и публикация 2-й части, были приостановлены решением Верховного совета инквизиции. В течение двух лет велось инквизиционное следствие, и все это время в печати и с церковных амвонов сыпались проклятия на «богохульное» сочинение Ислы. В 1760 году последовал запрет на печатание, распространение и чтение «нечестивого» произведения Ислы и даже на какие бы то ни было дискуссии по этому поводу. Запрет был окончательно снят лишь в 1830-х годах. 2-я часть появилась впервые в 1768 году в Англии, а от задуманной 3-й части сохранился лишь пролог.

Многое в замысле «Фрай Герундио» сближает книгу с замыслом «Дон Кихота». Книга Ислы также была задумана как литературная пародия, только в «Дон Кихоте» осмеянию подверглись нелепые рыцарские романы, а в «Фрай Герундио» — пышное церковное красноречие. В Испании того времени церковная кафедра была единственным местом, с которого могло прозвучать обращенное к массам ораторское слово. Но с 1620-х годов с легкой руки Ортенсио Фелиса Парависино стало модным насыщать церковные проповеди сложными культистскими оборотами. У многочисленных продолжателей и подражателей Парависино церковное красноречие окончательно выродилось в пышное пустословие. Пародию на это словесное шарлатанство и замыслил дать в своем романе Исла. Чтобы еще больше подчеркнуть свою связь с романом Сервантеса, Исла вводит вымышленного восточного автора, а себе отводит лишь скромную роль переводчика. Той же цели служат и содержащиеся в романе указания на то, что один из отдаленных

родичей героя звался сеньором Киханой, и появление в романе своеобразного спутника героя — лукаво-простодушного крестьянина Баррего (быть может, от исп. *bag-riga* — брюхо, как и *panza*). При всей близости к «Дон Кихоту» произведение Хосе де Ислы все же и по методу повествования и по характеристике главного героя — скорее пикареска.

Содержание романа несложно. Крестьянский сынок Герундио с детства отличался тупостью и неспособностью к учению — качествами, которые сочетались у него с неудержимой болтливостью. Попав в обучение в монастырь, Герундио очутился в своей стихии. Вскоре он не только усвоил все несложные приемы модной проповеднической школы, к которой принадлежал его наставник фрай Блас, но и благодаря самоуверенной наглости превзошел его, вызывая неумеренные восторги невзыскательной аудитории мастерством церковного пустословия.

Образ «достопавного проповедника» многими чертами близок к плутовскому герою: как и пикаро, Герундио автором явно «приземлен», наделен устремлениями только к элементарным житейским благам, лишь прикрываемыми мнимым благочестием; как и пикаро, он беззастенчив в выборе средств достижения цели. С плутовским романом роман Ислы сближает и эпизодическая, «открытая» композиция, давшая некоторым критикам повод упрекать его в фрагментарности. Как и авторы пикарески, Хосе де Исла обильно уснащает свою книгу дидактическими отступлениями. Правда, здесь они играют иную роль, чем в пикареске. В плутовском романе это морально-философские рассуждения плута, уже приставшего к тихой пристани и критически оценивающего свой плутовской опыт. У Ислы это авторские размышления на разные темы, иногда и не имеющие прямого отношения к жизнеописанию героя. С плутовской новеллистикой сближают роман Ислы комически-бытовые эпизоды сельского быта и реалистическое изображение типов лукавых и простодушных крестьян с их сочной простонародной речью, контрастирующей с пышными периодами, усложненной и бессмысленной метафоричностью и перенасыщенностью мифологическими образами церковных проповедей фрай Бласа и фрай Герундио.

Прав был, однако, испанский ученый Эмилио Гонсалес Лопес, когда писал, что «Фрай Герундио» — «плутовской роман именно XVIII века...», и это ощущается не

только в дидактических отступлениях, где автор постоянно откликается на злобу дня, но прежде всего «в иронии, которая затрагивает даже религиозные сюжеты...».

Несомненно, что первоначальный литературно-пародийный замысел романа в процессе работы расширился, приобрел антиклерикальную направленность. В католической Испании никто до Ислы не осмеливался с такой силой и сарказмом нарисовать картины паразитической монашеской жизни, косность монастырского воспитания, далекие от аскетизма монастырские нравы, мнимую богословскую ученость церковников, невежество, фанатизм и суеверия, царящие в испанской деревне. В критике церкви особенно отчетливо выявляется скептический ум человека XVIII века, каким обладал создатель романа. Эту антиклерикальную сатиру сразу же заметили современники Ислы — и просветители, выступившие в защиту книги, и обскурантисты, обрушившие на нее град проклятий. Книга Хосе де Ислы оставила глубокий след в истории испанской литературы и даже в испанском языке, куда вошли такие термины, как *gerundiada* (вычурное, высокопарное выражение; нелепица, то есть ерунда) и глагол *gerundiar* с соответствующим значением.

Глава VIII

ГАСПАР МЕЛЬЧОР ДЕ ХОВЕЛЬЯНОС И ПРОЗА ЗРЕЛОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ



Если первая половина XVIII века ознаменована просветительской деятельностью Фейхоо,

то во второй половине столетия над всеми возвышается величественная фигура Гаспара Мельчора де Ховельяноса (*Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1744—1811), идейного вождя и крупнейшего представителя испанского Просвещения. Выдающийся общественный и государственный деятель, разносторонне образованный ученый и одаренный писатель, Ховельянос навсегда вошел в историю испанской культуры не только и даже не столько своим художественным творчеством, сколько всем

своим обликом человека и гражданина. К. Маркс, давший блестящую характеристику деятельности Ховельяноса в годы войны за независимость, назвал его благородным человеком, который «был, казалось, воплощенным свидетельством того, что, если в Испании и мог появиться ум, способный к общим идеям, то лишь как исключение...»¹.

Отпрыск знатного астурийского рода, Ховельянос после окончания юридического факультета получил назначение в судебные органы Севильи. Здесь он вошел в кружок просветителей, группировавшихся вокруг вольнодумца и поклонника французских энциклопедистов Пабло де Олавиде, и обратился к литературной деятельности. Переехав в 1778 году в столицу, он выпускает многочисленные труды по проблемам экономики, политики и культуры. В 1791—1796 годах он находился фактически в ссылке на родине, в Астурии, где в 1794 году основал Астурийский институт, один из первых опытов политехнического образования школьников. Вернув в 1797 году Ховельяноса в столицу, фаворит королевы Годой предложил ему пост посланника в России, а затем назначил министром юстиции. Однако через несколько месяцев его вновь отправили в Астурию, а в 1801 году арестовали и заключили в замок Бельвер на острове Майорка по обвинению в измене королю и враждебности церкви. Двери камеры Ховельяносу открыло лишь отречение Карла IV от престола весной 1808 года. Вопреки предложениям многих своих бывших друзей, Ховельянос отказался сотрудничать с наполеоновскими властями и вошел в состав Центральной хунты, возглавившей на первых порах сопротивление французам. Однако, как писал Маркс, «в повстанческой Испании он мог снабжать идеями пылкую молодежь, но в сфере практических действий ему было далеко даже до смиренного упорства Флоридабланки»². Вот почему после самороспуска Центральной хунты, не понятый ни друзьями, ни врагами, Ховельянос покинул Кадис и отправился морем на родину, в Астурию, где скончался в конце 1811 года.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 444.

² Там же. Флоридабланка — один из министров Карла III, к этому времени занял весьма консервативные позиции.

Как бы ни была важна общественная и государственная деятельность Ховельяноса, прав был Маркс, писавший, что «Ховельянос... приобрел свое влияние на испанский народ не в качестве министра, а в качестве ученого, не декретами, а книгами»¹.

Последовательный сторонник сенсуалистской философии Локка и Кондильяка, передовых учений французских энциклопедистов и английских экономистов, Ховельянос — несомненно крупнейший мыслитель испанского Просвещения.

Страстный патриот, Ховельянос, однако, резко выступал против тех, кто за разговорами о былом величии Испании отказывался замечать ее упадок. «Свершив столько славных подвигов, какие блага она обрела, в чем приблизила свое благоденствие? — с горечью спрашивает Ховельянос и добавляет: — Войны за рубежами нашей страны, роскошь двора, своекорыстие правительства и неизлечимая болезнь казны породили рой прожектеров, которые, доведя до совершенства искусство выжимания сока из народа, за два царствования покончили с богатствами, которые наживали многие поколения».

Ключ к решению всех сложных проблем, стоящих перед современной Испанией, Ховельянос видел в политической экономии. Не случайно одно из самых значительных его сочинений — «Доклад об аграрном законе» (*Informe sobre la ley agraria*, 1795), названный Марксом «подлинной декларацией» той части испанской интеллигенции, которую «Пиренеи не спасли от вторжения философии XVIII века»². Вслед за французскими физиократами Ховельянос объявил землю основным источником всякого богатства и обрушился на господствующий в стране латифундизм как источник всех социальных зол. Он выдвигает требования отчуждения общинных и церковных земель, реорганизации ремесел, увеличения числа фабрик, уничтожения всяких ограничений внутренней и внешней торговли, строительства оросительных каналов, осушения болот и т. д., — словом, совокупности экономических мер, направленных на ликвидацию феодальной системы и создание благоприятных условий для развития буржуазных отношений.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 443.

² Там же, с. 437.

Однако менее всего Ховельянос склонен идеализировать буржуазно-собственнические институты. Напротив, подобно Руссо, он объявляет частную собственность «единственным источником стольких зол» и мечтает о золотом веке человечества, когда людей не будет разделять эгоизм, порожденный собственностью, а любовь сплотит все народы в «единую большую семью».

Сторонник идеи просвещенного абсолютизма, Ховельянос, не чуждый, по выражению Маркса, «аристократических предрассудков», все свои надежды возлагал на просвещенную элиту, объединяющуюся вокруг монарха. Вместе с тем он неоднократно отстаивал идею верховного суверенитета нации и, несмотря на всю свою неприязнь к «революционным эксцессам», провозглашал право народа на восстание против нарушившего свои обязательства по «общественному договору» государя-тирана.

Одним из важнейших моментов, способствующих преобразованию общества, Ховельянос объявлял воспитание и образование. Выступая против схоластики, ученый разработал принципы новой системы обучения, которую он и попытался практически реализовать в деятельности Астурийского института.

Задачей воспитания масс в духе новых идей продиктовано и художественное творчество Ховельяноса. Он начинал поэтическое творчество с анакреонтической поэзии и буколик в духе старой саламанкской школы XVI века. Но уже в своем стихотворном послании «Ховино своим саламанкским друзьям» (*Jovino a sus amigos de Salamanca*, 1776) Ховино-Ховельянос призывает поэтов своего круга обратиться к морально-философской и героической поэзии, к живописанию социальных нравов и сатирическому обличению общественных пороков. Сам он создает множество острых социальных сатир. Среди них особенно известны две сатиры «К Арнесто» (*A Arnesto*), в которых он разоблачает развращенность, праздность, тягу к роскоши придворных. С горечью констатирует поэт, что ныне все «стало предметом торговли,— родственные связи, дружба, милости, влияние; даже честь, священное хранилище, покупается и продается. И ты, красота, величайший из даров, ниспосланных людям небом... ты продаешься золоту». Идиллическое изображение жизни на лоне сельской природы сохраняется и в этих стихотворениях, но оно обретает

глубокий общественный смысл как противопоставление честной бедности развращенному богатству. «Непорочность бежала отсюда, чтобы поселиться в хижине», — заявляет поэт.

Уже в этот «севильский» период творчества Ховельянос начинает ощущать неудовлетворенность классицистским искусством. Если в ранней трагедии «Пелайо» (Pelayo, написана в 1769 году под названием «Мунуса», переделана в 1772) он на материале отечественной истории создает классицистскую трагедию, то в драме «Честный преступник» (1773) он уже обращается к традиции «мещанской драмы» (об этой пьесе см. в главе IX).

Чувствительность, взрывающая как бы изнутри строгие формы классицистского искусства, отчетливо обнаруживается также в поздней поэзии и прозе Ховельяноса. Налет меланхолии и чувствительности замечен в «Послании от Фабио к Анфрисо» (Epístola de Fabio a Anfriso) и, в особенности, в двух поэтических посланиях «К Посидонию» (A Posidonio, 1802 и 1806), написанных в заключении и пронизанных лирическим ощущением слияния человека с окружающей природой. В прозаическом «Историко-художественном описании замка Бельвер» (Descripción histórico-artística del castillo de Bellver) одухотворенному пейзажу соответствует лирическое переживание истории замка, красочное описание битв, развертывавшихся под его стенами, и меланхолическое воспоминание о давно канувшей в Лету славе. Здесь мы имеем дело с предромантическими мотивами, но в конце XVIII века они проступают уже весьма отчетливо и в поэзии и в прозе.

В это время в испанской прозе появились некоторые новые жанры, свидетельствовавшие об усиливающемся интересе просветителей Испании к литературному опыту Франции и Англии. Таков, например, четырехтомный роман «Эусебио» (Eusebio, 1786—1788) Педро де Монтенгона-и-Парета (Pedro de Montengón y Paret, 1745—1824). Написанный под несомненным влиянием «Эмиля» Руссо, роман Монтенгона вводит в испанскую литературу жанр философско-педагогического романа, посвященного столь важной для просветителей теме воспитания личности. Вслед за Руссо Монтенгон считает, что идеального человека можно воспитать лишь на лоне природы, в постоянном общении с ней. Хотя в прологе

автор уверял, что только католическая религия может лежать в основе истинной нравственности, на самом деле пропагандируемый им, особенно в первых двух томах, религиозный идеал ближе к руссоистской «религии сердца», чем к католической ортодоксии. Не случайно эти тома подверглись запрету инквизиции. Взволнованные описания природы, чувствительные излияния, вложенные в уста героев, внимание к их душевному миру, подчеркнутый лиризм стиля сделали «Эусебио» одним из первых в Испании образцов сентименталистской прозы.

С иными просветительскими традициями связаны «Марокканские письма» (*Cartas marruecas*) Кадальсо.

Хосе Кадальсо-и-Васкес (*José Cadalso y Vázquez*, 1741—1782) в молодости много путешествовал по Европе, превосходно владел основными европейскими языками и вообще был одним из образованнейших людей своего времени. В 1762 году он добровольцем вступил в армию и участвовал в войне с Португалией. По окончании войны он поселился в Мадриде и обратился к литературной деятельности. Написанные им в эти годы стихи позднее вошли в сборник «Досуги моей юности» (*Ocios de mi juventud*, 1773). Большинство стихотворений этого сборника — пасторальная и анакреонтическая лирика в духе Гарсиласо де ла Веги. Под именем Филиды Кадальсо воспевал в этих стихах свою возлюбленную — актрису Марию Игнасию Ибаньес. Для нее же он написал и трагедию «Дон Санчо Гарсиа». Преждевременная смерть Марии Игнасии повергла Кадальсо в такое отчаяние, что он одно время всерьез помышлял извлечь тело покойной из могилы, чтобы не расставаться с ним. Позднее этот эпизод был изложен им в полной меланхолии книге «Скорбные ночи» (*Noches lúgubres*, опубликована посмертно в 1798 году), в которой критики не без основания находили следы воздействия «Ночных дум» Юнга и английской «кладбищенской» поэзии.

В 1772 году Кадальсо выпускает памфлет «Мнимые всезнайки» (*Los eruditos a la violeta*). Здесь он дает ироническую характеристику тех сведений, которые достаточны, чтобы прослыть «всезнайкой» и человеком сведущим в поэтике и риторике, античной и современной философии, в естественном праве, теологии, математике и прочих науках. Особенно любопытен второй «урок», посвященный поэтике и риторике. Недавний поклонник

классицистской трагедии здесь высказывает критические замечания о «Поэтическом искусстве» Буало, о пьесах Корнеля и Расина; сквозь ироническую форму отчетливо пробивается искреннее уважение к испанским драматургам «золотого века». Pamфлет Кададьсо породил множество полемических сочинений в защиту и против него, что заставило писателя позднее присоединить к памфлету два «Приложения», в которых он ответил своим критикам. В том же ключе был написан и памфлет «Вояка-всезнайка» (*El Militar a la violeta*), оставшийся в рукописи.

В 1774 году полк Кададьсо перевели в Эстремадуру. В писателе нарастает неудовлетворенность службой в армии, он помышляет об отставке. Но начинается война с Англией, Кададьсо мужественно сражается у неприступных скал Гибралтара. Здесь его и сразил осколок вражеской гранаты. В его багаже нашли готовую рукопись «Марокканских писем», лучшего произведения Кададьсо и едва ли не самого значительного произведения просветительской прозы в Испании. Книга была напечатана в 1789 году в журнале, а четыре года спустя вышла отдельным изданием.

Обычно говорят о влиянии на замысел книги Кададьсо «Персидских писем» Монтескье. Несомненно, что испанский литератор хорошо знал и эту и другие книги Монтескье, но «Персидские письма» послужили в данном случае лишь импульсом для создания вполне оригинального произведения. Кададьсо позаимствовал у Монтескье и прием «остранения» материала; этот эффект возникает в результате того, что автором большинства писем объявляется некий араб Газель, прибывший в Испанию с посольством: все здесь для него непривычно, он особенно остро ощущает примелькавшееся испанцам несоответствие реального положения дел в стране разумному порядку вещей. Введя, помимо Газеля, еще и друга его — испанца Нуньо Нуньеса — и старого, мудрого наставника Газеля Бен-Белея, Кададьсо получил возможность столкнуть в своей книге различные точки зрения.

Тематика девяности писем, составивших книгу, весьма разнообразна. Об этом можно судить хотя бы по названиям некоторых глав: «Краткая история Испании до начала нынешнего века» (письмо III), «Завоевание Америки» (письма V и IX), «Наследственное дворянство» (XII), «Конфликты между родителями и детьми»

(XVIII), «Своеобразие различных провинций Испании» (XXVI), «Соображения касательно характера французов» (XXIX), «За что следует почитать стариков» (XL), «Уважение к прошлому» (XLIII), «Порядочность» (XLVI), «Упадок испанского языка» (XLIX), «Истинные причины упадка Испании» (LVI) «Суждение о «Дон Кихоте» (LXI), «Педантизм» (LXVII), «Последствия роскоши» (LXVIII), «Бой быков» (LXXII) и т. д.

Нетрудно, однако, заметить, что центральная тема книги — это Испания, ее прошлое, настоящее и будущее. Как сам Кадальсо неоднократно подчеркивал, эти его думы порождены патриотическим чувством, «этим великим стимулом героев» (IV), если только патриотизм истинный, ибо «ложно понятый патриотизм вместо того, чтобы быть добродетелью, превращается в порок, смешной и часто наносящий ущерб родине» (XX). Нет, истинный патриотизм, как его понимает Кадальсо, — это чувство, направляемое разумом (см. XLIV), ибо только разум способен помочь человеку отличить благо от зла. Так понятая любовь к родине не мешает писателю высказать горькие истины об упадке Испании и попытаться найти его причины.

Обращаясь к некоему испанцу — апологету нынешнего века, Газель говорит: «Упадок твоей родины можно доказать так же неопровержимо, как теореме в геометрии. Ты говорил о населении? Но ведь теперь у вас всего лишь жалких десять миллионов душ, едва половина подданных Фердинанда-Католика... Ты говорил о науках? Два века назад твой народ был самым образованным в Европе, как в прошлом веке — французы, а в нынешнем — англичане; но нынче здесь, за Пиренеями, едва ли распознаешь ученых в тех, кого называют таковыми...» (IV).

Кадальсо не случайно упоминает здесь Фердинанда-Католика. Идеализируя период правления Фердинанда и Изабеллы, при которых Испания стала единым государством (см. III, LXXIV и др.), писатель считает, что упадок Испании начался с момента, когда престол заняла династия Габсбургов, которая «расходовала сокровища, таланты и кровь испанцев на дела, чуждые Испании...» (III), и довела страну до того, что она превратилась «всего лишь в скелет гиганта» (там же).

Прочтя краткое, на страничку, резюме истории Испании, написанное Нуньо, который всегда выражает пря-

мую авторскую оценку, Газель приходит к выводу, что Пиренейский полуостров почти не знал за прошлые века состояния мира и «только чудом можно объяснить то, что здесь все еще растет трава на полях и не иссякла вода в источниках»; по мнению Газеля, все эти войны велись по религиозным мотивам, и религия поэтому заняла столь важное положение в жизни испанского народа (см. III).

Касаясь вопросов религиозных, Кададьсо иногда проявляет большую смелость. Так, он посвящает два письма (LXXXVII и LXXXVIII) разоблачению легенды о том, будто бы апостол Яков, покровитель Испании, дважды являлся испанским войскам перед битвой и обеспечил их победу, сам участвуя в сражении. Правда, тут же писатель обрушивается на вольнодумцев, которые «пытаются подвергнуть осмеянию самые основы религии» и утверждают, что, создав человека, бог более не вмешивается в его дела. Но он как будто все же колеблется в оценке взглядов этих либертенгов: «Их утверждение либо истина, либо ложь, — пишет Газель. — Если это ложь, как я полагаю, то вольнодумцы достойны порицания... Если же их открытие — истина, то оно важнее философского камня и опаснее черной магии и, следовательно, не должно бы дойти до черни» (LXXXVII).

Явная непоследовательность Кададьсо в вопросах религии весьма характерна вообще для испанских просветителей.

Интонация писателя в «Марокканских письмах» разнообразна: он прибегает то к ученому рассуждению, то к взволнованной ораторской речи, то к сатирическому осмеянию различных пороков современности — косности и невежества, царящих в ней, привычки к праздности, пустого тщеславия знати, схоластической науки и т. п. Однако тональность сатиры у Кададьсо совершенно иная, чем у Кеведо, которого в «Марокканских письмах» вспоминают с уважением и не раз. У сатирика XVII века — убийственный сарказм, порожденный отчаянием. У писателя-просветителя ироническая, быть может, чуть-чуть скептическая усмешка, но даже самые мрачные оценки современности не порождают в нем ощущения безысходности. Оптимистическая вера в разум не оставляет Кададьсо до конца.



же в 1713 году на испанском языке появился первый перевод «Цинны» Корнеля.

Вслед за тем переводы пьес французских классицистов — Корнеля, Расина, Мольера, Вольтера — появились во множестве. Однако актеры, воспитанные на национальной драматургии, очень неохотно брались за постановку переводных пьес. «Драмами для чтения» осталось и большинство оригинальных испанских классицистских трагедий. Так, например, один из столпов испанского классицизма, президент испанской Академии истории Агустин Монтиано-и-Луийяndo (Agustín Montiano y Luyando, 1697—1766) в 1751 и 1753 годах опубликовал трагедии «Виргиния» (Virginia) и «Атаульф» (Ataulfo). И первая из них, воспроизводившая общеизвестный сюжет из древнеримской истории, и вторая, повествующая о жизни, царствовании и смерти повелителя готов, довольно точно следовали требованиям классицизма, но были лишены внутреннего напряжения, возникающего в результате борьбы характеров и страстей, носили риторически декламационный характер и не пробудили интереса даже в чтении.

Николас Фернандес де Моратин (Nicolás Fernández de Moratín, 1737—1780) в 1762 году опубликовал комедию «Щеголиха» (La petimetra). В этой пьесе характерная для национальной комедии XVII века перекрестная интрига двух пар влюбленных, многочисленные «рассказы» героев в духе Кальдерона, разнообразие стиховых размеров, то есть черты, идущие от национальной традиции, довольно искусственно сочетаются с классицистскими единствами. Пьеса не была представлена на сцене, как и первая трагедия Моратина «Лукреция» (Lucrecia, 1763).

В 1770 году Моратин создает трагедию «Хормесинда» (Hormesinda). Национальный сюжет — история оскорбления сестры астурийского короля Пелайо Хормесинды мавританским полководцем Мунусой и наказания

его испанскими патриотами — типичный для кальдероновской «драмы чести» конфликт получил форму классицистской трагедии с соблюдением трех единств. По настоянию министра Аранды трагедия была представлена в Мадриде, но через шесть дней она сошла со сцены и навсегда исчезла из репертуара театров. Не имела успеха и трагедия «Гусман Доблестный» (Guzmán el Bueno, 1778), в которой Моратин запечатлел патриотический подвиг коменданта испанской крепости Тарифы, пожертвовавшего жизнью сына, но отказавшегося сдать крепость маврам.

Наметившаяся уже в этих пьесах тенденция как-то совместить классицистские нормы с принципами национальной драмы особенно ярко проявилась в трагедии Висенте Гарсии де ла Уэрты (Vicente García de la Huer-та, 1734—1787) «Рахиль» (Raquel, поставлена в 1778). Пьеса излагает сюжет, известный по хроникам и литературным обработкам XVII века: историю толедской еврейки Рахили, убитой кастильской знатью, опасавшейся усиления ее влияния на короля Альфонса VIII, ее возлюбленного. Гарсиа де ла Уэрта хотя и соблюдает все единства, но до минимума сокращает «рассказы» и монологи, которые могли бы задержать стремительное развитие действия; ему удалось создать также подлинно трагический характер героини, в котором высокомерие и гордыня сочетаются с искренней любовью, честлюбие — со страхом и нежностью. Написанная энергичным одиннадцатисложным стихом с ассонансом в четных строках, трагедия была с успехом представлена на испанской сцене, и этот единственный триумф классицистской трагедии убедительно свидетельствовал о том, что испанский зритель по-прежнему сохранял приверженность национальным театральным традициям.

Попытку ввести в испанский театр жанр «мещанской драмы», отвечавшей интересам просветительской пропаганды, совершил Ховельянос в пьесе «Честный преступник» (El delincuente honrado, поставлена в 1794). Драма основана на реальном факте и излагает трагическую историю благородного Торкуато Рамиреса, некогда убившего на дуэли без свидетелей гнусного маркиза Монтилью и приговоренного за это много лет спустя к смерти, от которой его избавляет доставленный к под-

ножью эшафота королевский указ о помиловании. Главное в пьесе Ховельяноса — изложение передовых юридических и социальных идеалов, опирающихся на труды итальянского просветителя Чезаре Беккарии. Философский, тезисный характер драмы привлек к ней симпатии публики. Это и характерная для пьесы чувствительность ситуаций и речей героев, написанных «высокой», ритмизованной прозой, обеспечили пьесе успех не только в Испании XVIII века, но и на сценах Франции, Германии и Англии. Пьеса Ховельяноса осталась, однако, одним из немногих опытов в жанре «мещанской драмы» и не породила стойкой традиции.

Более счастливая судьба ждала на испанской сцене классицистскую комедию. Уже комедии баснописца Томаса де Ириарте «Избалованный барчук» (*El sefiorito mimado*, 1788) и «Дурно воспитанная барышня» (*La sefiorita mal criada*, 1791) были с успехом представлены на сцене. В обеих комедиях подвергаются критике бессмысленные методы воспитания. Метко очерченные характеры, живой диалог, разнообразная версификация обеспечили им популярность.

Однако подлинного триумфа классицистская комедия добилась благодаря Леандро Фернандесу де Моратину (*Leandro Fernández de Moratín*, 1760—1828). Сын Николаса Фернандеса де Моратина, он к литературной деятельности обратился лишь после смерти отца. В 1790 году, благодаря покровительству Годоя, на сцене была представлена первая комедия Моратина «Старик и девушка» (*El viejo y la niña*), с 1786 запрещенная церковной цензурой; но даже фаворит королевы не смог добиться постановки запрещенных инквизицией «сарсуэлы» (комической оперы) «Барон» (*El barón*, 1790) и комедии «Святоша» (*La mojigata*, 1791). Удалось поставить лишь «Новую комедию, или кафе» (*Comedia pueva, o el café*, 1792), острую сатиру на бездарных драматургов, заполнивших сцену.

С 1792 по 1797 Моратин знакомился с театральным делом во Франции, Англии и Италии. По возвращении на родину он заново ставит «Старика и девушку» и «Новую комедию», переделанного из «сарсуэлы» в комедию «Барона», «Святошу», а в 1806 году — только что написанную лучшую свою пьесу «Когда девушки говорят «да»» (*El sí de las niñas*).

В годы наполеоновской оккупации Моратин, как и многие его друзья-просветители, оказался в лагере «офранцузенных»; в 1811 году он даже становится секретарем Королевской библиотеки Жозефа Бонапарта. Вывод оккупационных войск из Испании поэтому обернулся для Моратина личной катастрофой. Едва избежав расстрела «за сотрудничество с врагом», писатель прожил несколько лет в Барселоне, уже не помышляя о драматургической деятельности, а в 1817 году покинул родину. В 1820 году он, правда, вернулся в Барселону, но десять месяцев спустя выехал навсегда во Францию.

В своих взглядах на театр Моратин исходит из того, что театр — не средство развлечения, а орудие просвещения. Рисуя нравы своего века, театр должен поучать зрителей, способствовать искоренению общественного зла и утверждению истины и добродетели. Но осуществить эти благородные цели может, по мнению Моратина, лишь драматург, следующий важнейшим законам искусства, сформулированным теоретиками классицизма. Сам Моратин этих законов придерживался неукоснительно.

Действие его пьес обычно разворачивается в буржуазной или мелкодворянской среде, которую он хорошо знал; драматург рисует при этом главным образом семейный быт. Последствия неравного брака юной Исабель, выданной против воли за семидесятилетнего старика дона Роке, — таково содержание комедии «Старик и девушка». Комедия «Барон» выводит колоритные образы легковых и недалеких горожанок, преклоняющихся перед знатью и потому едва не ставших жертвой ловкого мошенника, выдававшего себя за барона. «Святоша» повествует о девушке, скрывавшей под личиной благочестия свои мирские мечты и планы. В пьесе «Когда девушки говорят «да» юная Пакита, только что покинувшая монастырский пансион, устраивает свое счастье вопреки материнской воле. Таким образом драматург обращается преимущественно к проблемам воспитания, любви и брака. Но для современников Моратина в его комедиях за критикой семейного быта скрывалось осуждение царящего в обществе насилия.

Когда донья Клара, героиня «Святоши», притворяется благочестивой богомолкой, то ее лицемерие осмысливается как форма протеста против домашней тирании.

Дон Луис, в уста которого автор вкладывает собственные мысли, говорит:

Суровость
рождает в детях только страх...
Чем гнет сильнее,
тем пламенной порыв к свободе...
(Пер. И. Шафаренко)

Характерно, что для маскировки своих истинных намерений Клара прибегает к религии; формальная религиозная мораль открывает неограниченные возможности для лицемерия. И в этой и в других пьесах драматург с особой настойчивостью подчеркивает несоответствие жизни и воспитания в монастыре естественным законам. Монастыри оказываются меньшим злом по сравнению с семейным рабством, но при нормальных условиях, по мысли Моратина, вряд ли в них была бы нужда.

Во многом близка к замыслу «Святоши» и комедия «Когда девушки говорят «да». Действие пьесы происходит ночью в гостинице, где встречаются юная Пакита, только что вывезенная своей взбалмошной матерью из монастырского пансиона, влюбленный в Пакиту молодой офицер дон Карлос и почтенный, чудаковатый старик дон Дьего, которого выбрала в женихи дочери мать Пакиты, донья Ирене, и который в финале, узнав, что его соперник — его собственный племянник, великодушно устраивает счастье молодых людей.

Как и в «Святоше», в этой пьесе новые гуманистические идеалы одерживают победу над старой патриархально-семейной моралью. В этом обнаруживается оптимистическая вера драматурга в силу новых просветительских идей. Старая мораль в пьесах Моратина не страшна, а смешна.

Вольтер в одном из своих писем как-то справедливо заметил: «Необходимо, чтобы персонаж комедии был смешон вопреки своей воле и сам того не предполагая». Именно таковы дон Мартин из «Святоши» и донья Ирене. Источник комизма этих образов заключается в их отклонении от нормы здравого смысла; он заложен в самих характерах этих персонажей. Комизм слепой самоуверенности этих двух героев еще больше усиливается по контрасту с поведением остальных действующих лиц (кроме, пожалуй, доньи Клары, природа комизма которой кроется в несоответствии ее слов поступкам,

напускной святости — искренней влюбленности), руководствующихся в жизни скорее разумом, чем чувством. В «Святоше» есть еще и фарсовый комизм — внешний комизм речи, внешности, повадок, одежды слуг. В пьесе «Когда девушки говорят «да» этот внешний комизм почти исчезает; вообще здесь возникает какая-то особая лирическая атмосфера, грустно-ироническая, и это придает пьесе совершенно неповторимый колорит.

Комедии Моратина написаны по всем правилам классицизма: в них не только соблюдаются единства, но и предельно упрощена интрига; в характерах выделяется одна ведущая черта: появляются чисто классицистские образы резонеров; язык персонажей лишен какой-либо патетики, а в комедии «Когда девушки говорят «да» Моратин отказывается даже от обычной стиховой формы. Но при всей своей приверженности к классицизму Моратин многое усвоил и из опыта национальной драмы. Об этом свидетельствует, например, склонность драматурга к воссозданию устойчивых сценических типажей, образами которых послужили персонажи национальной драмы: «домашние аргусы» (дон Мартин и донья Ирене); молодые влюбленные, довольно точная аналогия галану и даме; наконец, разбитной слуга — «грасьосо». С театром XVII века Моратина связывают и энергичное, динамичное развитие интриги, и непринужденная естественность диалога, и склонность к резким поворотам действия. Творчески усвоив приемы национальной драмы, художник обогащает их новыми, весьма важными элементами, в частности тщательным воспроизведением деталей быта, более углубленным анализом внутреннего мира героев. Органический сплав всех этих элементов превратил комедии Моратина в совершенно новый в испанской комедиографии тип драматического произведения — семейно-бытовую комедию, которую позднее развили драматурги реалистического направления.

Во второй половине XVIII века национальная традиция продолжала жить в театре, главным образом, в малых жанрах. Произведения этих малых жанров поднял на уровень большого искусства своим творчеством Рамон де ла Крус.

Рамон Франсиско де ла Крус Кано-и-Ольмедилья (Ramón Francisco de la Cruz Cano y Olmedilla, 1731—1794) родился и всю жизнь прожил в Мадриде, занимая

скромную должность в налоговом ведомстве. Страстный любитель театра, он начинает с переводов французских и итальянских авторов. Работа над либретто итальянских комических опер натолкнула Р. де ла Круса на мысль о создании аналогичного жанра в Испании. Свои комические оперы он назвал «сарсуэлами» (*zarzuela*). Первые ее образцы — «Жницы из Вальекас» (*Las segadoras de Vallecas*, 1768), «Крестьянки из Мурсии» (*Las labradoras de Murcia*, 1769) — чувствительные истории любви дворянина и юной поселянки на лоне природы, а также «Лицензиат Фарфулья» (*El licenciado Farfulla*, 1769) — из быта бродяг и воров — определили устойчивую форму сарсуэлы как народно-бытовой музыкальной комедии.

Однако важнейший вклад Р. де ла Круса в драматургию малых жанров — это созданный им сайнет. В XVII—XVIII веках этим термином (исп. *sainete* — *букв.* соус, подливка, лакомый кусок) обозначали интермедию, ставившуюся между вторым и третьим актами пьесы. Р. де ла Крус превратил сайнет в самостоятельную одноактную пьесу и придал ему классическую форму. Он блестяще разработал технику этого жанра, позволившую ему в ограниченное сценическое время разворачивать иногда довольно сложные и запутанные драматические ситуации. Крус придал сайнету органически слившуюся с его демократическим содержанием форму народного романа и сегидильи. Главное же, драматург создал свою особую эстетику сайнета. Он утверждал: «Я пишу, а диктует мне истина... Все те, кто видел мои сайнеты... скажут, являются ли они точной копией того, что видели их глаза и слышали их уши, соответствует ли содержание сайнетов их собственным наблюдениям и служат ли изображенные в них сцены верной летописью нашего века».

Рамон де ла Крус в своих сайнетах стоит на позициях просветительского реализма: персонажи сайнетов — не столько индивидуальности, сколько типы, воплощающие определенные общественные сословия, то есть реальные люди, взятые прежде всего в их общественной функции, которая и определяет их социальную психологию, их характеры.

За тридцать с лишним лет Рамон де ла Крус создал около 400 сайнетов. Многие из них — своеобразные сце-

нические фельетоны, откликавшиеся на сенсационные события столичной жизни. Другие сайнеты лишены сколько-нибудь четкой фабулы и представляют собой меткие и живые жанрово-комедийные зарисовки будничного быта Мадрида с его каждодневной жизнью, маленькими радостями и большими заботами, разрешаемыми, впрочем, с комедийной легкостью: таковы, например, сайнеты «Рождество на Пласа Майор» (*La Nochebuena en la Plaza Mayor*), «Маскарад» (*Las Máscaras*), «Мадридские салоны» (*Las tertulias de Madrid*), «Фанданго при свечах» (*El fandango de candil*) и др.

Рамон де ла Крус не был сатириком, ему свойственна скорее ироническая интонация. Однако симпатии и антипатии его при этом обнаруживаются совершенно недвусмысленно. Действие пьесок разворачивается обычно в буржуазной или простонародной среде, но среди персонажей то и дело мелькают фигуры тщеславного и глупого щеголя вроде дона Сопладо из сайнета «Щеголь» (*Petimetre*); или женской разновидности этой породы, как, например, героиня сайнета «Щеголиха в туалетной комнате» (*La petimetra en el tocador*), или образ «кортехо» (узаконенный «друг дома»), фигура светского аббата, поверенного в самых неблагоприятных делах и сластолюбивого, — словом, разного рода бездельники и вертопрахи, которых объединяет лишь социальный паразитизм. Не менее выразительна фигура преисполненного дворянской спеси, но нищего идальго из сайнета «Канун Петрова дня» (*Las vísperas de San Pedro*). Драматург иронически оценивает этого ревнителя сословных привилегий в обществе, где уже царствует иной кумир — деньги. Не случайно некоронованными правителями столицы выглядят «индианцы», богатые выходцы из заокеанских колоний, с помощью денег и щедрых даров легко одерживающие победы на любом поприще, в том числе и в любви, как в сайнете «Победа корысти» (*La victoria de la codicia*).

Осмеянию подвергает Р. дела Крус и тип «мещанина во дворянстве». Такова героиня известного сайнета «Осмеянное чванство» (*La presumida burlada*), служанка, вышедшая замуж за своего барина и пытающаяся скрыть свое «низкое» происхождение от друзей мужа. Таковы, в конечном счете, и персонажи переделанных

драматургом на испанский лад мольеровских «Смешных жеманниц» и «Жоржа Дандена».

Ироническим взглядом окидывает драматург и людей из народа, — не слишком нравственных и сварливых мах из сайнетов «Мстительные махи» (*Las majas vengativas*), «Растро утром» (*El Rastro por la mañana*) и др.; острых на язык и предприимчивых ремесленников из пьесок «Ренегат и сапожники» (*El renegado y los zapateros*), «Портной и цирюльник» (*El sastre y el barbero*) и др.; наконец, ловких и задиристых обитателей пользовавшейся дурной славой улицы Авапьес, вроде персонажей знаменитого сайнета «Маноло» (*Manolo*), своеобразной пародии на классицистскую трагедию, названной Р. де ла Крусом «трагедией для смеха и комедией для слез». Но в этих сайнетах язвительная усмешка сменяется доброй улыбкой — драматургу явно по душе все эти открытые, простодушные, по своему честные, хотя и находящиеся нередко не в ладах с законом люди, добывающие себе хлеб насущный нелегким трудом, но не теряющие бодрости духа и природного юмора.

Так возникает в сайнетах Круса пестрая, мозаичная и яркая картина повседневной столичной жизни. Драматург назвал свои пьесы «драматическими каприços», но они напоминают скорее не странные и жестокие видения Гойи из серии «Каприços», а многокрасочные и полные жизни панно молодого Гойи. Можно смело утверждать, что вместе с творчеством Гойи сайнеты Рамона де ла Круса являются наиболее типичным и совершенным воплощением национального искусства Испании в канун XIX столетия.

Созданный Р. де ла Крусом жанр сайнета прочно вошел в традиции испанского театра, дожив до наших дней. В конце XVIII века он получил своеобразное развитие в творчестве Хуана Игнасио Гонсалеса дель Кастильо (*Juan Ignacio González del Castillo*, 1763—1800), создавшего андалузскую разновидность сайнета, более насыщенную музыкой и акцентирующую живописно-экзотические стороны андалузского быта. Р. де ла Крус и Гонсалес дель Кастильо как бы предварили в театре две линии развития «костюмбристского» очерка 1830-х годов — и тяготеющий к реализму очерк Месонеро Романо и романтически-живописный очерк Эстебанеса Кальдерона.

Глава X
ПОЭЗИЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ



осемнадцатый век не был веком поэзии. Отпечаток сухости, рассудочности нетрудно раз-

личить на большинстве произведений эпической, повествовательной поэзии. Лирика же с трудом пробивалась сквозь препоны, поставленные ей рационалистическим мышлением века Просвещения. Наиболее интенсивно развивались сатирические и дидактические жанры, в первую очередь басня, которая пережила в это время пору наивысшего подъема. Этим она обязана, прежде всего, творчеству выдающихся баснописцев Саманьего и Ириарте.

Феликс Мариа де Саманьего (Félix María de Zamaniego, 1745—1801) родился и прожил большую часть жизни в Басконии и вместе со своим дядей, графом Пеньяфлоридой, немало способствовал возрождению баскской культуры. Он несколько раз побывал во Франции, близко познакомился с творениями энциклопедистов и проникся их идеями. Свои «Нравственные басни» (*Fábulas morales*) он опубликовал в двух томах (1781 и 1784).

137 басен Саманьего объединил в 9 книг, не заботясь при этом о каком-либо строгом порядке в их расположении. Как и другие баснописцы, Саманьего широко пользуется сюжетами, разработанными его предшественниками,— античными авторами Эзопом и Федром, французом Лафонтеном и англичанином Джоном Геем. Однако в пределах этих сюжетов Саманьего действует свободно и нередко весьма основательно отступает от своих источников.

Большинство басен вполне отвечает названию книги и утверждает простые, часто прописные истины морали: праздность — порок, внимать льстецам опасно, истинная дружба познается в беде и т. д. и т. п. Таково содержание басен, сюжеты которых хорошо известны по их обработкам у других авторов: «Стрекоза и муравей» (*La cigarra y la hormiga*), «Ворона и лисица» (*El cuervo y el zorro*), «Лиса и виноград» (*La zorra y las uvas*), «Старик

и смерть» (*El viejo y la muerte*), «Два друга и медведь» (*Los dos amigos y el oso*) и многие другие.

Некоторые басни Саманьего, однако, выходят за пределы нравственных прописей и ставят острые и злободневные проблемы современности. Так, в басне «Придворная и полевая мышь» (*El ratón de la Corte y el del campo*) Саманьего представляет жизнь на лоне природы, противопоставляя ее сытому, но полному опасностей существованию придворных. В басне «Две лягушки» (*Las dos ranas*) он обличает ревнителей косных традиций, а в «Свадьбе кошки» (*La gata mujer*) смеется над «мещанками во дворянстве». О тех, кто, не имея реального веса в обществе, претендует на решение жизненно важных вопросов, рассказывает басня «Верблюд и блоха» (*El camello y la pulga*). О преимуществах республиканского строя перед тиранией монархии говорится в басне «Лягушки просят короля» (*Las ranas pidiendo rey*), а о любителях пустопорожней болтовни о борьбе с тиранией — в басне «Съезд мышей» (*Congreso de los ratones*). В этих баснях на смену обычному для Саманьего мягкому юмору приходит обличительная и резкая сатира.

Прозрачная ясность мысли, убедительность нравственной задачи, разнообразие метрики, динамика в развитии действия, нередко превращающегося в своеобразные драматические сценки со своей экспозицией, кульминацией и развязкой, живой диалог — все это обеспечило басням Саманьего громкую популярность и сделало их любимым предметом чтения школьников Испании вплоть до наших дней. Тем не менее, просветительно-критические и вольтерьянские мотивы некоторых из них привлекли к себе внимание инквизиции. В 1793 году святейший трибунал даже отдал распоряжение об аресте писателя, но ему удалось добиться замены тюремного заключения кратковременной ссылкой в кармелитский монастырь близ Бильбао.

Литературные интересы Томаса де Ириарте (*Tomás de Iriarte*, 1750—1791) более разнообразны. Уроженец Канарских островов, он еще юношей обосновался в столице, вошел в кружок Таверны Святого Себастьяна, много переводил с французского и прослыл убежденным сторонником энциклопедистов, за что привлекался к инквизиционному следствию (1779) и был объявлен «состоящим на легком подозрении».

Помимо уже упоминавшихся классицистских комедий, Ириарте написал большую эпическую поэму «Музыка» (*La música*, 1779), в пяти песнях которой повествуется об основных элементах и назначении музыкального искусства. Отдал Ириарте дань и полемической литературе в прозаическом памфлете «Литераторы в великий пост» (*Los literatos en Cuaresma*, 1777).

Однако прославился Ириарте своими «Литературными баснями» (*Fábulas literarias*, 1782). В отличие от других баснописцев, он не заимствует фабулу басен у своих предшественников, а изобретает собственную. К тому же басни его посвящены проблемам литературы и искусства, а во многих из них содержатся более или менее замаскированные выпады против известных литераторов — современников Ириарте, что вызвало вокруг басен острую полемику.

61 басня Ириарте в совокупности составляют как бы аллегорическую поэтику, в основу которой положены требования строгого соблюдения правил искусства, совершенствования профессионального мастерства и т. п. В басне «Канатоходец и его учитель» (*El volatín y su maestro*), рассказав о том, как юный канатоходец, отказавшись от тяжелого шеста-противовеса, упал с проволоки и разбился, Ириарте подводит читателя к выводу, что писатель, отказавшийся от правил искусства, обречен на неудачу. Басня «Обезьяна и волшебный фонарь» (*El topo y la linterna mágica*) повествует об обезьяне, взявшейся показывать картинки с волшебным фонарем, но не сумевшей даже зажечь в фонаре лампу (вывод: без просвещения нельзя стать истинным писателем). Осел из басни «Осел-флейтист» (*El burro flautista*) случайно извлек звук из флейты и возомнил себя великим музыкантом (без знания правил искусства нечего и рассчитывать на стойкий успех). В басне «Муравей и блоха» (*La hormiga y la pulga*) высмеиваются критики, которые берутся судить обо всем, сами ничего не умея. Бессмысленность споров о том, чье искусство лучше — древних или современных авторов, — раскрывается в басне «Ссора комаров» (*La contienda de los mosquitos*). В басне «Утка и змея» (*El pato y la serpiente*) змея отвечает утке, похваляющейся тем, что она умеет и ходить, и плавать, и летать, что важно не уметь всего понемногу, а быть мастером хотя бы в одном деле. Споры педантов обличаются в басне «Два кролика» (*Los dos conejos*). Похвалы

невежд лишь компрометируют писателя — таков вывод из басни «Медведь, обезьяна и свинья» (*El oso, la mona y el cerdo*). Басня «Покупка осла» (*La compra del asno*) рассказывает о том, как крестьянин, соблазнившись богато украшенной сбруей, покупает ни к чему не пригодного осла (так и невежды выбирают книгу по переплету, а не по содержанию) и т. д.

Ириарте обнаруживает в баснях виртуозное владение более чем сорока поэтическими размерами, найдя при этом для каждого случая наиболее подходящие стиховые формы. Некоторые басни страдают, однако, излишней повествовательностью и в этом отношении значительно уступают энергичным басням Саманьего.

В других жанрах эпической поэзии достижения литераторов XVIII века были гораздо более скромными. Большое распространение получили научно-дидактические поэмы — ученые трактаты в стихах на различные темы науки, философии, морали. Одна из таких поэм «Музыка» Ириарте уже упоминалась; к ней можно добавить поэмы «Живопись» (*La pintura*, 1786) Дьего Рехона де Сильвы (*Diego Rejón de Silva*), «Поэзия» (*Poesía*) Феликса Энсисо (*Félix Enciso*) и др. Отказавшись от пышной барочной образности, поставив перед собой задачу сделать поэзию средством просвещения, авторы этих поэм, однако, лишили свои стихи главного — лирической взволнованности, эмоциональности, особого поэтического видения действительности.

То же можно сказать и о многочисленных опытах создания исторической эпопеи — о поэме «Оммиады» (*La Omniada*, опубликована в 1816) Гаспара де Нороньи (*Gaspar de Noroña*), рассказывающей о подвигах мавританского владыки Абдуррахмана из царственного рода Омайядов; о посвященных истории завоевания Мексики Эрнаном Кортесом поэмах «Разрушение кораблей Кортеса» (*Las naves de Cortés destruidas*, 1778) Хосе Марии де Ваки Гусмана (*José María de Vaca Guzmán*) и написанной годом раньше одноименной поэме Николаса Фернандеса де Моратина. Перу Моратина-старшего принадлежат и небольшие лиро-эпические поэмы, написанные в традиционных романсовых размерах и на темы испанского романсеро — «Дон Санчо Саморанский» (*Don Sancho de Zamora*), «Любовь и честь» (*Amor y honor*) и др., а также написанная кинтильями (пятистишиями) поэма «Старинный бой быков в Мадриде» (*Fiesta anti-*

gua de toros en Madrid) — лучшее, что создано в этом жанре в XVIII веке. Поэма Моратина — энергичный и красочный рассказ о Сиде Кампеадоре, дерзко являющемся на мавританское празднество и вступающем в состязание с доблестнейшими арабскими воинами за право убить быка на глазах у прекрасной Элиды. Успех этой поэмы объясняется тем, что автор сумел в ней сбросить сковывавшие его фантазию классицистские нормы.

Во второй половине столетия в Испании сложились две школы лирической поэзии — саламанкская и севильская. Хотя основное ядро каждой из них действительно составляли поэты, проживавшие в соответствующих городах, тем не менее названия закрепились за ними главным образом потому, что входившие в эти группы поэты ориентировались на традиции саламанкской (Гарсиласо де ла Вега, Луис де Леон и др.) и севильской (Фернандо де Эррера) школ в ренессансной поэзии.

Впрочем, деление поэтов-лириков XVIII века на две школы было более или менее условным. Самое убедительное свидетельство этого — творчество крупнейшего поэта XVIII века Мелендеса Вальдеса. Наиболее значительный представитель саламанкской школы, он в то же время многими свойствами своего поэтического дарования оказался близок к поэтам севильской школы.

Хуан Мелендес Вальдес (Juan Meléndez Valdés, 1754—1817) изучал, а затем преподавал право в Саламанкском университете. Уже в это время он приобрел известность как поэт, и выпущенный им в 1785 году томик стихов (Poesías) выдержал три издания подряд.

Мелендес Вальдес служит в различных судебных учреждениях Сарагосы, Вальядолида, а затем столицы. Здесь выходит новое, дополненное издание его стихов (3 тома, 1797). Но вскоре по ложному обвинению его выслали в Самору, и только четыре года спустя обвинение было снято и Мелендес Вальдес поселился в родной Саламанке. Майские события 1808 года застают его в Мадриде. Во время наполеоновской оккупации Мелендес Вальдес, убежденный сторонник французских философско-просветителей, после недолгих колебаний поддерживал Жозефа Бонапарта и поэтому после поражения французских войск вынужден был эмигрировать во Францию; через несколько лет он умер в крайней нищете в Монпелье. Уже после его смерти Мануэль Хосе

Кинтана в 1820 году выпустил полное собрание его поэтических сочинений.

Кинтана говорил, что для человека XVIII века характерно соединение «сердца самого впечатлительного и чувствительного с умом самым могучим и ясным». Мелендес Вальдес потому и стал, по выражению Кинтаны, «первым среди современных лириков», что ему было в высшей степени свойственно это противоречивое сочетание ума и сердца, разума и чувствительности.

Два выдающихся человека этой эпохи оказали решающее влияние на формирование его как личности и поэта: Кадальсо и Ховельянос. С первым он встретился совсем еще юным в Саламанке, и эта встреча оставила в его сознании неизгладимый след. Знакомство с Ховельяносом произошло позднее, оно не было столь близким, как дружба с Кадальсо, но произвело не менее глубокое впечатление. Кадальсо и Ховельянос обратили внимание Мелендеса Вальдеса на традиции ренессансной поэзии Гарсиласо и Луиса де Леона, а также приобщили его к передовой европейской философии Локка, Монтескье, Лейбница и Руссо и к поэзии Томсона, Юнга, идиллиям Гесснера. Под перекрестным воздействием этих двух традиций и шло становление поэтического сознания Мелендеса Вальдеса.

Начинает он с анакреонтической и буколической поэзии. По меткому выражению современного испанского поэта и литературоведа Педро Салинаса, анакреонтика XVIII века держалась «на трех китах»: на мотивах любви, вина и дружбы. Эти мотивы стали ведущими и в ранней лирике саламанкского поэта. Его стихотворения — «Лобзания Амура» (*Los besos de Amor*), «Любовь-бабочка» (*El amor mariposa*) и др. — пронизывает галантный эротизм; поэт охватывает дрожь в предвкушении сладостного поцелуя любви; любовное чувство преобладает все вокруг. Однако очень скоро чувственность, свойственная ранним стихам Мелендеса Вальдеса, дополняется чувствительностью, взволнованным переживанием близости к природе. Впрочем, сельский пейзаж у поэта поначалу еще очень напоминает роскошные декорации придворного театра. Он становится идиллическим фоном для волнующей любовной игры, перемежающейся веселыми танцами и грустными песенками поселян. Таково содержание многочисленных стихотворений этого периода: «Грот любви» (*La gruta del Amor*), «Уста До-

рилы» (*De los labios de Dorila*), «К источнику» (*A una fuente*) и многие другие. «Декоративность», некоторая искусственность этих стихотворений диктует и особую поэтику их: все они написаны плавным, подчеркнуто музыкальным стихом со «сглаженной», часто ассонантной рифмой. Появляется бесчисленное множество уменьшительных, в том числе от таких слов, в которых обычно уменьшительные суффиксы не употребляются, например, *labiezuelo* (от *labio* — губа), *mariposilla* (от *mariposa* — бабочка) и т. д.

Постепенно над этим ясным, освещенным улыбкой (иногда радостной, иногда чуть грустной), солнечным миром начинают как будто скапливаться тучи, углубляется меланхолия, появляется ощущение неблагополучия, неустроенности человеческого существования. Начиная со второй половины 1880-х годов Мелендес Вальдес все чаще обращается к почти забытому жанру старинного народного романса. Он не только возрождает к новой жизни этот жанр, но и создает новый тип пейзажного романса. Исчезают декорации аркадской идиллии; картины природы теперь уже не бесстрастный фон, а эхо лирических переживаний поэта. Происходит решительная ломка всей образной системы. Журчание ручейков сменяется монотонным и печальным шумом ливня и завыванием ветра (стихотворение «Ливень» — *La lluvia*), панорама расцветающей весенней природы — картиной ее увядания, гибели (стихотворение «Упавшее дерево» — *El árbol caído* и др.); сладкогласная флейта и пастушеский рожок уступают место мрачным звукам цитры. Вместо графической четкости офорта появляются пастельные тона, передающие почти неуловимые оттенки (например, сумерки — это «колеблющееся сияние притомившегося света»). И теперь пейзажи сменяют живые люди; сердца их раздражают противоречивые чувства, а по щекам текут слезы не умиления, а отчаяния и тоски (стихотворение «Горести» — *El despecho* и др.).

Почти одновременно в творчестве Мелендеса Вальдеса появляется и постепенно занимает все более значительное место социально-философская проблематика. Ее открывает «Ода во славу искусств» (*Oda a la gloria de las Artes*), еще в 1783 году прочитанная в Академии Сан Фернандо; за нею следуют стихотворения «В присутствии бога» (*A la presencia de Dios*), «Видимость процветания творящих зло» (*La prosperidad aparente de*

los malos), «Зима — время размышлений» (El invierno es el tiempo de la meditación) и в особенности знаменитые вольтерьянская обличительная ода «О фанатизме» (El fanatismo) и руссоистский романс «Прощание старца» (La despedida del anciano) и др. Это поэзия патетическая. Здесь Мелендес Вальдес сознательно отказывается от сложной метафоризации или затейливой ритмической игры: ничто не должно затемнять ясности мысли, отвлекать от идеи. Аскетическая нагота формы и риторика ораторской речи — инвективы или панегирика — вот характернейшие черты этого цикла произведений. Чувствительность не исчезает из них, она лишь оборачивается состраданием к горестям малых мира сего. В «Послании к Ховельяносу» (Epístola a Jovellanos) Мелендес Вальдес вспоминает, как тот когда-то ему говорил, что «одна слеза, пролитая над бедами несчастного, больше значит, чем золото и власть...». А в другом стихотворении он говорит о братстве людей и объявляет своим идеалом «того, кто умеет плакать с рыдающим вместе, сочувствовать в его судьбе жестокой...».

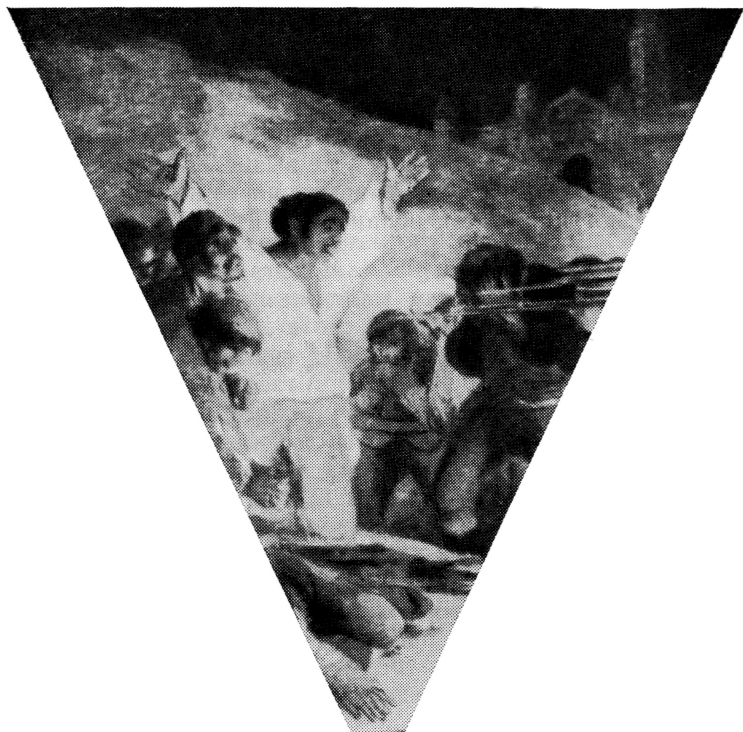
Центральное место в цикле философской лирики Мелендеса Вальдеса занимает ода «О фанатизме». В ней религиозная нетерпимость объявляется источником тяжких бедствий и кровавых войн, потрясавших человечество. Там, где начинается разгул фанатизма, там «истина молчит или испуганно лепечет»; там «во имя божие стонала земля в ненависти тупой, в отвратительной бойне»; там брат идет на брата, сын восстает против отца. Полная ненависти к религиозной нетерпимости, ода Мелендеса Вальдеса — один из самых ярких образов просветительской поэзии Испании.

Сам Мелендес Вальдес в предисловии ко 2-му изданию своих стихов в 1797 году весьма скромно оценил эти морально-философские стихи как «первую пробу или попытку» и жаловался на то, что «наш язык не был до сих пор приучен покоряться философии и выражать мысль лаконично, как она того требует». Время показало, что эти попытки не пропали втуне — они открывали путь к поэзии нового романтического века.

Таковы некоторые факты из истории испанской литературы XVIII века. Они не подтверждают мнения об этом столетии как о столетии бесславном. Для Испании это был век переходный, когда многое еще только вызревало, а другое цепко держалось за достигнутое в прош-

лом. В этих условиях незавершенности, нечеткости социально-исторических и культурных процессов даже могучие дарования не сумели выявить полностью всю свою мощь. И тем не менее XVIII век — очень важная веха в истории культуры Испании. В глубинах литературных процессов века Просвещения уже вызревали новые художественные системы, обеспечившие через несколько десятилетий могучий взлет испанской литературы и искусства.





ЛИТЕРАТУРА

XIX

ВЕКА

РЕВОЛЮЦИОННО-
ПАТРИОТИЧЕСКИЙ
КЛАССИЦИЗМ

ВВЕДЕНИЕ

На рубеже и в первые десятилетия XIX века в Испании происходят весьма существенные сдвиги, определившие новое соотношение социальных сил в стране и серьезные изменения в области культуры.

В годы правления Карла IV (1788—1808) внутреннюю политику правящих классов характеризовала открытая и жестокая реакция; внешняя же их политика привела страну на грань национальной катастрофы. Бездарный король, совершенно не интересовавшийся государственными делами, властолюбивая и развратная королева, ее фаворит гвардейский офицер Мануэль Годой, хитрый и мстительный наследный принц Фердинанд, вся придворная камарилья, озабоченная лишь приумножением своих богатств и привилегий,— все они ради собственных корыстолюбивых целей предавали интересы Испании.

Движимое ненавистью к революции, испанское правительство в 1793 году примкнуло к контрреволюционной коалиции европейских государств и вступило в войну против революционной Франции, которая закончилась два года спустя поражением Испании. А в 1796 году победившая Франция навязала Испании «наступательный и оборонительный союз», фактически приковавший испанский народ к французской колеснице.

В 1803 году по приказу Бонапарта Испания снова вступила в войну, на этот раз с Англией. И вновь — тяжкое поражение. В 1805 году объединенный франко-испанский флот был разгромлен при Трафальгаре. Испания почти полностью лишилась флота.

Между тем Наполеон решил, что пришла пора окончательно превратить Испанию в служанку Франции. В конце 1807 года под предлогом усиления блокады Англии он оккупировал Португалию, заодно заняв и многие важные стратегические пункты в Испании. Вторжение французских войск, их движение к Мадриду вызвали смятение и растерянность при дворе, а для народных масс послужили сигналом к действию. 17 марта 1808 года толпы охваченного негодованием народа разгромили дворец Годоя в загородной королевской резиденции Аранхуэсе, а самого временщика едва не растерзали. Напуганный Карл IV на следующий день отрекся от престола

в пользу Фердинанда. Но вскоре вся королевская семья, вызванная Наполеоном в пограничный город Байонну, фактически оказалась в плену и «добровольно» отреклась от прав на испанский престол в пользу брата Наполеона Жозефа Бонапарта. Испанская знать поспешила выразить свои верноподданнические чувства новому монарху. Казалось, страна надолго превратилась в узицу французского императора.

«И так случилось,— писал К. Маркс,— что Наполеон, который — подобно всем людям своего времени — считал Испанию безжизненным трупом, был весьма неприятно поражен, убедившись, что если испанское государство мертво, то испанское общество полно жизни, и в каждой его части бьют через край силы сопротивления»¹. 2 мая 1808 года в оккупированном войсками Мюрата Мадриде вспыхнуло народное восстание. Оно было жестоко подавлено французами, но послужило началом войны за независимость (1808—1814).

Война против Наполеона сразу же приняла всенародный характер. Решающую роль в борьбе против французских войск сыграла так называемая геррилья, то есть партизанское движение, всколыхнувшее всю Испанию, обнаружившее массовый героизм народа и выдвинувшее многих талантливых военачальников из самых низов общества. Испанский народ мужественно сражался шесть лет, пока наполеоновские войска не покинули Пиренейский полуостров после поражения в войне с Россией. Эти годы были периодом наивысшего подъема национального самосознания народа Испании, но в то же время обнаружились и черты исторической ограниченности в позиции демократических масс. «Всем войнам за независимость, которые велись против Франции,— писал К. Маркс,— свойственно сочетание духа возрождения с духом реакционности, но нигде эта двойственность не проявлялась так ярко, как в Испании»².

Восставший народ сражался за свободу своей отчизны, но делал это под знаменем «святой религии» и под лозунгом возвращения на престол Фердинанда VII «Желанного». Двойственность, противоречивый характер антинаполеоновской войны наложили отпечаток своеобразия и на буржуазно-демократическую революцию, которая по времени совпала с этой войной.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 433.

² Там же, с. 436.

Революционные устремления нации особенно проявились в первые два года войны. Возникшие в ходе борьбы местные органы власти — провинциальные хунты — поначалу под давлением масс вынуждены были осуществить некоторые революционные меры — ввести налоги на собственников, обложить контрибуцией церкви и монастыри, ограничить сеньориальные права феодалов, открыть доступ к командным должностям выходцам из низов и т. д. Однако, как указывал Маркс, испанский народ был до того проникнут сознанием своей беспомощности, что, принуждая высшие классы к сопротивлению против французов, не только не претендовал на руководство этим сопротивлением, но и добровольно вручил власть все тем же представителям «старого порядка». В этих условиях невозможно было и ожидать от провинциальных хунт и центральных властей сколько-нибудь последовательных мер по ликвидации феодализма.

В прогрессивном лагере война с Францией вызвала раскол. Буржуазная, просветительски настроенная университетская молодежь Испании, как отмечал Маркс, с увлечением примкнула к устремлениям и принципам французской революции и одно время даже питала надежды возродить отечество с помощью Франции. В Наполеоне она была склонна видеть наследника революции, который несет испанскому народу избавление от феодального гнета и абсолютистского произвола. Для позиций, занятых «офранцузенными» в эти годы, весьма характерна судьба аббата Хосе Марчена (José Marchena, 1768—1821). Атеист и материалист по убеждениям, Марчена с энтузиазмом приветствовал французскую революцию, а с 1792 года, бежав во Францию от преследований инквизиции, принял в ней активное участие. Тогда же в Испании нелегально распространялось его «Воззвание к испанскому народу» (*Aviso al pueblo español*, 1792) с призывом подняться на борьбу за «равенство, человечность, братство, терпимость».

В Испанию Марчена вернулся в 1808 году в качестве секретаря Мюрата. 1 мая в Мадриде распространили написанное им, но напечатанное без подписи «Письмо отставного офицера одному из своих старых товарищей» (*Carta de un oficial retirado a uno de sus antiguos compañeros*), в котором доказывалось, что Наполеон будто бы призван спасти Испанию от гнета и тирании. Народ Мадрида, как известно, не внял призывам Марчена.

В 1813 году вместе с французскими войсками Марчена покинул Испанию и вернулся лишь в 1820 году. Но позорное пятно «офранцузенного» поставило его и на этот раз вне революционных сил. Он умер полунищий и почти забытый всеми.

Таких «идейно офранцузенных» было немало в среде испанской прогрессивной интеллигенции. Эти по-своему патриотически настроенные, но добросовестно заблуждавшиеся люди естественно остались вне национально-патриотического лагеря.

В самом лагере патриотов оказались объединенными две враждебные группировки. Одна из них — это реакционеры, упорно сопротивлявшиеся всяким нововведениям и отстаивавшие неприкосновенность старого феодально-абсолютистского порядка. В честь Фердинанда VII они называли себя «фернандистами»; противники же нарекли их «сервилистами», или «раболепными». Вторую группу составили «реформаторы», или «либералы», которые выдвигали требование преобразования общества, хотя относительно масштабов, характера преобразований и способа их осуществления в их среде не было единодушия.

Борьба этих группировок с особой ожесточенностью развернулась в учредительных кортесах, заседавших в Кадисе в 1810—1813 годах и, в частности, вокруг проекта конституции. Принятая в марте 1812 года конституция опиралась на традиции средневековых народных вольностей и вместе с тем учитывала опыт французской революции. Но эта демократическая в своей основе конституция наряду с признанием верховного суверенитета нации и другими прогрессивными положениями сохраняла монархию со многими ее prerogative, объявляла «католическую, апостольскую и римскую» религию «единственной истинной религией».

Конституция так и не была введена в действие, ибо во время войны большая часть территории находилась под властью оккупантов, а после поражения французов возвратившийся в Испанию Фердинанд объявил все декреты кортесов «несуществующими». А затем начались расправы с либералами. Революция потерпела поражение; были восстановлены все права и привилегии дворянства и церкви; фаворитизм и интриги камарильи — язвы прежнего царствования — приняли еще более от-

вратительные формы. Казалось, с революцией покончено навсегда.

Однако армия, демократизировавшаяся в годы войны за независимость, осталась оплотом либеральных идей. На протяжении нескольких лет происходят разрозненные восстания воинских гарнизонов. Эти военные мятежи завершились неудачей, но они проложили путь повстанцам 1820 года — восстанию части экспедиционного корпуса, ожидавшего отправки за океан для подавления освободительного движения в колониях. Поднявшиеся под руководством офицеров Антонио Кирогги и Рафаэля дель Риго на борьбу войска потребовали восстановления конституции 1812 года. Восстание было поддержано движением в Галисии, Сарагосе, Валенсии и, наконец, в Мадриде. Напуганный размахом событий, Фердинанд VII принес клятву верности конституции. Началась вторая буржуазно-демократическая революция.

Но слабая и трусливая испанская буржуазия оказалась неспособной на решительные преобразования общества, которых требовала революционная ситуация в стране. В течение первых двух с лишним лет революции у власти находилась партия «умеренных» (*moderados*), представлявшая интересы либерального дворянства и буржуазии. Правительства «умеренных» осуществили некоторые реформы, в известной мере облегчившие развитие капиталистических отношений в стране, но эти же правительства в своей боязни масс приняли и ряд анти-демократических мер, направленных против сил революции.

Половинчатость, нерешительность политики «умеренных» вызывала все возраставшее недовольство со стороны более либерально настроенной партии «восторженных» (*exaltados*), особенно после того, как из нее выделились наиболее радикальные элементы, объединившиеся в тайную организацию коммунерос. Но когда летом 1822 года к власти пришло правительство «восторженных», оно также обнаружило неспособность осуществить решительные революционные преобразования. Разочаровавшись в реальных результатах революции, народные массы, и прежде всего крестьянство, в конце трехлетия 1820—1823 годов отвернулись от нее.

Спад массового движения предопределил исход революции. К тому же в ход событий вмешались европейские державы, объединившиеся в реакционный Священный

союз. В апреле 1823 года по решению этого союза армия французских интервентов перешла Пиренеи; к ней присоединились банды роялистов. К осени контрреволюция торжествовала победу; по стране прокатилась волна чудовищного террора. На целых десять лет в стране вновь утвердилась абсолютистская реакция.

Испанская литература этих первых десятилетий XIX века, продолжая и развивая основные тенденции, идеи и темы просветительской литературы XVIII века, вместе с тем обрела существенно новые черты.

В это время по-прежнему господствующим в литературе остается метод просветительского классицизма. Но в XVIII веке он насаждался в Испании в значительной мере искусственно, вопреки национальным традициям и общественным потребностям; сейчас же он наполняется актуальным, боевым содержанием и оказывается наиболее соответствующим тем задачам, которые поставила перед искусством действительность этих лет.

Сохраняя просветительскую направленность, классицизм вместе с тем обретает гораздо более последовательную, чем прежде, революционную устремленность. Пропаганда просветительских идей сочетается в нем с разносторонним обличением феодального произвола и насилия; разоблачение тирании абсолютистской монархии с утверждением идеи служения обществу.

Этот революционный характер просветительского классицизма Испании начала XIX века сближает его с революционным классицизмом Франции эпохи буржуазной революции XVIII века. В частности, и там и здесь деятели революции обращались к прошлому, находя в нем, по выражению К. Маркса в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта», «идеалы... и иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»¹. Но писатели Франции искали эти идеалы в «преданиях Римской республики», в античной истории, а для испанских писателей источником вдохновения, патетики стала преимущественно национальная история и национальные предания. Это объяснялось тем, что революция в Испании совпала с войной за независимость против французских оккупантов, которая способствовала

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 8, с. 120.

могучему подъему национального самосознания народов Испании. Вот почему в отличие от революционного классицизма эпохи французской революции искусство первых десятилетий XIX века в Испании можно охарактеризовать как искусство революционно-патриотического классицизма.

Обращение к национальной теме таило в себе, однако, и опасность. Укрепляя в народных массах патриотическое воодушевление, революционно-патриотический классицизм одновременно способствовал и оживлению в народе национальных и религиозных предрассудков. «Революционное меньшинство, стремясь поддержать в народе патриотический дух, без колебаний апеллировало к национальным предрассудкам старых народных верований,— писал К. Маркс. — Если для непосредственных целей национального сопротивления такая тактика могла представляться уместной, то все же она неизбежно должна была оказаться роковой для меньшинства в тот момент, когда консервативная часть старого общества начала бы использовать те же предрассудки и народные страсти для того, чтобы защитить свои собственные интересы против истинных и конечных планов революционеров»¹. Опыт первых буржуазных революций в Испании подтвердил справедливость этих слов Маркса. Война за национальную независимость и революционные устремления нации в 1808—1814 и 1820—1823 годах оба раза завершились восстановлением абсолютистской и клерикальной реакции под приветственные крики народа.

В литературе революционно-патриотического классицизма эта противоречивая роль национально-исторической тематики обнаруживается в идеализации таких, например, сторон национального прошлого, как борьба городских коммун Кастилии против абсолютизма, средневековых муниципальных вольностей и т. п.

Боевой, наступательный характер литературы революционно-патриотического классицизма определил выдвигание на первый план публицистики как самого оперативного рода литературы. Г. В. Плеханов писал: «Если существуют действительно вечные законы искусства, это те, в силу которых в известные исторические эпохи публицистика неудержимо врывается в область

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 437—438.

художественного творчества и распоряжается там, как у себя дома»¹. Подобное бурное вторжение публицистики в художественную литературу характерно, в частности, для эпохи буржуазных революций. В Испании к этому времени относится возникновение подлинно профессиональной журналистики, расцвет ее сатирических жанров. Одновременно с этим публицистичность становится одной из характернейших особенностей всей художественной литературы. В поэзии в связи с этим выдвигаются такие жанры, как ода, гимн, героическая песня, откликающиеся на злобу дня и ориентирующиеся на традиции монументальной гражданской лирики Фернандо де Эрреры. Едва ли не лучший образец подобной злободневной поэзии — «Военная песнь астурийцев» (*Canto guerrero para los asturianos*, 1808) Гаспара Мельчора де Ховельяноса.

Поэзия и проза первых буржуазных революций свидетельствует не только о наивысшем подъеме классицистского искусства в Испании, но и о начинающемся его кризисе. В недрах классицизма зарождается новое романтическое искусство; это, в частности, обнаруживается в подчеркнутой экспрессивности образной системы поэзии.

Глава XI

МАНУЭЛЬ ХОСЕ КИНТАНА И ПОЭЗИЯ РЕВОЛЮЦИОННО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО КЛАССИЦИЗМА



ризнанным вождем и наиболее ярким представителем поэзии революционно-патриоти-

ческого классицизма стал Мануэль Хосе Кинтана (*Manuel José Quintana*, 1772—1857). Пятнадцатилетним юношей он получил степень бакалавра искусств в Саламанке, а в 1788 году выпустил небольшой сборник стихов (*Poesías*), еще вполне ученический. В 1795 году, сдав экзамен на адвоката, он поступил на государственную службу,

¹ Плеханов Г. В. Литература и эстетика, т. 1. М., 1958, с. 582.

совмещая ее с занятиями поэзией и драматургией. В 1801 году была представлена его трагедия «Герцог Висео» (*El duque de Viseo*), а в 1805 году — героико-патриотическая трагедия «Пелайо» (*Pelayo*). Вокруг Кинтаны в Мадриде сгруппировались молодые писатели-просветители, стоявшие в оппозиции к правительству. Их органом был журнал «Варьедадес де сьенсиас, литература и artes» («Смесь о науках, литературе и искусствах»), издававшийся Кинтаной в 1803—1805 годах и сыгравший большую роль в пропаганде передового европейского искусства. В 1802 году Кинтана опубликовал новый томик стихов.

Когда наполеоновские войска оккупировали Испанию, Кинтана, ни минуты не колеблясь, присоединился к патриотам. С осени 1808 года он начал издавать сперва в Мадриде, а затем в Севилье и Кадисе «Семанарио патриотико» («Патриотический еженедельник»), одновременно исполняя обязанности секретаря Центральной хунты, от имени которой он написал самые патетические манифесты. «Если язык его манифестов, — писал об этом органе власти К. Маркс, — был столь же силен, сколь были слабы его действия, то виной этому был испанский поэт дон Мануэль Кинтана, которому Хунта, проявив литературный вкус, поручила как секретарю составление своих манифестов»¹. Позднее Кинтана принимал активное участие в деятельности кадисских кортесов. В это же время вышли сборники его «Патриотических стихов» (*Poesías patrióticas*, 1808) и «Стихов» (*Poesías*, 1813).

После реставрации абсолютизма Кинтана был арестован и шесть лет находился в заключении в Памплонской крепости, откуда вышел лишь после победы революции в 1820 году. Директор департамента просвещения в 1821—1822 годах, Кинтана вновь был отправлен в ссылку после поражения революции и вернулся к политической деятельности лишь после смерти Фердинанда VII в 1833 году. Он занимал высокие государственные посты, был назначен пожизненным сенатором и воспитателем будущей королевы Изабеллы II, а в 1855 году торжественно коронован лавровым венком национального поэта как живой классик испанской литературы.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 10, с. 445.

Литературное наследие Кинтаны невелико по объему: если исключить его литературно-критические труды и немногочисленные стихотворения, написанные в 1810—1830-х годах, то останутся упоминавшиеся выше трагедии, прозаические «Жизнеописания знаменитых испанцев» (*Vidas de españoles célebres*, 3 тома, 1807—1833) и несколько десятков стихотворений, написанных между 1795 и 1808 годами.

Как и другие испанские поэты, вступившие в литературу в последние десятилетия XVIII века, Кинтана отдает дань анакреонтической и буколической традиции Мелендеса Вальдеса. Эти мотивы обнаруживаются то в прославлении аркадской идиллии в романсе «Развлечение» (*La diversión*, 1792) и др., то в филантропически чувствительной оде о судьбе юной негритянской рабыни «К негритяночке» (*A una negrita*, 1800), то, наконец, в меланхолических размышлениях об одиночестве, об уходящей юности и о недостижимости счастья в стихотворениях «На смерть друга» (*En la muerte de un amigo*, 1798), «Прощание с молодостью» (*Despedida de la juventud*, 1802) и т. п.

Однако постепенно в сознании Кинтаны все более утверждается представление о поэте как о пророке и путеводце народов, призванном стихами обличать зло, будить народы ото сна и звать их к борьбе за свободу и торжество разума. Таким, в частности, рисуется образ поэта в послании «К дону Рамону Морено о занятиях поэзией» (*A Don Ramón Moreno sobre el estudio de la poesía*, 1798).

Гимном могуществу человеческого разума звучат многие оды Кинтаны. Их выразительность в значительной мере усиливается благодаря удачно найденной поэтом метрической форме. Вместо торжественной и монументальной, но несколько монотонной королевской октавы Кинтана обратился к старинной силъве, допускающей свободное сочетание одиннадцати- и семисложных стихов. Это придало его одам пластичность и вместе с тем энергию.

Первая из од Кинтаны — «К Ховельяносу» (*A Jovelanos.*, 1797) — написана по случаю назначения испанского просветителя министром юстиции; поэт видит в этом свидетельство того, что «кормило власти вверено разуму и науке», и призывает своего друга быть непод-

купным судией фанатизма и злоупотреблений, защитником угнетенной невинности, добродетели и чести. В оде «К морю» (Al mar, 1798) поэт изобразил грозную морскую стихию и прославил покорителей природы и смелых открывателей новых миров — Христофора Колумба, Васко да Гаму и капитана Кука. Гимном науке и открытиям ученых должна была стать и ода «На испанскую экспедицию для противооспенных прививок в Америке» (A la expedición española para propagar la vacuna en América, 1806). В ней обращает на себя внимание красочное описание девственной природы Южной Америки, но в поэме немало прозаизмов, и нередко возникает ощущение несоответствия между пышной образностью и объектами изображения.

Аналогична по замыслу и ода «На изобретение книгопечатания» (A la invención de la imprenta, 1800) в честь Гутенберга. Первые ее издания были весьма неполными из-за цензурных соображений, и только осенью 1808 года Кинтана осмелился напечатать ее полностью. Но даже и в годы революции гнев реакционеров вызвали строки, в которых поэт, по выражению Хуана Валеры, «самый языческий поэт Испании», христианского бога называл «богом зла», породившим «отвратительное и безобразное чудовище, которое осмелилось водрузить свой трон на развалинах Капитолия...». Пафос оды Кинтаны направлен на прославление свободы, немыслимой без просвещения и науки, которые распространяет печатное слово. «Человек свободен!» — эти слова «великое эхо, изобретенное Гутенбергом, на крыльях своих разносит». Видимо, это сочетание идеи разума и прогресса с гимном человеческой свободе и привлекло к оде внимание молодого Энгельса, который перевел часть ее под названием «Памяти Гутенберга».

Тема свободы — драгоценнейшего дара небес — и обличение деспотизма и тирании — серьезнейших преград на пути народов к счастью и процветанию — стоят в центре цикла героико-патриотических произведений Кинтаны, лучшего в его поэтическом наследии.

Цикл этот открывается стихотворением «На мир между Испанией и Францией» (A la paz entre España y Francia., 1795), в котором поэт проклинает «монархов земли», вовлекающих народы в братоубийственные войны, и славит мир, без которого немыслим расцвет

наук, ремесел и искусств. Типично ораторские приемы — риторические вопросы и восклицания, параллелизм синтаксических конструкций и др. — в этой оде контрастно совмещаются с живописно пластичным образом войны, создаваемым с помощью смелых метафор, игры звуком и цветом.

Откликом на разгром испанского флота стала ода «На Трафальгарское сражение» (*Al combate de Trafalgar*, 1805). Это не только элегия в память о погибших сынах испанского народа, но и призыв к героической стойкости перед лицом беды, и проклятье коварному Альбиону, стране «низкой алчности, предательнице своих друзей». События так называемой мартовской революции 1808 года вдохновили поэта на оду «К Испании после мартовской революции» (*A España después de la revolución de marzo*, 1808), в которой он призывает «народ героев» подняться на борьбу под девизом «Лучше смерть, чем рабство у тирана». Гимном этой борьбы звучит ода «На вооружение испанских провинций против французов» (*Al armamento de las provincias españolas contra los franceses*, 1808). Славя народ Испании, Кинтана обличает «душителя свободы» Наполеона, «безумного Атиллу», «жестокосердого Тамерлана».

Еще более настойчиво соединяет Кинтана патристическую тему с обличением тирании в своих произведениях, посвященных прошлому.

Ода «Хуану Падилье» (*A Juan de Padilla*) была написана еще в 1797 году. Однако опубликовать это необычайно смелое для своего времени произведение Кинтана смог лишь осенью 1808 года. Обозревая картину национального унижения и упадка современной Испании, поэт обращается к величественной тени Хуана Падильи, который осмысливается как символ неодолимых сил сопротивления, таящихся в глубинах народных, как воплощение стремлений испанского народа к свободе. Соответственно и восстание коммунерос XVI века против абсолютизма становится вдохновляющим примером борьбы с гнетом и унижением, которые несут народу королитраны. Революционно-патристическим содержанием насыщает Кинтана и оду «Гусману Доблестному» (*A Guzmán el Bueno*, 1800) и прозаические «Жизнеописания знаменитых испанцев», героизирующие подвиги того же Гусмана, Сиды, испанского полководца Гонсало де Кор-

довы, одного из завоевателей Америки Франсиско Писсарро и др.

Вершины эта тема достигает в диалогической поэме «Пантеон Эскуриала» (*El Panteón de El Escorial*, 1806). Центральный эпизод поэмы — беседа короля Филиппа II, его супруги Изабеллы Валуа и сына, дона Карлоса, ночью под мрачными сводами королевской усыпальницы. В уста дона Карлоса поэт вкладывает обличение деспотизма и фанатизма. Затем чередой проходят тени Габсбургов, от Филиппа III до Карла II — печальное свидетельство упадка и вырождения испанской монархии. Шествие замыкает император Карл V, по мысли Кинтаны, истинный виновник всех бед Испании, ибо он потопил в крови восстание коммунерос и казнил достойнейшего из достойных — Падилью. Это и другие революционно-патриотические стихотворения Кинтаны не только принесли ему славу крупнейшего испанского поэта своего времени, но и сделали главой целой поэтической школы в Испании и Латинской Америке. За океаном эта школа возникла в годы борьбы против испанского владычества и представлена именами основоположников латиноамериканской поэзии Хосе Хоакина Ольмедо (Эквадор), Андреса Бельо (Венесуэла), Хуана Круса Варелы (Аргентина).

В самой Испании патриотическую и антитираническую тематику Кинтаны подхватили многие поэты его кружка: Хуан Никасио Гальего (*Juan Nicasio Gallego*, 1777—1853), депутат кадисских кортесов, автор оды «На защиту Буэнос Айреса» (*A la defensa de Buenos Aires*, 1807), элегии «Второе мая» (*El dos de mayo*, 1808) и аналогичных произведений; Франсиско Санчес Барберо (*Francisco Sánchez Barbero*, 1764—1819), автор патриотических од «Сражение при Трафальгаре» (*A la batalla de Trafalgar*, 1805), «Нашествие французов в 1808 году» (*La invasión francesa en 1808*, 1808) и особенно знаменитой поэмы «Патриотизм или новая конституция» (*Patriotismo o la nueva constitución*, 1812), за которую после реставрации абсолютизма он был отправлен на каторжные работы в Мелилью, где и умер. Среди поэтов кружка Кинтаны особое место занимал Сьенфуэгос.

Никасио Альварес де Сьенфуэгос (*Nicacio Alvarez de Cienfuegos*, 1764—1809) изучал право в Саламанкском

университете и подружился здесь с Мелендесом Вальдесом. Получив звание лиценциата права, он вернулся в столицу и поступил на государственную службу. В середине 90-годов он вошел в кружок Кинтаны, чьи либеральные политические взгляды и увлеченность философией просветителей полностью разделял.

3 мая 1808 года, на следующий день после народного восстания, Сьенфуэгос распорядился опубликовать в мадридских газетах, деятельность которых он контролировал как чиновник министерства, патриотический комментарий к событиям, а когда Мюрат, пригрозив расстрелом, потребовал опубликовать опровержение, Сьенфуэгос отказался это сделать, подав лишь заявление об отставке. Точно так же в феврале следующего года он отказался присягнуть Жозефу Бонапарту. Летом того же года он был арестован и в качестве заложника выслан во Францию, где вскоре скончался от обострившейся чахотки.

Большинство стихотворений Сьенфуэгоса появилось в сборниках его стихов, опубликованных в 1798 и по-смертно в 1816 году. Как и все поэты его поколения, Сьенфуэгос начинает поэтическое творчество с пасторальной и эротической лирики в духе Мелендеса Вальдеса. Однако очень скоро чувствительная меланхолия сменяется гораздо более глубокими чувствами печали и одиночества, одиночества человека в кругу людей и перед лицом природы. По глубине ощущения непримиримого конфликта поэта с окружающим его миром Сьенфуэгос ближе всех своих современников подошел к романтическому мироощущению. Однако в стихотворениях, предвещавших романтизм, таких, например, как «Осень» (*El otoño*), «Урок надгробия» (*Escuela del sepulcro*), «Одинокая прогулка весной» (*El paseo solitario en primavera*) и др., Сьенфуэгос не поднимается до столь характерного для романтиков одухотворения природы, ее восприятия как эха чувств поэта; пейзаж для Сьенфуэгоса все еще остается декорацией, более или менее соответствующей обуревающим его чувствам.

Конфликт поэта с миром у Сьенфуэгоса получает и социальную направленность. Сьенфуэгос был страстным поклонником Руссо, и у своего кумира он перенял не только культ чувства и природы, но и обостренное чув-

ство социальной несправедливости. Если Кинтана поднимал свой голос главным образом против политического произвола и тирании, то Сьенфуэгос сосредоточивается преимущественно на социальных бедах современного ему общества. С присущей ему горячностью поэт в стихотворении «Весна» (*La primavera*) обличает общество, в котором «честный человек осужден на труд в поте лица своего и на позор для того лишь, чтобы злодей не знал удержу в наслаждениях».

Лейтмотив социальной поэзии Сьенфуэгоса — призыв к всеобщему братству людей. Правда, это братство видится ему лишь как милая сердцу, но почти неосуществимая мечта. Но с тем большей силой он взывает: «Да победит Любовь! Быть может, когда-нибудь ты, поправ упрямое заблуждение и невежество, возьмешь людей под свое начало и обратишь землю в рай!».

Наиболее радикальное по звучанию стихотворение Сьенфуэгоса — «Ода в честь плотника по имени Альфонсо» (*Oda en alabanza de un carpintero llamado Alfonso*), которое при жизни автора ходило в списках и было опубликовано лишь посмертно в 1816 году. Все стихотворение построено не только на контрастном сопоставлении богатства и нищеты, но на утверждении несправедливости существующего в обществе социального неравенства. Сьенфуэгос славит простого труженика, всю жизнь мужественно боровшегося с нуждой и несправедливостью. В своей стойкости, чистоте и душевном благородстве плотник кажется поэту чуть ли не земным воплощением бога: «Это образ божий, это — бог на земле», — говорит он. Но земной его удел — презрение со стороны власть имущих, нищета, голод, болезни, преждевременная смерть. И хотя поэт утверждает, что есть иная, «бессмертная родина» за гробом, где плотник Альфонсо обрел вечное блаженство, пафос произведения Сьенфуэгоса в ином. Руссоистская философия позволяет ему здесь подняться до понимания коренной несправедливости общества, в котором богатство, собственность, а не личная добродетель определяют судьбу человека. Враги поэта не так уж преувеличивали, когда обвиняли его в республиканизме, демократизме и чуть ли не в пропаганде идей социализма.

САТИРИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА
ПЕРВЫХ БУРЖУАЗНЫХ РЕВОЛЮЦИЙ

рандиозная ломка социальных отношений, открытое столкновение противоборствующих

сил, которыми ознаменовались буржуазные революции в Испании, предопределили расцвет публицистических жанров.

Одним из самых талантливых представителей революционной публицистики начала столетия был Хосе Мариа Бланко Креспо (José María Blanco Crespo, 1775—1841). Потомок переселенцев из Ирландии, Бланко, хотя и принял в молодости сан священника, еще юношей приходит к материалистическим и атеистическим убеждениям. В 1805 году он переезжает из Севильи в Мадрид и целиком отдается литературным занятиям, став завсегдатаем салона Кинтаны и сотрудником его журнала «Варьедадес...».

На события 1808 года он откликнулся «Одой Центральной хунте» (Oda a la Junta Central). Он активно сотрудничает в журнале «Эль семанарио патриотико», став в Севилье и Кадисе практически одним из основных его редакторов. Когда осенью 1809 года власти закрыли журнал, Бланко, к тому времени разочаровавшийся и в деятельности Центральной хунты, покинул Испанию. Он обосновался в Лондоне и здесь весной 1810 года начал выпускать еженедельник «Эль Эспаньоль» («Испанец»).

Демократ по убеждениям, Бланко Уайт (так он стал подписывать свои произведения) поставил перед своим изданием задачу — бороться против любых видов тирании и выдвинул принцип народного суверенитета в качестве основы прогрессивного развития Испании. Он провозгласил право человека на все свободы, в том числе и свободу совести, которую не признали кадисские кортесы. Эти права и свободы должны, по мысли Бланко Уайта, распространяться и на обитателей Южной и Центральной Америки, которой он предлагал предоставить автономию в рамках испанского государства. Не

раз он выступал в журнале и в защиту равенства негров.

Журнал Бланко был объявлен в Испании «подрывным и антипатриотическим», его ввоз в Испанию и заокеанские колонии был запрещен. Националистические и религиозные предрассудки не только в то время, но и много позже не позволили испанским историкам культуры по достоинству оценить наиболее значительное публицистическое произведение Бланко — «Письма из Испании» (*Letters from Spain*), появившиеся в Англии по-английски в 1821 и 1822 годах, а на испанском языке опубликованные лишь полтора столетия спустя.

Вышедшие под псевдонимом Леокадио Добладо «Письма из Испании» повествуют о событиях за десять лет, с мая 1798 до июля 1808 года. Разнообразные сюжеты «Писем» цементируются автобиографическим фоном повествования, выступающим на первый план в 3-м письме, письме-исповеди. Испанская действительность предстает в письмах как бы пропущенной сквозь призму моралистической критики, основным объектом которой оказывается католическая церковь и религия.

Один из основных композиционных принципов книги — принцип контраста. Так, сатирический рассказ о разных типах претендентов на должность, осаждающих министерские канцелярии (письмо 11-е) контрастирует с описанием благородных и честных общественных и государственных деятелей (Ховельяноса и др.); за описанием будничной жизни Севильи (2-е письмо) следует исповедь с ее мучительными религиозными порывами и сомнениями; красочная, напоенная воздухом картина праздничных улиц Севильи и боя быков (4-е письмо) сменяется полным трагической мощи описанием страшной эпидемии желтой лихорадки (5-е письмо) и т. д. Таким образом, «Письма из Испании» — полноценное произведение публицистического искусства, и лишь внешние обстоятельства поставили их на полтора столетия вне испанской литературы, которой по праву они принадлежат.

В самой Испании в годы войны за независимость периодические издания превратились, по выражению одного из либеральных деятелей кортесов, в «наставников конституции». Закон о свободе печати, принятый кадисскими кортесами, стимулировал появление множества периодических изданий — за три с половиной года здесь выпускалось в разное время более 50 журна-

лов и газет. Кроме того, за это время появились десятки сатирических брошюр и памфлетов. Среди них особое место занимает «Критико-бурлескный словарь» (*Diccionario crítico-burlesco*, 1811) Гальярдо.

Бартоломе Хосе Гальярдо (*Bartolomé José Gallardo*, 1776—1852), поэт-просветитель, в Кадисе был библиотекарем кортесов и редактировал их официальный орган, превратив его в трибуну просветительских и либеральных идей. Непосредственным поводом для опубликования «Критико-бурлескного словаря» было появление анонимного издания «Карманный разумный словарь» (*Diccionario razonado manual*), в котором автор подвергал резким нападкам «зловредные козни философов». Гальярдо построил свой памфлет как пародию на «Карманный словарь» и его опровержение, иронически вскрывая в своих статьях явственные отклонения противника от элементарного здравого смысла. Однако «Карманный словарь» Гальярдо называет лишь одним из пушечных ядер, которыми обстреливает сторонников истины и прогресса «воинство фарисеев». Памфлет Гальярдо и направлен против этого «воинства», в защиту науки против обскурантизма, свободной мысли против слепой веры и рабского подчинения тирании.

Один из основных объектов критики Гальярдо — клерикализм. Хотя сатирик и позволил себе иногда весьма дерзко пошутить по поводу некоторых религиозных истин, предпочитал он все же, по собственному выражению, вместо «вопросов души» заниматься «душою вопросов», то есть «оставив в стороне дела, касающиеся бога», обратиться к «его служителям», которые предстают здесь злейшими врагами прогресса, движимыми лишь своекорыстными интересами и страхом лишиться своих привилегий; мимоходом он несколько раз наносит уколы и по ненавистной ему инквизиции.

Фанатизм — и религиозный и политический — Гальярдо объявляет чуть ли не основным врагом прогресса. Патриотизм не мешает сатирику трезво оценить историю своей родины, отсталость страны, живучесть феодальных и религиозных предрассудков, противопоставив им идеалы демократии и всеобщего равенства.

Все это обеспечило «Критико-бурлескному словарю» необычайную популярность среди либералов и не менее сильную ненависть со стороны церковников и сервильстов. Вскоре после выхода книги Гальярдо был заклю-

чен в местную крепость и лишь в конце 1811 года вернулся к исполнению своих обязанностей библиотекаря кортесов, а затем и к журналистской деятельности. Позднее Гальярдо не раз еще привлекался к суду, подвергался преследованиям, но до конца жизни сохранил радикальные политические взгляды и непримиримость в отношении всего, что он считал преградой на пути к свободе и демократии.

Реставрация абсолютизма в 1814 году нанесла жесточайший удар по испанской публицистике. С 1815 года по распоряжению Фердинанда VII в стране было запрещено издание каких-либо газет, кроме двух официозов. Лишь в 1818—1819 годах в Мадриде начали выходить еще четыре газеты, но о насущных вопросах социальной и политической жизни и они и немногочисленные журналы предпочитали молчать.

Провозглашение конституции в марте 1820 года провало плотину, которая почти шесть лет сдерживала бурную революционную энергию испанской общественности. За три с половиной года революции только в Мадриде в разное время выходило свыше 100 периодических изданий; появились даже специальные «издания об изданиях», вроде знаменитой «Периодикомании» (1820—1821), специализировавшейся на сатирических обзорах выходивших в Мадриде газет и журналов.

Но и среди бесчисленных образцов публицистики тех лет сразу же были замечены десять «Писем Простодушного лодыря» (*Cartas del Pobrecito Holgazán*), вышедшие анонимно весной 1820 года. Автором их был малоизвестный до того литератор-просветитель Себастьян Миньяно-и-Бедойя (*Sebastián Miñano y Bedoya*, 1779—1845). Его памфлеты представляли собой по форме переписку двух друзей: некоего Простодушного лодыря, «привыкшего жить за чужой счет», и провинциального адвоката-мошенника дона Сервандо Маскульи. «Письма» — не столько отклик на злободневные политические события, сколько широкий обзор социальных нравов и портретная галерея многообразных общественных типов эпохи. Цельность всему этому разнородному материалу, вовлекаемому в повествование, придают личности рассказчиков.

«Итак, мы обрели конституцию! Какой скандал, какой ужас, какой позор!» — так начинается свое 1-е письмо Простодушный лодырь. И он сам и многие его родичи

прочными узами связаны со старым режимом, поэтому конституция для него — «дьявольское, вредоносное и злокозненное изобретение». История жизни Лодыря — это своеобразная пикареска. «Слуга многих господ», он отличается, однако, от Ласарильо и других пикаро тем, что не обворовывает своих хозяев, а активно содействует их плутням, с их помощью получая свою долю жизненных благ, а также тем, что плутни его из сферы чисто экономической перенесены в область политики.

Под стать Лодырю его друг и корреспондент дон Сервандо. Недавний студент Саламанкского университета, мошенническими путями получивший степень бакалавра права, он в согласии с алькальдом городка обирает местное население — революция же положила конец их плутням. И Лодыря и Маскулью характеризует прежде всего грубо и цинично утверждаемый социальный паразитизм. Изображая столичные нравы (в письмах Лодыря) и положение в провинции (в корреспонденциях Маскульи), Миньяно обличает многие социальные пороки современности. При этом одним из излюбленных сатирических приемов писателя становится мнимое восхваление того, что на самом деле подвергается критике, и столь же мнимое обличение новых порядков, сторонником которых сатирик был на самом деле.

Едва ли не основной мишенью Миньяно становится деятельность церковников всех рангов — от служителей инквизиции до сельского духовенства. Не ограничиваясь разоблачением многочисленных пороков священников, Миньяно обличает социальный паразитизм церкви, особенно резко критикуя церковные поборы, разоряющие страну. Наиболее ярко эта тема раскрывается в 5-м письме, в которое дон Сервандо включает якобы сорванную им со столба листовку. Вынесенное в заголовок листовки слово *Lechuzos* (*lechuza* — сова) можно передать по-русски словом «воронье»; оно становится обобщающим образом-символом, раскрывающим паразитическую роль церкви.

Писатель иронически превозносит и роль церкви и богословских наук в воспитании и обучении: «теологии и только ей мы обязаны своим процветанием и величием. Теологами мы родились, теологами остались, теологами и помрем...» Здесь, как и в обличении церковных поборов, Миньяно, не ограничиваясь нравственной критикой

духовенства, представляет церковь в целом важнейшей преградой на пути Испании к прогрессу.

Так же оценивает сатирик и многочисленные феодальные пережитки в жизни испанского общества: привилегии дворянства, систему управления государством, которая не претерпела существенных перемен чуть ли не с XVI века, судебный произвол и т. д. С особой настойчивостью Миньяно критикует огромный чиновничий аппарат, самую болезненную язву Испании того времени. «Одна из причин, по которой я так завидую чиновникам,— это то, что их не могут коснуться никакие перемены. Пусть все вокруг летит в пропасть, пусть должности, учрежденные вчера, завтра будут отменены,— чиновники всегда останутся под теплым крылышком, и жалование им идет, хотя бы дело и стояло...»,— рассуждает Лодырь (4-е письмо).

Открывая серию «Писем Простодушного лодыря», писатель питал надежду на быстрые и решительные перемены в стране. Очень скоро он убедился, что конституционные власти не спешат расстаться с наследием «эпохи дубинки». Примечательно в этом смысле рассуждение дона Сервандо о свободе печати: «Ныне существует полная свобода осуждать все, с чем мы покончили три месяца назад, но не дай вам бог сболтнуть что-либо о происходящем сейчас: это будет уже не свобода, а вольность. Можете гладить против шерсти всех тех, кто стоял у власти прежде, не взирая на лица, но остерегайтесь, дружище, с насмешкой высказаться о тех, кто сохранил власть и влияние...» (8-е письмо).

Примыкавший к партии «умеренных», Миньяно связывал свои надежды на прогресс не с революционной энергией масс, а с законодательными реформами сверху. «Наше поколение может рассчитывать лишь на частичные реформы, да и эти дай бог, чтобы встретили поменьше сопротивления...»,— таким печальным аккордом завершает Миньяно «Письма Простодушного лодыря», один из самых ярких образцов «высокой» просветительской сатиры.

Среди множества периодических изданий революции 1820—1823 годов не было ни одного, которое подвергалось бы столь ожесточенной травле, как сатирический журнал «Сурриаго» («Бич», 1821—1823), издававшийся профессиональным журналистом Феликсом Мехией и впервые взявшимся за перо Бенигно Моралесом.

В отличие от «Писем Простодушного лодыря» «Сурриаго» обращался главным образом к злободневным проблемам политической жизни. Поэтому основным жанром в нем стал политический памфлет, направленный против всех врагов организации коммунерос, органом которой и был журнал.

Тайное общество «Коммунерос или Сыновья Падильи» выделилось к концу 1820 года из партии «восторженных» и заняло самые радикальные позиции. В своей деятельности коммунерос и их орган «Сурриаго» имели два главных ориентира. Первый из них — восстание городских коммун Кастилии в 1520—1521 годах; второй — французская буржуазная революция, в которой издателей «Сурриаго» особенно привлекали участие в событиях народных масс и решительные методы борьбы с деспотизмом. Недаром авторы «Сурриаго» не раз с гордостью называли себя и своих сторонников не только «сыновьями Падильи», но и «безрубашечниками» (*descamisados*) по прямой аналогии с французскими санкюлотами.

Одна из сквозных тем журнала — прерогативы королевской власти, ее место в государстве и оценка в связи с этим личности и поведения Фердинанда VII. Исходя из принципа суверенитета нации, зафиксированного в конституции 1812 года, «Сурриаго» резко осуждал всякое нарушение королем воли нации, ведущее, по его мнению, к деспотизму и тирании. Утверждением этой идеи был иронический панегирик в честь деспотизма, опубликованный в одном из номеров «Сурриаго»:

«Деспотизм! Не так страшен черт, как его малюют! Что дурного в том, что жизнь, честь и имущество 20 миллионов зависят от произвола и капризов лишь одного человека? Деспотизм! Что особенного в том, что 20 миллионов, трудясь в поте лица своего по восемнадцать часов в сутки, едва могут заработать на кусок хлеба, и все для того, чтобы остальные 2 миллиона предавались праздности и жили в роскоши? Такой порядок существовал у нас уже триста лет; так разумно ли было бы, чтобы в течение этого срока поработенный народ пытался сбросить цепи... Что за глупости!»

Мехиа и Моралес провозглашают право народа на восстание против короля-тирана и прямо заявляют, что в борьбе против деспотизма «гражданская война — это дар небес». За речь на эту тему Мехиа был подвергнут аресту. Но журнал продолжал отстаивать эту точку

зрения и позже, тем более что его издатели не верили в искренность короля. «Одень обезьяну в шелк, она так обезьяной и останется,— пишут они.— Что с того, что бревно или чурбан обрядят в тогу или монашескую рясу, натянут на него корону или тиару? Бревно всегда останется бревном, лишенным души». «Сурриаго» не раз напоминал о судьбе Карла I Стюарта и Людовика XVI, предупреждая короля, что терпение народа может истощиться и в Испании. Однако ни издатели «Сурриаго», ни организация коммунерос не смогли занять последовательно республиканских позиций; они предпочли видеть основное зло не в монархе, а в его «дурных советниках».

Среди врагов конституции и свободы Мехиа и Моралес различали три группировки: сервиллистов, к которым причислялись вельможи, священнослужители, монахи и «самый подлый сброд»; камарилью, то есть вельмож и высших чиновников, стремившихся к сохранению своих привилегий; и, наконец, «пирожников» (*pasteleros*), которые величают себя патриотами и конституционалистами, но, едва раздобыв тепленькое местечко, превращаются во врагов всяких реформ — «умеренных», а этих «не сдвинешь с места, даже если родина будет катиться в пропасть». Наиболее зловредными «Сурриаго» считал «пирожников», прикрывавшихся знаменем конституции.

Партия «умеренных» и три последовательно сформированных ею правительства Аргуэльеса («семь жемчужин», по ироническому определению «Сурриаго»), Фелиу («семь бриллиантов») и Мартинеса де ла Росы («семь карбункулов») стали основным объектом сатирического осмеяния в журнале.

«Умеренность, как известно, особа женского пола и весьма привлекательной наружности,— пишет «Сурриаго»,— потому-то у нее столько поклонников... Умеренность — дочь деспотизма, кузина священного трибунала, племянница полиции...» В другом месте «умеренные» уподобляются верблюду, покорно становящемуся на колени в ожидании того, что его навьючат. Очень часто для характеристики «умеренных» издатели прибегают к приему «саморазоблачения», вкладывая в их собственные уста мало привлекательную оценку своего поведения. Для обличения «умеренных» используются и басни, и бытовые анекдоты, иронические «объявления», псевдонаучные «трактаты» и т. п. Но и правительство

«восторженных», пришедшее к власти в июле 1822 года, не оправдало надежд «Сурриаго». Конфликт, в который журнал вступил с новым правительством, в конце концов, привел к закрытию журнала в феврале следующего года.

Журнал «Сурриаго» сыграл важную роль в истории испанской революционной публицистики. Он служил образцом массовой, низовой сатиры эпохи буржуазной революции. Этим определялась и идейная направленность журнала и строй его образных средств. Опыт сатирической публицистики первых двух буржуазных революций в Испании несомненно оказал большое влияние на формирование испанской сатирической литературы 1830-х годов.

Глава XIII

ФРАНСИСКО МАРТИНЕС ДЕ ЛА РОСА



реди писателей этой переходной эпохи, творчество которых перебрасывало мостик к романтизму, видное место принадлежит Мартинесу де ла Росе, одному из самых известных общественных и государственных деятелей Испании первой половины XIX века.

Франсиско Мартинес де ла Роса (Francisco Martínez de la Rosa, 1787—1862) уже восемнадцатилетним юношей стал профессором в университете родного города Гранады. Война за независимость оторвала его от академических занятий. Депутат кадисских кортесов, Мартинес де ла Роса в то время исповедовал радикальные идеалы и после поражения революции, с 1814 по 1820 год, находился в заключении. Освобожденный революцией 1820 года, он вновь избран в кортесы, на этот раз как один из лидеров «умеренных»; возглавив в 1822 году правительство, он печально прославился неспособностью дать решительный отпор контрреволюции.

С 1823 года Мартинес де ла Роса находился в изгнании во Франции и вернулся на родину одним из первых, в 1831 году. В январе 1834 года он вновь возглавил правительство, деятельность которого и, в частности, публикация убудочной конституции — так называемого Королевского статута — стала классическим примером воплощения идеалов «золотой середины» и полумер, столь характерных для умеренного буржуазного либерализма. В последующие годы Мартинес де ла Роса не раз занимал министерские и дипломатические посты, был сенатором, государственным советником, демонстрируя все более консервативные взгляды, лишь слегка завуалированные либеральной фразеологией.

То же стремление к «золотой середине» характерно и для литературной деятельности Мартинеса де ла Росы. Начинает он с сочинения анакреонтических стихов в духе Мелендеса Вальдеса, отдав дань и предромантической чувствительности и меланхолии. Во время войны за независимость он публикует героико-патриотическую оду «Сарагоса» (Zaragoza, 1811), ставит в осажденном Кадисе сатирическую комедию «Вот что значит служебный пост» (Lo que puede un empleo, 1810), высмеивавшую противников либеральных реформ. В трагедии «Вдова Падильи» (La viuda de Padilla, 1814) он не только героизирует борьбу кастильских коммунаров XVI века, но и создает подлинный апофеоз героическому подвигу во имя свободы.

В 1818 году в заключении Мартинес де ла Роса написал трагедию «Морайма» (Moraima). Сюжет ее заимствован из «Истории гражданских войн в Гранаде» Переса де Иты (XVI век) и повествует о бесчеловечных преследованиях, которым подвергается со стороны безжалостного деспота Боабдила, правителя Гранады, несчастная Морайма и ее сын. Уже здесь в классицистскую ткань произведения нередко вторгаются чуждые ей черты мелодраматизма.

В 20-е годы Мартинес де ла Роса создает несколько семейно-бытовых комедий в традициях Моратина-младшего. Во Франции он знакомится со многими писателями-романтиками, но еще долго колеблется в своем отношении к новой школе. Так, например, в 1827 году он переводит «Послание к Пизонам» Горация и вместе со своими стихотворными комментариями вполне в духе классицизма публикует под названием «Поэтика»

(Poética). Однако в более поздних приложениях к ней он оценивает испанскую поэзию средневековья и классический испанский театр значительно более высоко, чем его предшественники.

В 1829 году он создает классицистскую трагедию «Эдип» (Edipo) на основе тщательного изучения всех драматических обработок этого мифа, от Софокла до Вольтера, и, по справедливой оценке испанского литературоведа М. Менендеса-и-Пелайо, добивается в этой трагедии подлинного величия и классической соразмерности всех сцен. А год спустя пишет две пьесы, о которых в 1835 году испанский романтик Эухенио де Очоа писал, что благодаря им Мартинес де ла Роса «обрел славу человека, который первым ввел в современный испанский театр доктрины романтизма». Речь идет об исторических драмах «Абен Омайя» (Aben Humeya) и «Венецианский заговор» (La Conjuración de Venecia).

Уже самое обозначение этих пьес как исторических драм свидетельствовало об отходе Мартинеса де ла Росы от строгих норм классицизма, признававшего только два жанра театральных представлений — трагедию и комедию. Не случайно публикацию своих пьес драматург предварил «Заметками об исторической драме» (Apuntes sobre el drama histórico, 1830), призванными оправдать и обосновать жанр исторической драмы. По мысли Мартинеса де ла Росы, хотя этот жанр и не был предусмотрен аристотелевой поэтикой, он, тем не менее, имеет право на существование, ибо приносит пользу и наслаждение, — два качества, обязательные для художественного произведения. К тому же произведения этого жанра получили в Испании широкое распространение еще в XVI—XVII веках, в творчестве Хуана де ла Куэвы, Лопе де Веги, Кальдерона. Правда, испанские авторы, как утверждает Мартинес де ла Роса, не всегда достигали цели из-за пренебрежительного отношения к точности воспроизведения исторических фактов, что лишь отчасти компенсировалось их стихийным талантом. Современная историческая драма должна строго следовать правде истории, но отбирать наиболее существенные факты, связывая их в единый прочный узел благодаря единству действия. Единства же времени и места, если сам исторический материал им противоречит, соблюдать необязательно. Авторы исторических драм должны стремиться передавать «местный колорит» и дина-

мику борьбы исторических сил. Среди действующих лиц этих произведений могут быть люди разного общественного положения — от королей до простолюдинов, а язык персонажей должен соответствовать их месту в обществе и характеру.

Таким образом, в «Заметках об исторической драме» Мартинес де ла Роса уже далеко отошел от правоверного классицизма, но порвать с ним полностью не решился, и итоговая формула «Заметок» весьма характерна для него: «В споре между классицизмом и романтизмом истина заключена в золотой середине».

Поиски этой «золотой середины» очевидны и в самих драмах Мартинеса де ла Росы. Первая из них — «Абен Омайя» — была первоначально написана по-французски и с успехом ставилась в 1830 году в Париже. Сюжет ее взят из истории восстания морисков в горах Альпухарры в 1568 году.

Возмущенные преследованиями со стороны испанцев, мориски решают восстать против испанского ига и избирают своим вождем Абена Омайю, последнего представителя некогда славного рода Омайядов. Восстание вспыхивает в рождественскую ночь и, несмотря на призывы мудрого старца Мулея Керима, тестя Абена Омайи, к умеренности и милосердию в отношении испанцев, толпа повстанцев, подстрекаемая фанатиками Абеном Абу и Абеном Фарашем, устраивает дикую резню. Мулею Кериму удается спасти от гибели лишь бедную вдову-испанку с ребенком. Абен Абу и Абен Фараш, озлобленные этим, обвиняют Мулея Керима в преступных связях с испанцами. Сфабрикованные ими доказательства этого кажутся Абену Омайе неопровержимыми, и он заставляет Мулея Керима выпить кубок с ядом. Тогда Абен Абу и Абен Фараш обвиняют самого Абена Омайю в измене родине и под яростные крики народа убивают его. Пьеса заканчивается словами Абена Фараша, обращенными к вновь избранному главой восставших Абену Абу: «Видишь ли ты этот поток крови? Он указывает путь с трона».

Довольно точно следуя в изложении фактов за историческими источниками, Мартинес де ла Роса вместе с тем насыщает пьесу злободневными проблемами. В пьесе сталкиваются два противоположных принципа — благоразумная умеренность, к которой призывают Абен Омайя и Мулей Керим, и неистовый фанатизм

сторонников «революции». Картины кровавой резни, неизбежного, по мысли Мартинеса де ла Росы, следствия необузданных инстинктов толпы; кровавая борьба за главенство и мрачные пророчества — все это, конечно, отразило размышления автора об итогах революции 1820—1823 годов и получило неожиданно злободневное звучание в парижской постановке пьесы вскоре после июльской революции 1830 года. Способствовали успеху и те особенности драмы, которые сближают ее с романтизмом: энергичная проза, перемежаемая романсами и песнями, динамичные массовые сцены, контрастное построение многих эпизодов (например, буйство мятежа, нарушившее торжественность и умиротворенность рождественской ночи), резкие повороты действия и множество сценических эффектов, яркий исторический и национальный колорит, акцентируемый с помощью умело вводимых в пьесу произведений испанского и мавританского фольклора. Все это в какой-то мере сглаживало недочеты пьесы — присущие ей мелодраматизм, пышную декламационность речей персонажей и т. п. Однако связь ее с романтизмом еще чисто внешняя: подлинно романтического пафоса противоборствующих страстей пьеса Мартинеса де ла Росы лишена.

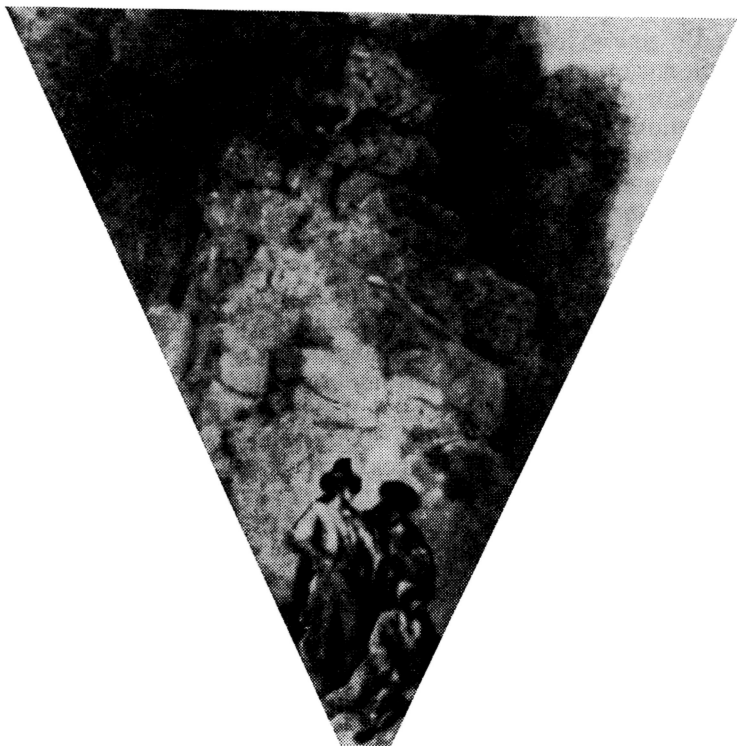
В этом отношении шаг вперед драматург делает во второй исторической драме — «Венецианский заговор». Действие этой пьесы перенесено в Венецию 1310 года и посвящено рассказу о неудачном заговоре венецианских патрициев против деспотической власти Трибунала Десяти и его председателя Пьетро Морозини. Один из участников заговора — молодой офицер Руджиеро — возлюбленный племянницы Пьетро Лауры, с которой он тайно встречается в фамильном склепе Морозини. Невольным свидетелем их свидания становится председатель трибунала. Из разговора Руджиеро с Лаурой он узнает подробности заговора и в частности то, что восстание должно начаться на площади Святого Марка в карнавальную ночь. После ухода Лауры Руджиеро по приказу Пьетро арестовывают и бросают в темницу. Ничего не подозревающие заговорщики в самый разгар карнавального веселья с криками «Венеция и свобода!» пытаются поднять народ на восстание, но площадь окружена войсками. Все заговорщики схвачены, их ждет беспощадный приговор.

Во время суда выясняется, что Руджиеро — пропавший в детстве сын Пьетро Морозини, и, потрясенный этим открытием, суровый председатель Трибунала Десяти покидает судилище. Меж тем Руджиеро и его товарищей отправляют на эшафот.

«Венецианский заговор» обладает теми же достоинствами, что и «Абен Омайя», как, впрочем, и теми же недостатками. Только, быть может, и то и другое здесь акцентировано. Контрастность становится одним из основных композиционных принципов и пронизывает всю пьесу: нежное объяснение в любви сменяет деловитую беседу Пьетро со своими шпионами и в свою очередь сменяется сценой отчаяния юноши, ставшего невольным предателем; карнавальное веселье на площади Святого Марка предваряет динамичную картину восстания и т. д. Мелодраматическая эффектность сцен усиливается соответствующими декорациями: мрачными сводами усыпальницы, пышными покоями фамильного дворца Морозини, празднично разукрашенной карнавальной площадью, спартанской простотой зала судилища.

Как и в «Абен Омайе», Мартинеса де ла Росу здесь волнуют большие общественные проблемы его времени: правомерность вооруженного восстания против деспотической власти, соотношение закона и свободы и т. п. Здесь, однако, политическая проблематика тесно переплетается не только с личными судьбами героев, но и со страстью, соединяющей двух молодых людей. Любовь Руджиеро и Лауры — вполне романтическая страсть, с самого начала роковая и обреченная. К этому добавляется типично романтический мотив тайны рождения, раскрывающейся лишь в финале и усиливающей его трагизм. Пьеса Мартинеса де ла Росы «Венецианский заговор» свидетельствует о том, что творчество писателя, завершая собой развитие революционно-патриотического классицизма, открывало новую эпоху в искусстве — эпоху романтизма.





ЛИТЕРАТУРА
XIX
ВЕКА

РОМАНТИЗМ

ВВЕДЕНИЕ

Как и в других странах Западной Европы, романтизм в Испании — это широкое идеологическое, философское и художественное движение, возникшее как детище буржуазно-демократической революции, как реакция на нее и разочарование в ее возможностях и результатах. Многие черты своеобразия испанского романтизма в конечном счете определяются особенностями буржуазно-демократической революции вообще и особыми чертами, которые она приобрела в Испании.

Известна классическая характеристика буржуазных революций, данная К. Марксом в его «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта»: «Буржуазные революции, как, например, революции XVIII века, стремительно несутся от успеха к успеху, в них драматические эффекты один ослепительнее другого, люди и вещи как бы озарены бенгальским огнем, каждый день дышит экстазом, но они скоропреходящи, быстро достигают своего апогея, и общество охватывает длительное похмелье, прежде, чем оно успеет трезво оценить результаты своего периода бури и натиска»¹.

Романтизм и возникает в европейской литературе как отражение «длительного похмелья», наступившего в результате краха просветительских идеалов разума, под знаком которых осуществлялась революция, в результате разочарования итогами революции, принесшей торжество мелочной буржуазной прозы над возвышенными идеалами. При этом художники еще не способны «трезво оценить результаты своего периода бури и натиска», проникнуть в глубинный смысл происшедших социально-исторических сдвигов, и потому мистифицируют наблюдаемые ими реальные общественные конфликты, подменяя их конфликтом «отчужденной» от общества одинокой человеческой личности (художника или его лирического героя) и придавая этим конфликтам вселенские, космические масштабы.

В общей форме это характерно и для романтизма в Испании. Здесь, однако, и сама буржуазно-демократическая революция приобретает крайне специфические

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 8, с. 122—123.

черты, и соответственно романтическое движение обнаруживает существенные черты своеобразия.

Испания, как известно, пережила в первые три четверти XIX века пять буржуазных революций, причем каждая из них завершалась торжеством сил реакции. Конечно, это не значит, что все эти революции не привели к сколько-нибудь значительным переменам в социальной жизни Испании. Хотя, воспользовавшись поражением революции, силы феодально-клерикальной реакции каждый раз вновь становились у кормила политической власти, они оказывались способными лишь в какой-то мере задержать буржуазное развитие общества, придать этому развитию крайне уродливые черты, но прервать самый процесс утверждения капиталистических отношений в стране они были не в состоянии. Компромисс, который стал следствием революции 1868—1874 годов и в результате которого испанская буржуазия стала скромной, но признанной частью господствующих классов, а Испания превратилась в буржуазно-помещичью монархию, этот компромисс вызревал задолго до этого в ходе предшествующих революций. Уже с 30-х годов XIX века мыслители и художники Испании болезненно ощущали и переживали вступление страны в новую буржуазную эру исторического существования. Однако незавершенность буржуазно-демократической революции в стране, ее затяжной, замедленный характер не позволяли им вплоть до 70-х годов «трезво оценить результаты» революции. Не случайно именно в 70-х годах формируется и переживает расцвет в Испании литература критического реализма. Вплоть до этого времени господствующим направлением в Испании оставалось романтическое искусство, хотя ростки реализма не исчезали и пробивались здесь еще с 30-х годов. Итак, одной из характерных особенностей испанского романтизма, непосредственно связанной с характером буржуазно-демократической революции в Испании, является его длительное бытование в литературной жизни страны.

Многие другие существенные черты испанского романтизма также определяются тем, что он отразил присущие буржуазной революции именно в Испании «циклическость» и чередование бурных вспышек с длительными периодами спада революционной волны и утверждения реакции, отсутствие широкой социальной базы и т. д. Этим, в частности, определяется эволюция романтиче-

ской литературы в Испании и своеобразие каждого из ее этапов.

Как литературное направление романтизм утвердился в Испании в 1830-х годах. Однако задолго до этого романтизм уже существовал по крайней мере как общественная и литературная атмосфера, как все более ясно осознаваемая потребность в поисках новых путей в искусстве.

В первые десятилетия XIX века предпринимаются и попытки нового, по сути своей романтического истолкования и переосмысления классической испанской литературы, прежде всего романсеро и национальной драмы. Весьма примечательно, что именно из-за оценки роли национальной литературной традиции и возникло первое серьезное столкновение формирующегося романтического мироощущения с прежним, классицистским.

Начало «кальдероновскому спору», то есть полемики вокруг драмы XVII века, в частности Кальдерона, положила публикация Иоганном Николасом Бёлем де Фабером, гамбургским негоциантом, обосновавшимся в Кадисе, перевода шлегелевских восторженных отзывов об испанском национальном театре. В последующие годы Бёль де Фабер выпускает ряд статей и брошюр, позднее объединенных под названием «Защита Кальдерона и старого испанского театра от офранцузенных в литературе» (*Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura*, 1820). В них автор стремился показать художественную ценность и эстетическую значимость театра Кальдерона для современности. Его тогдашние противники — Хосе Хоакин де Мора и Антонио Алькала Гальяно — отвергали испанский театр XVII века за дерзкое нарушение им «правил» искусства.

Еще большее значение для утверждения романтических идеалов имела публикация «Рассуждения о влиянии современной критики на упадок старинного испанского театра» (*Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del antiguo teatro español*, 1828) Агустина Дурана (*Agustín Durán*, 1793—1862). Дуран едва ли не первым определил драматургию «золотого века» в Испании как романтическую. В том же году он начинает публикацию многотомного «Всеобщего романсеро» (*Romancero general*, 1828—1832). Выступления Бёля де Фабера, Дурана и других породили подлинный культ романсеро и национальной драмы в эпоху романтизма.

Одновременно шел процесс ознакомления с европейским романтическим искусством. Большую роль в этом отношении сыграли литературные журналы той поры — «Варьедадес...» Кинтаны, «Минерва» (1805—1818) и в особенности барселонский журнал «Эль Эуропо» («Европеец», 1823—1824), сформулировавший некоторые основные принципы романтической эстетики. Позднее эту эстафету подхватили журналы «Коррео литерарио и меркантиль» («Литературный и коммерческий вестник», 1828—1833), «Ревиста Эспаньола» («Испанское обозрение», 1832—1836), «Эль артиста» («Художник», 1835—1836) и др.

Таким образом, к моменту возвращения из изгнания писателей-либералов в первой половине 1830-х годов, писателей, с именем которых обычно связывают победу романтической школы в Испании, почва в стране уже была вполне подготовлена к широкому восприятию и утверждению романтических идеалов. Появление предисловия Антонио Алькала Гальяно к поэме Анхеля де Сааведры «Мавр-подкидыш» в 1834 году лишь закрепило торжество романтической школы. Алькала Гальяно, который еще недавно в полемике с Бёлем де Фабером отстаивал классицистские идеалы, в годы изгнания превратился в пылкого сторонника романтической школы, и предисловие к «Мавру-подкидышу» стало одним из самых красноречивых манифестов испанского романтизма. Общие идеи предисловия лишь повторяют содержание предисловия Гюго к «Кромвелю», но, характеризуя поэму Сааведры, Алькала Гальяно формулирует и некоторые специфические принципы и требования романтизма в Испании. Он заявляет, в частности, что истинное искусство поэзии заключается в «выражении воспоминаний о прошлом и современных эмоций», выражении пылком и искреннем. Современная романтическая поэзия характеризуется, по мнению Алькала Гальяно, антиклассицистской и антирационалистической направленностью, отказом от ориентации на античность как на нравственный и эстетический идеал, патриотизмом и, наконец, «метафизичностью», то есть наличием философской идеи. В связи с поэмой Сааведры Алькала Гальяно выявляет также такие черты поэзии романтиков, как интерес к истории, притом преимущественно национальной и средневековой; поиски местного национального и исторического колорита: естественность повествования; соединение

серьезного и трагического с тривиальным и смешным; смелые искания в области поэтического языка и др. Предисловие Антонио Алькалы Гальяно было одним из наиболее полных изложений принципов романтической доктрины в том виде, в каком ее восприняли испанские романтики на первом этапе развития испанского романтизма.

Этот первый этап, продолжавшийся примерно до начала 1840-х годов, совпал с революционным подъемом в стране и гражданской (карлистской) войной. Испания раскололась на два лагеря: либеральный и демократический сгруппировался вокруг молодой королевы Марии-Кристины, ставшей регентшей при малолетней дочери Изабелле после смерти Фердинанда VII (1833), а клерикально-абсолютистский — вокруг брата Фердинанда VII, дона Карлоса, заявившего свои претензии на престол. «Королевская власть в Испании имела такие глубокие корни,— писал К. Маркс,— что понадобилось завещание Фердинанда VII и воплощение противоположных принципов в двух ветвях династии, карлистской и кристинской, для того, чтобы борьба между старым и новым обществом приняла серьезный характер»¹. Важно отметить, что на сторону карлистов не стал в это время ни один сколько-нибудь значительный испанский писатель; все они заявляли себя более или менее решительными противниками карлизма. Конечно, в их рядах не было полного политического единомыслия. Революционный демократ М. Х. де Ларра сражался пером сатирика не только против мятежной фронды, но и против умеренного буржуазного либерализма, идеи которого сделали своим знаменем Ф. Мартинес де ла Роса, А. де Сааведра, герцог де Ривас и др. К позициям Ларры был близок революционный поэт Х. Эспронседа. И все же наличие общего врага, реально угрожавшего в это время повернуть ход истории вспять, в какой-то мере сглаживало противоречия внутри либерального и демократического лагеря. При всем различии общественно-политических идеалов романтических писателей 30-х годов деятельность их в эти годы развивалась в русле одного, прогрессивного по своим устремлениям, искусства.

В 1840-х годах, в обстановке наступившей после окончания карлистской войны и поражения третьей буржуаз-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 12, с. 47.

ной революции стабилизации консервативно-монархического режима в романтическом движении Испании наступают весьма существенные перемены. Некоторые, наиболее последовательно прогрессивные писатели уходят из жизни (в 1837 году погибает Ларра, в 1842 году умирает Эспронседа), в творчестве же большинства из оставшихся в живых романтических писателей предшествующего десятилетия и вступающих в литературу в это время молодых художников слова все более отчетливо ощущаются консервативные тенденции: в этом смысле особенно характерна эволюция герцога де Риваса. Лишь немногие остаются в 40-х годах верны идеалам молодости, демократическим идеям. Наиболее значительной и весьма типичной фигурой в литературе этого периода становится Хосе Соррилья, ищущий решения мучительных проблем и конфликтов современности в католической религии, идеале единения народа с монархической властью и т. д. В его творчестве, как и в произведениях большинства испанских романтиков 40-х годов, явственно ощущаются поиски компромисса с действительностью средствами возвышающих ее иллюзий.

В конце этого периода реакционно-романтическая литература Испании получила и своеобразное философское обоснование в трудах идеологов реакции Х. Бальмеса и Х. Доносо Кортеса. Скромный провинциальный священник Хайме Бальмес (Jaime Balmes, 1810—1848) в своих философских и теологических трудах разработал государственную доктрину «теократической демократии», истолковав историю Испании нового времени как процесс постепенного нарушения под влиянием европейской философии будто бы искони присущего испанскому государству единства народа и королевской власти под эгидой католической религии. Консервативный политический деятель и публицист Хуан Доносо Кортес, маркиз де Вальдегамас (Juan Donoso Cortés, marqués de Valdegamas, 1809—1853) в ряде своих речей и в особенности в знаменитом труде «Опыт о католицизме, либерализме и социализме» (*Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y socialismo*, 1851) в апокалипсических тонах предупреждает о надвигающейся угрозе мировой цивилизации со стороны атеистического социализма, которому, по мнению Доносо Кортеса, не в силах сопротивляться утвердившийся в Европе после 1648 года пантеистический республиканизм. Мрачные пророчества Доносо

Кортеса о будущем Испании и Европы и его призывы к искоренению «революционной заразы» А. И. Герцен расценивал как крик отчаяния европейской реакции, обращающейся в страхе за свою судьбу «за помощью к нравственной смерти и к физической — к попу и солдату»¹. И Бальмес и Доносо Кортес исходили из отрицания разума и прогресса, основанного на нем, и так же как реакционные романтики-писатели, идеализировали самые неприглядные страницы испанской истории. Свойственные этим кумирам и испанской реакции оценки современности, как и их ораторско-патетический апокалипсический стиль, оказали огромное влияние на романтическую лирику 50—60-х годов (Г. Нуньес де Арсе и др.).

Этот последний этап существования романтической литературы в Испании — 50—60-е годы — в целом характеризуется эпигонским вырождением романтизма. Лишь в предвестии революционных событий 60-х годов мы наблюдаем новый кратковременный расцвет романтизма в творчестве Густаво Адольфо Беккера, бунтарство которого сочетается с глубоким пессимизмом. К этому же времени примерно относится расцвет романтической литературы малых народов Испании.

Романтизм в Испании возникает в начале 1830-х годов и осмысливается как самими писателями, так и читающей публикой как выражение идей либерализма и свободы в искусстве. Перекликаясь с предисловием В. Гюго к драме «Кромвель», М. Х. де Ларра писал в своей программной статье «Литература» (1836): «Свобода в литературе, как и в искусстве, в промышленности, торговле и в севести. Вот девиз эпохи...»

Свобода в литературе означала для испанских романтиков, как и для их западноевропейских предшественников, отказ от каких бы то ни было сковывающих творческое воображение художника правил и законов искусства, в частности эстетических норм классицизма. Однако романтическое движение в Испании не отвергало полностью идей Просвещения. Поэтому, в особенности на первом этапе развития испанского романтизма, в творчестве многих писателей обнаруживается удивительное и своеобразное переплетение черт рационалистических и

¹ Герцен А. И. Соч. в 9-ти т., т. 3. М., 1956, с. 367.

иррациональных, а в «снятом» виде в него вошли и многие художественные завоевания классицизма. Более того, на протяжении всего этого времени параллельно с романтическим искусством и взаимодействуя с ним развивается так называемая костюбристская литература. В творчестве некоторых ее представителей отчетливо ощущаются не только связи с прежним классицистским искусством, но и формирующиеся реалистические тенденции. Костюбристские приемы бытописания проникают в романтический роман и поэзию. Это приводит некоторых исследователей (в частности, английского ученого Э. Эллисона Пирса) к выводу об «эклектическом» характере испанской литературы тех лет. Правильнее было бы говорить не об эклектизме, а о своеобразной синтетичности художественного мышления испанских романтиков. В этом отношении, как и во многих других, испанский романтизм гораздо ближе к романтическому искусству «оттесненных», полузависимых и зависимых народов Восточной Европы, чем к романтизму западноевропейскому.

Не порывая полностью с идеалами просвещения и прогресса, романтики по своему мироощущению, философским позициям решительно противостояли просветителям: рационалистической односторонности просветителей они противопоставляли универсализм видения мира; метафизической концепции действительности — стихийный порыв к диалектическому познанию многообразия действительности; стремлению к объективной истине — воинствующий субъективизм. «Мир души торжествует победу над внешним миром», — говорит Гегель, характеризуя романтизм¹. Романтики объявляют, что человеческие чувства дают гораздо более точное представление об окружающем мире, чем разум. Не логика, а интуиция и воображение должны поэтому определять и художественное творчество. А поскольку каждая человеческая личность неповторима и своеобразна, то и картина мира, возникающая у художника, не только не может, но и не должна претендовать на объективность: напротив, ценность произведения искусства, по мысли романтиков, во многом зависит от того, насколько полно и глубоко в нем нашла отражение личность художника.

¹ Гегель. Соч., т. XII. М., 1938, с. 85.

Наряду с идеей неповторимости и своеобразия каждой человеческой личности романтики выдвигают идею изменчивости человеческого общества. В противовес классицистскому рационализму, видевшему в любом периоде жизни общества и у всех народов проявление неких вечных и неизменных закономерностей, романтики приходят к историзму в своих взглядах на общество и государство. Своеобразие быта, нравов людей в разные эпохи, равно как и «местный колорит», отличающий один народ от другого, привлекают особое внимание художников романтической школы: не случайно одним из ведущих жанров романтической литературы становится исторический роман, да и в драме и в поэзии испанских романтиков часто привлекают история или историческое предание.

Конечно, разные художники ищут и обнаруживают в этом прошлом самые различные, иногда прямо противоположные тенденции, факты и события. Внимание одних особо привлекали демократические традиции испанского народа; другие воспринимали средневековую историю Испании прежде всего как свидетельство прочности и незыблемости католического вероучения; третьих интересовала главным образом экзотика быта и нравов средневековой Испании с ее столь рано обнаружившейся и устойчивой провинциальной обособленностью, местным, региональным своеобразием и т. д. Однако у всех романтиков Испании прошлое их родины представало романтически преображенным и истолкованным. Возникая из внутренних потребностей зарождающегося романтического движения в Испании по-своему осмыслить и интерпретировать историю испанского народа, это новое романтическое восприятие прошлого получило могучий импульс в том особом интересе, который питали к Испании и ее культуре художники всей тогдашней Европы. Ведь именно в 1820—1830-х годах в литературе Западной Европы складывается тот живописный и экзотический образ Испании, который надолго заслонил от взоров европейца подлинный облик заперенейшей страны.

Романтизм в Испании имел глубоко национальный характер не только потому, что обращался преимущественно к национальной истории и легенде, но и потому, что ориентировался на национальную литературную тра-

дицию. В эту эпоху в Испании возник подлинный культ романсеро и национальной драмы, которые, по мнению романтиков, обладали значительным романтическим «потенциалом»; в романсеро и национальной драме они находят свою опору и своих литературных предков. Обильный материал получает здесь характерный для романтического движения интерес к средневековому прошлому. И даже присущий всему европейскому романтизму «ориентализм» приобретает в Испании национально-специфические черты, выражаясь прежде всего и преимущественно в интересе к испано-арабской тематике и в освоении таких жанров старой литературы, как «пограничные» и «мавританские» романсы, «мавританская» повесть XVI века и т. п.

Романсеро и национальная драма «золотого века» стали для испанских романтиков не только неисчерпаемым источником сюжетов, но и образцом мастерства. Испанский романтизм создал свою поэтику, сочетавшую общеевропейские романтические нормы с широким восприятием национальных поэтических традиций. Так, например, принцип творческой свободы, лежащий в основе романтической теории жанров, которая отвергала их строгое разграничение и предполагала взаимопроникновение и взаимообогащение лирики, эпоса, драмы; смешение трагического и комического, контрастное изображение мира; глубокий лиризм мировосприятия — все это уже было в произведениях драматургов «золотого века», хотя и возникало на иной эстетической основе. Точно так же в поэзии и драме «золотого века» романтики находят огромное разнообразие поэтических размеров и стиховых форм. Усвоив их, они вместе с тем необычайно расширяют и обогащают классическое стихосложение многими новыми формами и приемами. Вообще ни одна романтическая школа в Европе не добилась столь органического освоения национальной литературной традиции, как в Испании.

Однако и национальное литературное прошлое и национальное предание выступают в это время лишь как объект романтического восприятия и истолкования; само же это восприятие глубоко современно и отражает противоречия идейной жизни и борьбы XIX века, прежде всего разлад между поэтическим сознанием и реальностью буржуазного общества. Характерной особен-

ностью романтического мироощущения является поиск свободы для личности не в обществе, а вне его, свободы от общественных связей. Общество предстает у романтического художника воплощением житейской прозы, пошлости и обывательщины. Этому обществу противостоит романтический герой, одержимый неистовыми страстями, всеми силами своей души восстающий против окружающего мира, герой масштабный и незаурядный. Не случайно героем романтического повествования так часто оказывается человек, в силу тех или иных обстоятельств сбросивший с себя узы общества, поправший его законы: разбойник, пират, нищий и т. д. Не случайно и внимание романтиков к «детям природы» — людям, на которых современная цивилизация еще не успела наложить свою каинову печать.

Вообще отвратительному и ненавистному обществу романтик противопоставляет два неподвластных житейской пошлости явления: природу и искусство. Природа перестает быть объективной рамкой для действий героя; в романтическом сознании природа одухотворяется, становится носительницей и выразительницей чувств лирического героя. Искусство же объявляется единственной сферой, куда проза житейских отношений не способна вторгнуться. Художник уже по одному этому не может не быть отверженным, изгоем. Всякое его столкновение с реальностью губительно для него. Отсюда рождаются и мятежные мотивы романтического искусства 1830-х годов и свойственные ему в конце этого периода пессимистические оценки действительности; отсюда же рождаются и тенденции к «компромиссу», присущие романтизму 1840-х годов. Потребности современной общественно-философской и литературной борьбы в Испании породили романтическое движение, изменение этих потребностей в конечном счете предопределило и упадок этого движения.

Одной из важнейших особенностей романтического движения в Испании является его распространение не только в испано-кастильской, но и в галисийской, каталанской и баскской литературах, которые в это время переживают пору подлинного возрождения.

С XVI века, то есть с момента возникновения единого испанского государства, литературы Каталонии, Басконии и Галисии переживали глубокий упадок. Подавляющее большинство деятелей культуры этих областей

отказалось от родного языка и включилось в общий поток испано-кастильской культуры. Да и сами языки этих областей долгое время сохраняли черты провинциальных диалектов. Даже просветитель А. Капмань все еще считал родной каталанский язык «умершим для республики словесности».

Однако быстрое развитие промышленности и торговли с конца XVIII века и, в особенности, подъем национального самосознания в ходе и в результате войны против Наполеона ускорили формирование каталонской, а затем и баскской и галисийской нации и народностей и вместе с тем пробудили широкий интерес к прошлому и культуре этих народов, стремление к возрождению их культуры.

Раньше всего это обнаружилось в Каталонии, где буржуазные отношения развивались интенсивно. Здесь уже в годы антинаполеоновской войны бурно расцвела народная патриотическая лирика на каталанском языке, а в 1814—1821 годах начинается пропаганда романтического искусства в созданном группой литераторов «Философском обществе». Некоторые из этих литераторов — Б. К. Арибау, Р. Лопес Солер и др. — позднее издавали «Эль Эуроπεо». Бонавентуре Карлесу Арибау (Bonaventura Carles Aribau, 1798—1862) принадлежит и первое произведение каталанского романтизма — «Ода к Родине» (1833), меланхолическая дума о былом величии Каталонии и призыв к его возрождению. Но расцвет романтизма в Каталонии падает на 40—60-е годы.

Большинство романтических поэтов Каталонии обращалось к историческому прошлому своей «малой родины». Первым порвал с традициями испано-кастильской литературы Джоакин Рубио-и-Орс (Joaquín Rubió i Ors, 1818—1899), включивший в сборник стихов «Волынщик с Льебрегата» (1841) романсы, посвященные истории Каталонии. На эти же темы писали стихи Адольф Бланк (Adolf Blanch, 1832—1887), Антони де Бофаруль (Antoni de Bofarul, 1821—1892), выдающийся ученый-филолог Мануэль Мила-и-Фонтанальс (Manuel Milá y Fontanals, 1818—1884) и др. Их стихи вошли в антологии «Новые трубадуры» (1858) и «Современные трубадуры» (1859). Независимо от этого кружка, обратившегося к прошлому, выступал прогрессивный поэт-романтик Джозеп Соль-и-Падрис (Josep Sol i Pad-

gis, 1816—1855), воспевавший тружеников фабрик и заводов.

По инициативе Рубио и его кружка с 1859 года в Барселоне были возобновлены (по типу средневековых) ежегодные «цветочные игры» — поэтические состязания со строго определенной тематикой (родина, вера, любовь). Среди лауреатов этих состязаний, до 1867 года проводившихся ежегодно, были поэты Антони Кампс-и-Фабрес (Antoni Camps i Fabrès, 1822—1882), Виктор Балагер (Victor Balaguer, 1824—1901) и др. Крупнейший представитель каталанской романтической поэзии — Джасинто Вердагер (Jacinto Verdaguer, 1845—1902). Сын каменотеса, священник по профессии, Вердагер в своем творчестве противоречиво сочетает глубокую религиозность, к концу жизни переросшую в мистицизм, с подлинной народностью и близостью к фольклору. Наиболее значительные его произведения — эпические поэмы «Атлантида» (1877), в которой Каталония объявляется наследницей величия легендарной Атлантиды, «Каниго» (1886) — героическое повествование о борьбе каталонцев с маврами, и сборники лирических и патристических стихов «Идиллии и мистические песни» (1879), «Родина» (1888) и др. Поэтическое творчество Вердагера пролагало пути современной каталанской поэзии.

В Галисии уже в годы войны за независимость появилось множество периодических изданий, брошюр и листовок, в которых получили отражение патристические идеалы возрождения галисийской культуры. Одно из первых произведений, написанных по-галисийски, — романс Мануэла Парду ди Андради (Manuel Pardo de Andrade, 1762—1832) «Мольбы одного галисийца...» (1813) — приобрело широкую популярность благодаря свободолюбию и антиклерикальным тенденциям. В условиях подъема национального самосознания галисийского народа начинается научное изучение истории, языка и литературы Галисии. Апология прошлого своей «малой родины», ориентация на народное творчество, борьба против духовного порабощения галисийского народа испанским государством характерны для произведений первого поколения галисийских романтиков. Франсишку Аньон-и-Пас (Francisco Añón y Paz, 1812—1878) стал автором сборника стихов о природе и быте Галисии «Воспоминания детства» (1851), Хоан-Мануэл Пинтуш (Joan Manuel Pintos, 1811—1876) посвятил книгу стихов

в Басконию — ведь здесь только к середине XIX века окончательно побеждает светское направление в литературе. Одним из первых романтических поэтов стал Хосе Мариа Ипаррагирре (José María Iparraguirre, 1820—1881), чье стихотворение «Дуб Герники» (1851) стало гимном басков, а многие стихи — народными песнями. Правительство Испании арестовало его и выслало из страны; из Америки он вернулся лишь за несколько лет до смерти. Священник Жан-Мартен Иррибаррен (Jean-Martin Irribarren, 1810—1866) опубликовал поэму «Баск» (1853), воспевающую Басконию и ее народ не в торжественно-эпическом стиле, а скорее в духе лукавых, простодушных и вместе с тем трогательных народных песен.

Наиболее известный баскский поэт-романтик — Индалесио Бискарондо (Indalecio Bizcarrondo, 1831—1876), публиковавший стихи под псевдонимом Вилинч (Vilinch). Его любовная лирика полна глубокой меланхолии, любовь предстает в ней силой, вступающей в безнадежную и роковую для нее борьбу с пошлой реальностью. Большой популярностью пользовались также сатирические и юмористические стихотворения Вилинча, всегда согретые любовью к простым и чистым душою людям.

В романтической прозе малых народов Испании почти исключительно развивались исторические романы и легенды, очень скоро уступившие, впрочем, место костумбристской новеллистике.

Глава XIV

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ



феврале 1835 года, рецензируя только что вышедший в Мадриде сборник стихов, М. Х.

де Ларра сокрушался: «В поэзии мы все еще находимся на стадии бормочущих ручейков, печальной горлицы... Никаких новых путей, никаких незатасканных приемов». Эта оценка современной поэзии справедлива лишь отчасти. Действительно, в середине 30-х годов еще не

появилось ни одного сборника романтической поэзии. Но к этому времени были уже не только созданы, но и опубликованы некоторые весьма значительные образцы новой поэтической школы, в частности поэма одного из основоположников романтизма в Испании — Анхеля де Сааведры, герцога де Риваса.

Анхель де Сааведра-и-Рамирес де Бакедано (Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, 1791—1865), младший отпрыск знатного аристократического рода, позднее, после смерти старшего брата, унаследовавший титул герцога де Риваса, родился в Кордове, учился в привилегированной Королевской дворянской семинарии и уже в 16 лет стал гвардейским офицером. В годы войны за независимость он мужественно сражался с французами, получил тяжелое ранение в бою, после чего перешел в Генеральный штаб, находившийся в Кадисе. Здесь он впервые приобщился к политической жизни и примкнул к радикалам, восторженно приветствовавшим принятие конституции.

После реставрации абсолютизма он жил в родной Кордове и Севилье. Здесь в 1819 году он даже осмелился выступить с речью, в которой осуждал тиранию и деспотизм. Во время революции 1820—1823 годов А. де Сааведра, сблизившийся с одним из лидеров «восторженных» Антонио Алькалой Гальяно, стал депутатом кортесов от этой партии и вместе с другими депутатами голосовал в 1823 году за объявление Фердинанда VII «недееспособным». Это стоило ему после поражения революции смертного приговора, правда, вынесенного заочно, ибо А. де Сааведре удалось бежать в Гибралтар. Годы изгнания он провел сперва в Лондоне, затем на острове Мальта, где пользовался гостеприимством дипломата, библиофила и страстного любителя старинной испанской литературы Джона Хукхема Фрира. В 1830 году он переселился во Францию.

Вернувшись после смерти Фердинанда VII на родину, А. де Сааведра примкнул к партии «умеренных» и в 1840—1860-х годах занимал различные государственные и дипломатические посты, все более обнаруживая склонность к консерватизму в политике.

К литературной деятельности Сааведра обратился совсем юным. Первые его стихи, опубликованные в 1814 году, примыкали либо к традициям Мелендеса Вальдеса (интимная лирика), либо к кинтановской шко-

ле (патриотические стихи). К этому же времени относится и его описательная поэма «Деяние чести» (*El raso honroso*, 1812) о героических подвигах средневекового рыцаря Суэро де Киньонеса.

В годы эмиграции А. де Сааведра постепенно переходит на позиции романтизма. Уже в стихотворениях «Изгнанник» (*El desterrado*, 1823) и «Мечтания изгнанника» (*Sueños del proscrito*, 1824) отчетливо звучит мотив отверженности, который станет одним из характернейших в его творчестве. В стихотворении «Мальтийский маяк» (*El fago de Malta*, 1828) этот мотив сливается с романтическим восприятием грозной морской стихии, а маяк, одиноко стоящий на скалистом берегу, превращается в символ души поэта, одинокой, но гордящейся своей миссией указывать путь лучом света.

Общение с сэрмом Фриром на Мальте способствовало, с одной стороны, приобщению поэта к романтической литературе Англии и Франции, романам Вальтера Скотта, а с другой — усилению его интереса к испанскому средневековью и романсеро. Свидетельством этого стала, в частности, поэма «Флоринда» (*Florinda*, 1824—1826,) повествующая о любви последнего короля готов Родриго и Флоринды и о гибели вестготского королевства под ударами мавров. Уже здесь эпическая тема решается в лирико-драматическом ключе, описание событий отходит на задний план, уступая главенствующее место лирически взволнованному, подчеркнуто экспрессивному, подчас даже экзальтированному выражению страстей героев.

В еще большей мере эти черты характерны для большого поэтического произведения А. де Сааведры «Мавр-подкидыш, или Кордова и Бургос в X веке» (*El togo expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, 1829—1833), напечатанного впервые в 1834 году.

Критики затрудняются определить жанр этого произведения. Действительно, «Мавр-подкидыш» мало подходит на привычную эпическую поэму благодаря пронизывающему ее лиризму и драматической напряженности действия. Некоторые исследователи называли «Мавра-подкидыша» поэтической легендой; пожалуй, точнее всего его можно обозначить как роман в стихах.

Сюжет его заимствован из средневековых испанских преданий о трагической гибели семи инфантов Лары. Это предание повествует о том, как в результате коз-

ней коварного Руй Веласкеса попал в плен к маврам Густьос де Лара, как были убиты семеро его сыновей, которых заманил в западню тот же Руй Веласкес, как в плену Густьос полюбил сестру мавра Альмансора, Заиру, которая родила ему сына уже после того, как Альмансор вернул ему свободу, и, наконец, как сын Густьоса и мавританки отомстил за отца и братьев злодею Веласкесу.

В «Мавре-подкидыше» излагается финальная часть легенды, а все остальное становится известно читателю постепенно, по мере развития действия. Поэма Сааведры состоит из 12 глав, именуемых «романсами», и открывается живописным описанием мавританской Кордовы и пышной свадьбы сына Альмансора. Друг жениха Мударра, тайна рождения которого неведома даже ему самому, на свадебном пиру знакомится с Керимой, дочерью визиря Джафара, и молодые люди полюбили друг друга. Джафар полон презрения к «безродному подкидышу» и устраивает засаду, чтобы погубить его, но в схватке сам гибнет от меча Мударры. Воспитатель юноши Заид открывает, наконец, тайну его рождения: он сын христианина Густьоса де Лары и Заиры, сестры Альмансора; на нем лежит долг отомстить за отца и братьев. Убив Джафара, Мударра, сам того не зная, начал осуществлять месть: когда-то этот тиран обезглавил инфантов Лары. Теперь он должен отправиться в Кастилию, отыскать отца и наказать вероломного Веласкеса. О том, как Мударра исполнил свой сыновний долг, и повествуют последние «романсы». На судебном поединке юный мавр сражает Веласкеса, но и сам тяжело ранен. Его выхаживает поспешившая тайно за ним Керима, но после его выздоровления она отказывается выйти замуж за убийцу своего отца, принимает христианство и уходит в монастырь.

«Мавр-подкидыш» создавался в момент, переломный в творчестве Сааведры, и следы трансформации первоначального замысла нетрудно обнаружить. Видимо, вначале главными были антитиранические идеи, они нашли отражение в обличении жестокого деспота Джафара и вероломного честолюбца Руй Веласкеса, которым противопоставлены фигуры миролюбивого Альмансора и справедливого правителя Кастилии графа Фернана Гонсалеса. В этих образах несомненно отразились в трансформированном виде размышления Сааведры о совре-

менной ему действительности, об Испании. В окончательном варианте поэмы эта тема, однако, играет подчиненную роль, а на первый план выдвигается образ Мударры с характерными для романтического героя мучительными переживаниями отчужденности от окружающего его общества (в данном случае возникающей в результате тайны его рождения — типично романтического мотива). Несмотря на героический характер деяний Мударры, в сознании самого героя и в атмосфере всей поэмы постепенно утверждается идея тщеты его усилий. Да, Мударра отомстил Джафару и Веласкесу, но месть не только не может вернуть жизнь погибшим, но неспособна даже утешить старика Густьоса и, вместе с тем, разрушает счастье Мударры. В этом и заключается смысл на первый взгляд неожиданного и, казалось бы, художественно неоправданного финала: отказа Керимы от брака с Мударрой в самый день его победы. Финал призван подчеркнуть романтическую обреченность героя. Фаталистические нотки, впервые прозвучавшие здесь, займут центральное место в драме «Дон Альваро» (о драматургии Риваса см. в следующей главе).

Романтической же предстает и композиция «Мавра», основанная на резких контрастах между пышным великолепием мавританской Кордовы и аскетической суровостью облика христианского Бургоса. Контрастность нетрудно обнаружить и в чередовании эпизодов (например, свидание Мударры и Керимы у могилы Заиры после красочного описания свадебного пиршества во дворце Альмансора), и в симметрии персонажей (Джафар — Альмансор, Веласкес — Фернан Гонсалес), и в способе построения характеров без всяких полутонов и, наконец, в языке поэмы, в котором патетическая, эмоционально насыщенная речь центральных персонажей и экспрессивная риторика авторских описаний Кордовы и Бургоса соседствуют с интимным лиризмом немногочисленных авторских отступлений и живой, грубоватой речью некоторых второстепенных персонажей из просто-народья. Поэма написана «героическим» романсовым размером — одиннадцатисложными стихами с ассонансом в четных строках — и включает несколько песен в форме обычного романса.

Романсовую форму культивирует герцог де Ривас и позднее, в сборнике «Исторические романсы» (*Romances históricos*, 1841). Над этими романсами он трудился

в разное время, и в некоторых из них нетрудно заметить переключки с его ранней патриотической лирикой: таков, например, романс «Байлен» (Bailén), воссоздающий эпизод из истории народной войны против Наполеона. Однако большинство романсов написано в конце 1830-х годов и отражает преимущественный интерес Риваса к тем событиям далекого прошлого, в которых обнаруживалась оппозиция непокорной испанской знати деспотизму королевской власти, героические подвиги во имя дворянской чести и т. п. Таковы романсы о короле Педро Жестоком «Севильская старина» (La antigua de Sevilla), «Севильский алькасар» (El alcázar de Sevilla), «Братоубийство» (Fratricidio), в которых коварному и жестокому королю противопоставлены идеализированные образы истинного рыцаря дона Фадрике и других соперников короля. Таков и романс «Граф Вильямедиана» (El Conde de Villamediana), рассказывающий об убийстве по приказу Филиппа IV блестящего кабальеро и язвительного поэта, возбудившего ревность монарха. В романсе «Верный кастилец» (El castellano leal) воспевается один из предков автора граф Бенаvente, который предпочел сжечь свой замок, чем предоставить в нем по приказу Карла V приют изменнику графу Бурбонскому.

Несколько романсов — «Смерть кабальеро» (La muerte de caballero), «Любовь, честь и доблесть» (Amor, honor y valor), «Битва при Павии» (La victoria de Pavia) повествуют об итальянских походах Карла V.

Особняком стоит романс «Память о великом человеке» (Recuerdos de un gran hombre), в котором Ривас, основываясь на биографии Колумба, написанной Вашингтоном Ирвингом, создает романтически героизированный образ великого мореплавателя, вечного скитальца, страдающего от непонимания окружающими его героических порывов и великих свершений.

«Исторические романсы» герцога де Риваса сыграли выдающуюся роль в возрождении старинной романсовой формы, интерес к которой был пробужден публикациями Агустина Дурана. В поэзии романтизма романс обрел новую жизнь, обнаружив удивительную пластичность и пригодность для выражения самых разнообразных чувств и настроений.

Крупнейшим поэтом испанского романтизма и наиболее значительной фигурой среди романтического по-

коления 1830-х годов был Хосе де Эспронседа-и-Дельгадо (José de Espronceda y Delgado, 1808—1842).

Его короткая жизнь была таким же воплощением романтического идеала, как и его поэзия. 15 лет от роду Эспронседа, учащийся коллегии Сан Матео в Мадриде, стал одним из организаторов тайного общества нумантинцев, поставившего своей целью борьбу против тирании Фердинанда VII. Два года спустя по доносу Эспронседа и его друзья были арестованы; суд приговорил юношу к пяти годам заключения в монастыре Гвадалахары. Но уже через пять месяцев он был освобожден.

В 1827 году Эспронседа тайком покидает родину и после пребывания в течение нескольких месяцев под арестом в Лиссабоне отправляется в Лондон, где примыкает к самой радикально настроенной группировке испанских эмигрантов.

Эспронседа жаждет активной деятельности. Быть может, поэтому он переезжает во Францию, ближе к границам родины. В Париже, во время июльской революции 1830 года, он принимает участие в баррикадных боях на стороне народа. Позднее с небольшим отрядом испанских революционеров, возглавленных Хоакином де Пабло (Чапалангаррой), он пытается пересечь Пиренеи в надежде поднять на борьбу против абсолютизма народ. В стычке с пограничной стражей погиб Чапалангарра и многие бойцы отряда; Эспронседа чудом остается в живых. Он снова в Париже, записывается в корпус волонтеров, который начали формировать для того, чтобы прийти на помощь польским повстанцам. Но восстание в Варшаве было подавлено царским самодержавием еще до формирования корпуса.

За несколько лет до этого, в Англии, Эспронседа познакомился с Тересой Манча, и вскоре их связало искреннее и глубокое чувство. В 1831 году он убеждает ее покинуть мужа. Весной 1833 года они оба возвращаются в Испанию. Любовь к Тересе, которую он должен был таить от окружающих, принесла ему счастье и мученье, продиктовала многие вдохновенные строки, среди которых лучшее — включенная в качестве второй песни в поэму «Мир-Дьявол» элегия памяти Тересы, умершей в 1837 году.

В Испании Эспронседа продолжает борьбу. Вскоре после приезда в Мадрид он был изгнан оттуда за чтение «подрывных» стихов в каком-то частном собрании.

В январе следующего года он предпринимает издание газеты «Эль Сигло» («Век»), но правительство запрещает ее после четырнадцатого номера, выпущенного с пробелами на тех местах газетной полосы, где должны были стоять материалы, снятые цензурой. Эспронседа был арестован и снова выслан. В 1835 и 1836 годах во главе роты национальной милиции он участвует в революционных восстаниях в Мадриде.

К этому времени окончательно сформировались общественно-политические воззрения Эспронседы. Долгое время его революционный энтузиазм питался ненавистью к деспотизму испанской монархии, сочувствием поработленным народам Европы, расплывчатыми идеями свободы и справедливости. Теперь он все более последовательно и решительно занимает революционно-демократические позиции.

Если еще совсем недавно Эспронседа, критикуя ненавистных ему «умеренных», предателей революции, склонен был связывать свои надежды на решительные перемены с приходом к власти «прогрессистов» (так с середины 30-х годов стали именовать бывших «восторженных»), то в 1836 году он публикует брошюру «Правительство Мендисабалы» (*El ministerio Mendizábal*), в которой подвергает критике правительственные реформы, «приумножающие капиталы богачей, но также число и беды пролетариев». Анализируя уроки революции 1820—1823 годов, он справедливо объявляет «одной из самых пагубных ошибок, совершенных в 1820 году, то, что правители государства недооценили ту часть народа, которую называют «низами» и которая не находится наверху лишь потому, что ее лишают средств возвыситься; этим объясняется то, что «низы» сформировали силы демократической контрреволюции и способствовали победе абсолютизма». В ряде своих статей — «Правительство и биржа» (*El gobierno y la bolsa*, 1836) и др. — он подвергает также критике экономическую политику правительства.

В этом же 1836 году появляется его статья «Свобода, равенство и братство» (*Libertad, igualdad y fraternidad*), в которой он выражает уверенность, что наступит день, «когда люди поймут смысл этих священных слов, свобода воссияет точно солнце для всех и человечество сплотится в единый народ». Он объявляет истинное равенство условием «освобождения производительных

классов, до сих пор пребывавших в рабстве у аристократии, столь же бесполезной, сколь и незаконной», и завершает статью словами: «Народы! Вы все — братья, только угнетатели — ваши враги».

Спад революционной волны в конце 1830-х годов вызвал в сознании Эспронседы черты пессимизма, но также и ненависть к господствующему в стране режиму — в 1840—1841 годах он не раз прямо заявлял о своих республиканских убеждениях. В 1840 году он принимает участие в революционных волнениях, которые привели к бегству из страны королевы-регентши. Правительство Эспартеро назначает Эспронседу секретарем испанского посольства в Нидерландах, но весной 1842 года он возвращается на родину и добивается избрания в парламент. Преждевременная смерть оборвала его бурную политическую и литературную деятельность.

Литературное наследие Эспронседы сравнительно невелико и состоит из романа и нескольких пьес, еще не полностью собранных публицистических выступлений, нескольких десятков стихотворений, часть из которых была опубликована посмертно, и двух поэм, которыми завершился его творческий путь.

Воспитанник Альберто Листы, одного из последних представителей испанского классицизма, Эспронседа начинает поэтическую деятельность с работы над патриотической поэмой «Пелайо» (Pelayo, 1823—1825), идею которой и даже план подсказал ему учитель. Поэма осталась незавершенной не столько потому, что юный поэт, покинув монастырскую келью в Гвадалахаре, окунулся в гущу борьбы, не оставившей времени для занятий поэзией, сколько, видимо, потому, что уже тогда лирическое начало явно возобладало в творческом сознании поэта и вступило в конфликт с первоначальным эпическим замыслом поэмы. Во всяком случае, в опубликованных позднее фрагментах поэмы более всего впечатляют именно строфы, в которых раскрывается авторский лиризм.

И в ранней своей лирике Эспронседа не порывает полностью с традициями поэзии конца XVIII — начала XIX века. Стихотворения, созданные в 1827—1832 годах, например «Серенада» (Serenata, опубликована в 1832), «К ночи» (A la noche), галантный мадригал «Осмеянной даме» (A una dama burlada, опубликован в 1834) и др., сочетают чувствительность с меланхолией;

прекрасная в своем первозданном покое природа становится идельным фоном для неясных и не очень еще глубоких эмоций поэта. Только в некоторых из них появляется какая-то тревожная нота, да мотив ночи, поначалу воспринимаемой как мрак, несущий сердцу облегчение и смягчающий скорбь, все чаще осмысливается как символ отчуждения человека от себе подобных и тщеты его надежд на счастье.

Отсюда уже один шаг к апокалипсическому пророчеству о грядущей гибели мира во мраке ночи, которым завершается романтический «Гимн солнцу» (*Al sol*, 1834), и к романтической символике ночи как воплощению враждебного человеку общества, символике, проступающей особенно очевидно в поздних поэмах Эспронседы.

На грани между классицизмом и романтизмом находятся первые гражданские, политические стихи поэта. Так, в стихотворении «Приход зимы в Лондоне» (*La entrada del invierno en Londres*, написано в 1827) мрачная панорама «надевших траур небес», «погрузившейся в печаль и тишину природы» контрастирует с идиллическими картинками собравшейся у мирного очага пастушеской семьи, «печального, но миром дышащего приюта» мудреца, корабля, укрывшегося от непогоды в родной гавани. И только поэт-изгнанник с тоской устремляет взор вдаль: здесь, на земле богатого Альбиона, вспоминает он о нищей Испании, где был, однако, счастлив. В написанном в 1829—1832 годах стихотворении «К Родине» (*A la Patria*) привычные формы классицистской элегии наполняются уже не только горестным ощущением оторванности от отчизны, но и переживанием униженности родины, страдающей под игом тирании, растерявшей былое величие, похоронившей лучших своих сынов.

Памяти патриотов, павших в борьбе с деспотизмом, посвящены сонет «На смерть Торрихоса и его товарищей» (*A la muerte de Torrijos y sus compañeros*, написан в 1831), траурная ода «На смерть Хоакина де Пабло (Чапалангарра)» (*A la muerte de Joaquín de Pablo (Chapalangarra)*, 1831) и др. И много позднее революционный романтик Эспронседа не раз использует традиционные формы классической оды, наполняя их новым содержанием. Так, в 1835 году он читает на публичном митинге в мадридском театре стихотворение «Война!» (*¡Guerra!*). Призыв к оружию во имя защиты свободы от поднимающегося на горизонте призрака ти-

рании (речь идет об угрожавших столице карлистских мятежниках) отливается в чеканные строки, ритмом напоминающие гимн французской революции «Марсельезу». Ода «Ко 2 мая» (*Al dos de Maye*, 1840), написанная к годовщине восстания жителей столицы против Наполеона, возрождает лучшие традиции кинтановской оды, но воссоздает картину восстания романтически живописными средствами. Вместе с тем в этом стихотворении звучат и столь характерные для позднего Эспронседы нотки пессимизма: возвышенный героизм и кровь, пролитая народом, были напрасными, ибо в конечном счете деспотизм вновь восторжествовал.

Как и другие революционные романтики Европы, Эспронседа размышляет не только о судьбах родины, но выражает сочувствие и другим угнетенным народам. В стихотворении «Прощание греческого патриота с дочерью отступника» (*Despedida del patriota griego de la hija del apóstata*, написано в 1830, опубликовано в 1834) прославление борющейся за свою свободу Греции переплетается с романтическим мотивом любви, приносимой в жертву борьбе. Навешанная известием о гибели польского восстания «Песнь казака» (*El canto del cosaco*, написана, видимо, в 1831, опубликована в 1838) построена, однако, как изображение столкновения двух миров — одряхлевшей, погрязшей в мелочных корыстных расчетах Европы и несущей с собой смерть варварской стихии. Эпиграф к песни — слова Атиллы «Там, где конь мой пройдет, там трава не растет» — переносит на казаков черты древних гуннов, жестоких, диких, упоенных сознанием своей силы и сеющих вокруг себя гибель.

Ритм «Песни казака» хорошо передает бешеную скачку казачьих коней к пределам застывшей в смертельном страхе Европы, чьи народы уже давно лишились мужества, а короли обеспокоены лишь сохранением своих сокровищ. В этом сопоставлении смертельно больной цивилизации и всепоглощающего, но по-своему прекрасного в упоении жизненными силами варварства Эспронседа не может безоговорочно отдать предпочтение ни той ни другой стороне. Старая Европа пробуждает в поэте презрение, смешанное с сожалением о безвозвратно утраченном былом величии, а лавина варваров, готовая затопить в крови отжившее свой век общество, одновременно и восхищает и пугает его.

С «Песнью казака» в поэзию Эспронседы входит тема современного общества, ненавистного поэту своей пошлостью, бездуховностью, эгоизмом. Протест против этого общества у Эспронседы носит индивидуалистический характер. Но индивидуализм Эспронседы активен по своей природе. М. Горький писал: «Есть два типа индивидуализма: индивидуализм мещанский и героический. Первый ставит «я» в центре мира — нечто удивительно противное, напыщенное и нищенское... Второй говорит: Мир во мне; я все вмещаю в душе моей, все ужасы и недоумения, всю боль и радость жизни, всю пестроту и хаос ее радужной игры. Мир — это народ. Человек — клетка моего организма. Если его бьют — мне больно, если его оскорбляют — я в гневе, я хочу мести»¹. Индивидуализм Эспронседы — героический протест против всех ужасов мира, боль за попорченную человечность.

Вызов этому обществу бросает герой «Песни пирата» (*CanCIÓN del pirata*, 1835). Исследователи не раз отмечали близость этого стихотворения к поэзии Байрона. Некоторые ученые вообще объявляют испанского поэта лишь искусным подражателем английскому барду. Согласиться с этим никак нельзя. Конечно, первые десятилетия XIX века в европейской поэзии прошли под знаком влияния великого английского поэта. Несомненную дань байронизму отдал в своем творчестве и Эспронседа. И все же он мог бы, как и Лермонтов, с полным основанием сказать о себе: «Нет, я не Байрон, я другой, еще неведомый избранник...» И даже «Песнь пирата», самое «байроническое» из всех стихотворений Хосе де Эспронседы, подтверждает это. Образ героя Эспронседы напоминает байроновских корсаров; близки байронизму и взволнованно романтическое описание морской стихии, символизирующей свободу, и сама центральная тема стихотворения — противопоставление сильной, гордой и одинокой личности, сбросившей с себя оковы общества, этому обществу. Но к середине 30-х годов эти образы, темы, мотивы стали уже общим достоянием европейской романтической поэзии; органически усвоив уроки байронизма, Эспронседа создает произведение оригинальное и яркое. В «Песни пирата» поэт впервые так широко и с

¹ М. Горький. Заметки о мещанстве. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23. М., 1953, с. 355.

таким искусством прибегает к полиметрии, передавая, например, в прихотливо меняющихся ритмах то плавное, то бурное и хаотичное движение волн; с помощью звукописи он передает и общую героическую настроенность стихотворения.

Если в «Песни пирата» герой бросает вызов обществу во имя личной свободы, то в стихотворении «Нищий» (El mendigo, 1835) та же тема оборачивается изображением эгоизма личности, мстящей своим паразитическим существованием жестокому и равнодушному обществу. Цинизм нищего если и не получает оправдания, то, по крайней мере, находит себе объяснение в эгоизме общества. Крайний эгоизм общества становится центральной темой и объектом обличения в стихотворении «Осужденный на смерть» (El geo de muerte, 1835). Во мраке часовни, едва освещенной трепещущим пламенем свечи, без сна томится юный преступник, в отчаянии отсчитывающий минуты, оставшиеся до прихода последней в его жизни зари. А за пределами часовни равнодушное к судьбе смертника общество продолжает жить своей повседневной, будничной жизнью:

Возгласы шумливых пьяниц,
Чоканье и гомон дикий,
И продажных женщин крики,
Вакханалий гул и чад
В глубь часовни проникают...
(Пер. М. Замаховской)

Обе темы — эгоизма личности и эгоизма общества — сливаются в стихотворении «Палач» (El verdugo, 1835), исповеди вершителя правосудия общества, которое, переложив на плечи палача эту тяжкую миссию, само же окружает его презрением и ненавистью.

Можно сказать, что эти четыре стихотворения, написанные в одном году, составляют своеобразный цикл социальной лирики Эспронседы, объединенный близостью тем и конфликтов — столкновением романтического героя-отщепенца с окружающим его миром. При этом оружием личности объявляется мужество и героизм, позволяющие ему открыто порвать с обществом («Песнь пирата»), или презрение, позволяющее без угрызений совести паразитировать за счет общества («Нищий»); оружием же общества, с помощью которого оно утверждает свою власть, оказывается равнодушие к страданиям, нуждам и мечтаниям людей («Осужденный

на смерть») или перекладывание ответственности за содеянное зло со своих плеч на плечи изгоя («Палач»).

«Когда кончается господство человека, появляются людишки. Когда умирают дела, рождаются слова», — писал в том же 1835 году друг Эспронседы М. Х. де Ларра. Пират, нищий, преступник и палач — какие ни на есть, но личности, а все окружающие их потому и сбиваются в толпу, именуемую обществом, что каждый из них — карлик, но в своей заносчивости и глупости они уверены, что вкупе с другими карликами они становятся титанами.

Разоблачению этой иллюзии Эспронседа посвящает стихотворение «На упадок Европы» (*A la degradación de Europa*, 1841), поводом для создания которого было перенесение останков Наполеона с острова Святой Елены в Париж. Слава Франции и ее «столицы величавой» — ныне всего лишь «труп бездыханный», а живые погрязли в корыстных расчетах, в страсти стяжательства:

Продажно все на подлых рынках мира:
Тупая жадность нищеты сварливой,
И чек, и проза низкая, и лира,
И гордые порывы...

(Пер. Э. Левонтина)

Этому миру, в котором все «меряет торгаш своим аршином», в сердце которого — гниль, душа которого черства, а желанья низки, поэт шлет не только проклятья, но и угрозы:

О нет. Я воскрешу пророков снова!
Толпа пойдет за мною сквозь преграды,
Подобен трубам будет глас суровый,
И рухнут башен тяжкие громады,
Скрывающие мерзости вселенной.

Но порыв поэта быстро иссякает: не коря себя за то, что мечтой вознесся в небеса, он все же спускается на землю, где, как он убежден, его призыв может быть встречен лишь «бранью грубой».

В конце 1830-х годов Эспронседа охватывают временами настроения крайнего пессимизма. Пессимизм поэта — чувство негодующее и мятежное, питаемое ненавистью к миру торгашей и отчаянием от того, что революция в Испании снова — в который раз — пошла на

спад, не принеся никаких реальных благ народу. Но именно эти глубокие корни отчаяния Эспронседы и делают его отчаяние столь беспредельным. Достаточно прочесть такие стихотворения, как «К звезде» (*A una estrella*, 1838?), «Харифе во время оргии» (*A Jarifa en una orgía*, 1840—1841), чтобы убедиться в этом. В первом из них поэт воспроизводит знаменитую строфу с усеченными строками (*coplas de pie quebrado*), какой написаны «Строфы на смерть отца» Хорхе Манрике (XV век). Там эта ритмическая игра служила контрастному сопоставлению бренности земных благ и непреходящей посмертной славы истинного рыцаря. В стихотворении поэта-романтика та же ритмика стиха стала идеальным средством выражения отчаяния поэта, в прошлом видящего лишь несбывшиеся мечтания, а в будущем — смерть. Даже звезда, далекое и манящее светило, сияет ныне более тускло, чем прежде. В стихотворении, обращенном к Харифе, лирический герой напрасно ищет забвения в вине и любовных ласках — покоя в жизни нет («Я верю лишь в спокойствие могилы»).

В подобной эмоциональной атмосфере возникли поэмы, венчающие творческий путь Эспронседы.

Первая из них — «Саламанкский студент» (*El estudiante de Salamanca*) — писалась с 1836 года, ее первые наброски появились в печати уже в 1837 году, но, видимо, окончательно концепция поэмы сложилась позднее, а полностью она была напечатана в 1840 году. Сам поэт определил жанр поэмы как *cuento*, что могло в XIX веке значить и «сказка» и «легенда». Но в отличие от «Исторических романсов» Риваса и легенд Соррильи, в поэме Эспронседы внешнее действие сведено до минимума. «Саламанкский студент» — поэма лирико-философская, в которой через лирические размышления поэта не в меньшей мере, чем через перипетии сюжета, поэт осмысляет современную действительность. Сюжетно связанная с издавна бытовавшими в испанском фольклоре и литературе преданиями о Дон Жуане и о дерзком школяре, присутствовавшем на собственных похоронах, поэма Эспронседы глубоко современна.

Поэма состоит из четырех частей и очень своеобразна по композиции. Действие первой части непосредственно продолжается в четвертой, вторая же и третья части обращены в прошлое. Сюжет поэмы несложен: Феликс де Монтемар, «второй дон Хуан Тенорио»,

притворными клятвами в любви однажды соблазнил доверчивую Эльвиру и вскоре, пресытившись ласками, покинул ее. Не в силах перенести измены, Эльвира умирает. Ее брат отыскивает оскорбителя чести сестры в каком-то игорном притоне и бросает Монтемару вызов. Убив на дуэли дон-а Дьего де Пастрану, Феликс замечает во мраке ночи таинственную незнакомку в белом, следует за ней по лабиринту улиц; их окружают тени умерших и скелеты, а под покрывалом незнакомки Феликсу открывается скелет Эльвиры. В хороводе теней, справляющих посмертно брачный обряд Эльвиры и Феликса, исчезает саламанкский студент. На следующий день все говорят, что прошлой ночью дьявол в облике девы увлек его в преисподнюю.

Весьма характерно, что действие всех четырех частей поэмы протекает ночью. Мотив ночи, столь давний в поэзии Эспронседы, здесь приобретает новое, очень широкое и весьма важное в общем замысле поэмы значение: образ ночи символизирует холодное безразличие окружающего мира к судьбам людей.

В первой части ночь непроглядна, она тревожна и таинственна, тишину ее прерывают неясные шорохи и завывание псов, а мертвецы покидают свои могилы и «скользящим шагом проплывают привиденья...». Из этого мрака является закутанный в черный плащ, как будто порожденный мраком ночи, дон Феликс де Монтемар. Подобно Дон Жуану он сочетает в себе цинизм и благородство, мужество, дерзость и жестокость. Но герою Тирсо или Мольера случалось искренне увлечься красотой девушки и хотя бы на мгновение испытать упоение страстью, а саламанкский студент давно состарился душой; «ни в бога, ни в черта не веря», он смеется над женщиной, притворно клянясь ей в любви; без сожаления может проиграть в карты целое состояние, но и без жалости обыгрывает беднягу-игрока, поставившего на кон свой последний реал. Равнодушный ко всему, как мир, его породивший, дон Феликс де Монтемар — не только плоть от плоти современного общества, но и выражение протеста против этого общества, стремления человека познать все до конца, «постиж в творце его непостижимость», горделивого мужества человека, не желающего склонить голову перед кем бы то ни было, — богом или дьяволом. Эти богоборческие черты с особой ясностью проступают в облике Феликса де Мон-

темара в четвертой части, где в ту же ночь, убив на поединке дона Дьего де Пастрану, Монтемар устремляется за незнакомкой в белом. С дерзким упрямством следует он за ней по улицам Саламанки, приобретающим все более фантастический характер, не внемля предостережениям, которые бросают ему кружащиеся вокруг тени. Даже увидев похоронную процессию и узнав в одном из мертвецов себя, Феликс не желает поверить в близящуюся кару:

Гневила бога смертного душа,
Того, кто все святое сокруша,
Стал на земле по силе равным богу,
И, требуя теперь его венца,
На поединок вызывал творца...

(Пер. Л. Мальцева)

Сохранив контуры старинной легенды, поэт показывает в финале, как тени умерших увлекают Феликса в преисподнюю. Но для поэта главное скорее не кара небес, а гордый вызов их могуществу; как справедливо писала советская исследовательница И. Г. Неупокоева, Эспронседа изобразил в поэме «зреющую в человеческом разуме решимость померяться с ними (небесами) силой своего разума».

Своеобразной антитезой Феликсу выступает в поэме Эльвира. Он — воплощение холодного разума, она — воплощение чувства, всепоглощающей, самоотверженной и преданной любви. Любовь Эльвиры — романтическая страсть, по-своему тоже мятежная, ибо она бросает вызов равнодушию мира, и потому обреченная. Образ Эльвиры — один из самых светлых в поэзии Эспронседы. Недаром, характеризуя ее, поэт так часто употребляет слово «чистая»: она «чище лазури небесной», ее душа «всему дарила чистое сиянье... — всегда в лучах нездешней чистоты». И хотя Эльвиру, как и Монтемара, Эспронседа рисует на фоне ночи, но саламанкский студент появляется из мрака и снова сливается с ним, а Эльвира противостоит ему своими белыми одеждами, символизирующими чистоту и непосредственность ее чувств.

Гибель бескорыстной и чистой любви, утрату Эльвирой иллюзий Эспронседа метафорически уподобляет увяданию цветка, опадающим с «дерева сердца» листьям. Само по себе это уподобление почти что тривиально, но

в «Саламанкском студенте» эта метафора отлилась в чеканную, ставшую хрестоматийной кинтилью:

Hojas del árbol caídas
Juguetes del viento son:
Las ilusiones perdidas
¡Ay! Son hojas desprendidas
Del árbol del corazón...

Здесь уже трудно сказать, о чьих утраченных иллюзиях сокрушается Эспронседа — Эльвиры или своих. Вообще личностно субъективное начало властно вторгается и в эту поэму и, в еще большей мере, в поэму «Мир-Дьявол» (*El Diablo mundo*).

Над этой поэмой поэт трудился в последние годы жизни, и она осталась незавершенной. В 1839—1840 годах отдельными выпусками вышли Вступление и шесть первых песен; посмертно были опубликованы фрагменты VII песни и лирический эпизод «Ангел и Поэт».

Просторные рамки «свободной поэмы», жанра, получившего такое широкое распространение в европейской революционно-романтической поэзии, вмещают в себя и лирические излияния поэта, и его размышления о жизни, и элегию памяти умершей Тересы, и повествование о судьбах человечества. Проникновенный лиризм совмещается здесь с романтической иронией, подчеркнутый бытовизм и гротесково-сатирическое описание столицы с драматическими сценками, напоминающими столь популярные в Испании тех времен костюмбристские зарисовки. Как бы предвидя упреки критиков, Эспронседа бросает им вызов:

Поэмой этой вызвать ваш конфуз
Меня толкнул мой своевольный вкус.

(Пер. А. Голембы и В. Луговского)

Однако куда важнее его признание в том, что, написав поэму «не по прописям пиитик», он вложил в нее свою душу: «Глядите — мой напев из сердца вытек!»

Лирическая исповедь Поэта, прихотливо выющаяся нить его многочисленных отступлений, которые он называет «метафизикой», в замысле поэмы играют чрезвычайно важную роль. «Метафизика» придает произведение Эспронседы философско-символический характер, а вместе с тем насыщает поэму субъективно лирическим началом, столь важным для романтического сознания. Образ Поэта,

размышляющего о судьбах человечества и о собственной судьбе, становится столь же существенным структурным центром, как и объективный «рассказ», повествование о некоем старце, обретающем молодость и бессмертие.

Придать внутреннюю цельность пестрому содержанию поэмы помогает, по мысли И. Г. Неупокоевой, «тот универсальный поэтический строй с характерной для него образной системой, разнообразием интонационного строя и ритма, который завоевал себе такие широкие права в философско-символической поэме». Не менее важна, однако, единая, пронизывающая всю поэму философская идея. Такая идея в поэме Эспронседы есть, и она отчетливо выявляется уже во Вступлении.

Здесь Поэт, пробужденный ото сна хором демонов, прислушивается к смутной разноголосице, всматривается в неясные видения, как бы воплощающие различные соблазны человеческой жизни — любовь, славу, богатство. Но вот во тьме Поэт различает гигантскую фигуру Сатаны, истинного владыку мира и воплощение всего его зла. Этот «адский исполин» неотделим от людей, он — порождение человека, его беспокойного ума и мятущегося сердца; и он же — червь, гложущий сердце человека, отравляющий его ядом сомнения. Монолог Сатаны — кульминация Вступления и поэтому звучит как отголосок дерзких мыслей Поэта, в которых он вопрошает бога: как может он, всемогущий, равнодушно терпеть зло мира? Бог в этом монологе предстает то всепрощающим, то жестоким, то подавляющим человека, то вложившим в него дерзновенный разум, который равняет человека, «земного бога», с небесным.

Уже здесь появляются и не находят гармоничного решения проблемы, которым и посвящена поэма: что есть бог и что есть человек и что такое мир человеческий? В решении этих проблем обнаруживаются трагические противоречия, раздиравшие сознание Эспронседы в последние годы его жизни. С одной стороны, бунтарский дух, который он пронес через всю жизнь, и взгляд, устремленный в будущее с верой и надеждой, а с другой — разочарование в реальных перспективах близких перемен на его родине, отчаяние, которое заставляет иногда поэта иронизировать над самым дорогим для него. Этот сплав обнаруживает читатель и во II песне, посвященной Тересе. «Эта песня — крик моей души; пусть тот, кто не захочет — не читает ее, ведь она ничем

не связана с поэмой», — свидетельствует в примечании Хосе де Эспронседа. Но II песня — это своеобразный второй пролог к истории человечества, которая начинается разворачиваться в следующих частях поэмы. Это горестный рассказ о юности поэта, «сына вольности», жившего «дыханьем чувств свободных» и мечтавшего о подвигах во имя свободы, которые поставили бы его имя в один ряд с именами Брута и Сцевола, Сократа и Демосфена. И вместе с тем это скорбный реквием Любви, загубленной обществом:

Строптивя душ непокоренных сила:
Ты общества нарушила покой,
И общество тебя приговорило!

Источник трагедии Тересы — Мир-дьявол, тот же самый, с которым столкнется с первых шагов герой поэмы. Появляющийся в I песне старец устал от жизни и готов спокойно принять смерть, которая является во сне прекрасной, но печальной женщиной, «таинственной девой последней любви». Но в этот момент внезапно меняется мелодия, и старику видится иная дева, воплощение Жизни и Бессмертия. И Жизнь оказывается сильнее Смерти. Старик, вручивший свою судьбу второй деве, обретает молодость и бессмертие.

Это перевоплощение старца, конечно, напоминает «Фауста». С великим произведением Гете есть немало и других переключек в поэме Эспронседы: например, видения из Вступления несомненно связаны с «Прологом на небесах» из «Фауста». Однако между «Фаустом» и «Миром-дьяволом» пролегает целая эпоха, и это определяет их принципиальные отличия: просветительская вера Гете в торжество разума и пафос деяния, направленного на благо человечества, отсутствуют в поэме Эспронседы, в которой резко критическая характеристика современности сочетается со скептической оценкой возможностей перестройки общества. Существенно отличаются друг от друга и Фауст и герой «Мира-дьявола». Фауст, обретя по воле Мефистофеля молодость и силу, сохранил весь накопленный годами опыт жизни; герой Эспронседы просыпается от сна, в котором случилось его чудесное превращенье, «мужчина — телом, а душой — ребенок». И все последующие песни — рассказ о том, как мучительно этот Человек, нареченный в новой жизни Адамом, приобретает опыт жизни в непрерывных столкновениях

с Миром-дьяволом. Возникает, правда в отчетливо иронической интерпретации, просветительская тема столкновения «естественного» человека с извращенной цивилизацией.

Этому столкновению посвящены III—VI песни. В отличие от предыдущих песен, где действие носило предельно обобщенный, символический характер, здесь описания приобретают конкретность. Автор спешит уведомить читателя, что события развиваются «...в год сороковой столетия, что зовем мы меркантильным», и показывает, как юный герой вступает в конфликт с этим веком. Первая встреча юного обнаженного атлета Адама с себе подобными представлена в гротесково-буффонном, шутовском виде: в комнату Адама является домовладелец дон Либорио, хилый и уродливый «человечек», преисполненный, однако, важности — ведь он обладатель приличного состояния и представляет в аюнтамьенто (муниципалитете) «правых реформистов». Когда же действие переносится на улицу, буффонада сменяется едкой сатирой: появление голого Адама в столице правительство тотчас же объявило происками анархии. И весь государственный механизм подавления пришел в движение: заряжаются пушки, на улицах появляются патрули, запрещаются общественные сборища, арестовываются «подозрительные» лица. В тюрьму попадает и Адам.

Мрачная тюремная камера становится для него начальным этапом «воспитания». Едва научившись человеческой речи, он усваивает циничные уроки старого бандита Лукаса. Но здесь же, в тюрьме, он познает и чувство любви к дочери Лукаса, прелестной Саладе. Дитя народа, острая на язык и ловкая во владении навахой, Салада прожила всю жизнь в грязи, не замаравшись в ней, сохранив чистоту и непосредственность чувств. Эльвира, Тереса, Салада — героини Эспронседы, такие разные во всем, сходны в одном: их любовь глубока и самоотверженна, ради нее они готовы жертвовать всем. Идиллическое счастье Салады и освобожденного из тюрьмы Адама длится, однако, недолго: еще не познав границ между добром и злом, еще не в силах понять причины бедности одних и богатства других, Адам, пройдя через искус любви, тянется в мир роскоши. Но недаром в VI песне автор заставляет своего героя увидеть в одну ночь и роскошный дворец графини де Альсира и жалкую комнатку в грязном притоне с мертвой девушкой

на постели. Мы не знаем, что возобладает в герое — наивное стремление к роскоши или благородный порыв, заставляющий его воскликнуть:

Вы бедняки — ну что же, если надо
я денег дам, я обойду весь мир!
...Поверьте мне — я вытру ваши слезы...

«Кажется, что Эспронседа достиг той точки, когда высокая бунтарская устремленность философско-символической поэмы переходит уже в жизненно реальную сферу борьбы человека за свои права», — пишет о финале поэмы И. Г. Неупокоева. О дальнейшем пути героя, однако, можно лишь гадать: автор оставил его на распутье.

Поэма «Мир-дьявол» — сложное, полифоническое произведение, в котором грандиозный замысел получил яркое художественное воплощение: в ней поэт выступает зрелым мастером, художником-новатором. Венец его творчества, эта поэма стала и высочайшей вершиной революционно-романтической поэзии в Испании.

Глава XV

РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА



поха романтизма в Испании ознаменовалась бурным расцветом театра. Испанская ро-

мантическая драма формировалась под перекрестным влиянием европейского, главным образом французского, романтического театра и национальной драматической традиции. Но в отличие от драмы «золотого века», характеризовавшейся необычайным жанровым разнообразием, романтическая драма — преимущественно историческая, или разворачивающаяся на историческом фоне. Лишь немногими образцами представлена так называемая волшебная комедия. А бытовая комедия на современном материале развивалась фактически на обочине романтического движения костюмбристами (пьесы Мануэля Бретона де лос Эррероса и др.).

Главное же — испанская романтическая драма на том же материале, что и классическая испанская драматургия, ставила животрепещущие вопросы современности, анализировала острейшие конфликты современного сознания.

Как известно, первые успехи романтической драмы на испанской сцене связаны с постановкой в 1834 году написанной за четыре года до того исторической пьесы Ф. Мартинеса де ла Росы «Венецианский заговор». Но романтическая страсть впервые стала движущей пружиной действия в драме Мариано Хосе де Ларры «Масиас» (Macías, 1834). Как и написанный в том же году его роман «Паж короля Энрике Слабого» (El doppel de don Enrique el Doliente), драма повествует о судьбе галисийского поэта XV века Масиаса, известного под прозвищем Влюбленного. С именем Масиаса уже давно связана легенда о его самоотверженной любви к знатной даме и гибели от руки ее ревнивого супруга.

В пьесе и романе Ларра дает две версии легенды, отличающиеся не только масштабами событий, но даже сюжетно. В пьесе Ларра почти полностью исключает сцены, призванные охарактеризовать своеобразие эпохи, концентрируя все внимание на сложных столкновениях страстей героев. То обстоятельство, что драматург сохраняет классицистские единства — действие пьесы разворачивается в течение нескольких часов в замке маркиза де Вильены, — заставляет писателя отбросить и всякие побочные линии.

Поэт и королевский паж Масиас любит Эльвиру и пользуется ее взаимностью. Однако отец Эльвиры Нуньо, одержимый честолюбием, мечтает о более знатном супруге для своей дочери; он отсрочивает брак на год. Магистр ордена Калатравы маркиз Энрике де Вильена, невзлюбив Масиаса, делает все для того, чтобы поэт опоздал прибыть к назначенному сроку. Эльвира, получившая ложное известие о женитьбе Масиаса, соглашается на брак с оруженосцем маркиза Фернаном Пересом, избранным для нее отцом. В тот самый момент, когда в часовне замка завершается венчание, появляется Масиас. Он проникает в спальню Эльвиры и вызывает на поединок Фернана Переса. По приказу маркиза Масиаса запирают в замковой башне. Эльвира проникает к нему, чтобы предупредить о замышляемом ее супругом

убийстве Масиаса. Наемные убийцы смертельно ранят Масиаса, а Эльвира закалывает себя кинжалом.

Сам Ларра, публикуя пьесу, отрицал ее принадлежность к какой-либо школе — классицистской или романтической. Но поставленная им задача сближает его с романтиками. «Масиас — это человек, который любит, и в этом весь он, — пишет Ларра. — Его имя, его несчастная жизнь принадлежат историку, его страсти — поэту». Именно изображение страсти Масиаса, глубокой и бескорыстной и потому обреченной на гибель в столкновении с окружающим молодых героев миром корысти, составляет живой нерв пьесы. Трагическая обреченность любви Масиаса и Эльвиры подчеркивается фатальным сроком, то есть ограничением во времени вневременной по самой своей сути страсти. А то, что Масиас — поэт, еще больше углубляет его конфликт с обществом. Искусство, как и любовь, враждебны миру низменных чувств и вожделений.

Этот мир эгоистических и низких страстей воплощают в пьесе Нуньо, Фернан Перес и магистр. Богатый, но недостаточно знатный Нуньо Эрнандес одержим стремлением властвовать, и брак его дочери с оруженосцем маркиза кажется ему шагом к заветной цели. Фернан Перес презирает «плебея» Нуньо, но идет на союз с ним ради денег. Этот союз «герба и мощны», как и страсти, обуревающие Нуньо и Фернана, гораздо более характерны для XIX века, чем для XV, но для Ларры важно подчеркнуть негативный социальный смысл их страстей. Это же акцентируется и в образе маркиза де Вильены, использующего высокое положение в обществе для осуществления своих эгоистических замыслов.

Пьеса Ларры во многом лишь наметила мотивы, которые позднее стали ведущими в романтическом театре Испании; постановка драмы герцога де Риваса — «Дон Альваро или сила судьбы» (*Don Álvaro o la fuerza del sino*) в следующем, 1835, году окончательно и надолго утвердила романтизм на подмостках испанского театра.

Эта драма, как известно, не была драматургическим дебютом Риваса. До этого он создал несколько трагедий, среди которых своим антиираническим пафосом выделяется трагедия «Лануса» (*Lanuza*, 1822), повествующая об истории борьбы арагонцев за свои вольности против деспотизма королевской власти. Однако между этими трагедиями, написанными в традициях революционно-

патриотического классицизма, и «Доном Альваро» пролегает целая эпоха.

Герой этой пьесы — дон Альваро — приезжает в Севилью из заокеанских колоний; имя его, происхождение и самый облик окружены ореолом тайны. Проникнув в дом своей возлюбленной Леонор, он, не желая того, убивает ее отца — маркиза Калатраву — и вынужден покинуть Испанию. Вступив в испанские войска в Италии, дон Альваро спасает жизнь брата Леонор, дона Карлоса, но затем, узнавший им, вынужден сражаться с ним на поединке и убивает его. Последний акт пьесы происходит близ стен монастыря, в котором под видом монаха несколько лет скрывается дон Альваро. Сюда является младший брат Леонор Альфонсо. К этому времени становится известно, что родители дона Альваро, некогда осужденные за организацию заговора с целью отделения Перу от Испании, освобождены и восстановлены во всех своих правах, уравнивающих дона Альваро и Леонор. Однако Альфонсо отказывается от примирения и падает на поединке жертвой роковой шпаги дона Альваро, успев до этого смертельно ранить Леонор, которая скрывалась поблизости в хижине отшельника. Дон Альваро в отчаянии бросается в пропасть.

Нетрудно обнаружить в пьесе Риваса переключки и с донжуановской легендой и со многими устойчивыми мотивами старого испанского театра с его резкими поворотами действия, неожиданными узнаваниями, бесконечными поединками и т. д. Но весь этот старый драматургический багаж в пьесе Риваса подвергается коренной переработке в духе романтизма. И дело не только в многочисленных романтических эффектах (поединок с Альфонсо происходит на фоне разразившейся грозы, и громовые раскаты врываются в далекое монашеское пение и т. п.), не только в обильных массовых сценах, которые создают своеобразный «вальтерскоттовский» фон действия, и даже не в финальном самоубийстве героя, эффекте, совершенно чуждом старому испанскому театру и бросающем вызов христианским нормам морали. Главное, что в центре пьесы стоит подлинно романтический герой, как романтична и сама концепция пьесы.

Дон Альваро — фатальный, отверженный и благородный герой, наделенный чертами чайльд-гарольдовой меланхолии и типичным для творчества Риваса мотивом политического изгнания. Бесспорным романтиче-

ским новшеством является основной мотив пьесы, выраженный в ее подзаголовке. Судьба здесь воспринимается как некая космическая сила рока, фатума, перед которой бессилён человек и жертвой которой падают не только отмеченный печатью рока герой, но и все окружающие его люди. Героическое одиночество Мударры закономерно сменилось в сознании романтика герцога де Риваса фаталистическим и пессимистическим взглядом на жизнь. Накал романтических страстей в пьесе привлёк к ней внимание Джузеппе Верди, и в 1862 году он создал на ее основе одну из лучших своих опер.

В дальнейшей драматургической деятельности Риваса среди довольно заурядных романтических пьес выделяется фантастико-философская сказка «Разочарование во сне» (*El desengaño en un sueño*, 1844). Лисардо, сын волшебника Марколана, властителя острова, где царит идиллический мир, воплощает в себе романтические порывы и мятежный дух, который томится в атмосфере безмятежного покоя острова. Он мечтает о жизни, полной борьбы и страстей. Марколан погружает Лисардо в волшебный сон, в котором тот познает все земные человеческие страсти, измены и разочарования и, пробудившись, навеки отрекается от своих мятежных порывов. Образ Лисардо — дальнейшая трансформация романтического героя, отказывающегося даже от того пассивного и обреченного на неудачу протеста против реальности, на какой был способен еще дон Альваро, отрекающегося от самой реальности ради некоей утопической идиллии на волшебном острове. В какой-то мере эта пьеса может быть истолкована и как символическое изображение всего романтического движения в Испании, к этому времени от былой мятежности перешедшего к поискам компромисса с окружающей жизнью путем возвышающих ее иллюзий.

Если «Масиас» стал первым образцом историко-лирической, а «Дон Альваро» — историко-авантюрной драмы романтизма в Испании, то знаменитая пьеса Гутьерреса «Трубадур» (*El trovador*, 1836) счастливо соединила в себе лиризм романтической страсти с усложненной интригой и бурной динамикой действия.

Антонио Гарсиа Гутьеррес (*Antonio García Gutiérrez*, 1813—1884) родился в андалузском городке Чиклане. В 20 лет он покинул отчий дом и наскучившие ему занятия медициной и стал вести полубогемный образ жизни

в столице, мечтая о славе драматурга. Эта слава к нему пришла после того, как Эспронседа, прочтя «Трубадура», настоял на его постановке в театре Принсипе, и пьеса была представлена с триумфальным успехом, заслуженно получив оценку самой романтической из всех испанских романтических драм.

Сюжет пьесы подсказан эпизодом в хронике Фернана Переса де Гусмана (конец XV века) и, в еще большей мере, видимо, «Масиасом» Ларры. История любви трубадура Манрике к знатной девушке Леонор, его соперничества с Нуньо де Арталем, графом де Луной, и гибели Манрике и Леонор теснейшим образом переплетается с политической борьбой эпохи. Соперники в любви выступают и политическими противниками: мятежный феодал граф де Луна борется против только что избранного королем Арагона Фернандо Антекеры, а трубадур отстаивает с оружием в руках права законного монарха. Эта отчетливо обнаруживающаяся зависимость личных судеб героев от перипетий общественной борьбы насыщает их вневременные романтические страсти реальным социальным содержанием.

Трубадур Манрике, сын, как он и все окружающие полагают, цыганки Асусены, вкладывает в свое чувство к Леонор и пламенный порыв к свободе, и вызов обществу, в котором достоинство и честь объявляются достоянием лишь титулованных господ. Только в конце пьесы, после того как Манрике казнен по приказу графа де Луны, торжествующая Асусена объявляет, что Манрике — не ее сын, а похищенный ею в детстве младший брат графа. Это, конечно, ничего не меняет в существе образа трубадура как страстного борца против несправедливого феодального миропорядка за свободу. Точно так же и любовь Леонор — это мятежное чувство, позволяющее ей, не колеблясь, отречься от всего — от знатного имени, положения в обществе, даже монашеских обетов. Но вольная романтическая страсть Манрике и Леонор сталкивается не только с противодействием общества, символизируемого злой волей мятежного феодала графа де Луны, но и с фатальными обстоятельствами, с роковой обреченностью любого романтического порыва. Носительницей этой силы рока становится зловещая фигура Асусены, в которой воплощено основное контрдействие романтической любви — романтическая же ненависть и жажда мести. Асусена мстит графскому

роду де Луна за мать, сожженную по приказу старого графа по обвинению в колдовстве; в ее мести обнаруживается и плебейский протест против царящей в мире социальной несправедливости.

Романтические конфликты добра и зла, свободы и насилия, любви и ненависти, экстаза и меланхолии получают в пьесе Гутьерреса предельно романтическую по своим действенным приемам форму, до краев насыщенную внешней динамикой. Ей соответствует и подчеркнуто аффектированная патетическая речь героев. Особую роль в драме играет музыкальный элемент, чрезвычайно усиливающий романтическую патетику страстей и к тому же вводящий существенный дополнительный мотив действия — столкновение вдохновенного искусства с прозаической действительностью. Насыщенность пьесы музыкой значительно облегчила задачу Верди, который в 1853 году создал по пьесе Гутьерреса оперу.

Воодушевленный успехом «Трубадура», Гутьеррес создает в том же жанре драмы интриги и страстей еще несколько пьес, в их числе «Паж» (*El paje*, 1837) — о преступной страсти юноши к своей матери; «Валенсианский незнакомец» (*El encubierto de Valencia*, 1840) — о любви, коварстве, чести и мщении, разворачивающихся на фоне народного восстания XVI века; «Королевский казначей» (*El tesorero del Rey*, 1850), историю вражды казначея короля Педро I Самуэля Леви и его дочери, ставшей возлюбленной короля. Особое место в этом цикле занимает драма «Симон Боканegra» (*Simón Bocanegra*, 1843), в которой внимание драматурга сосредоточено не на хитросплетениях сюжета, как обычно нарочито усложненного, а на раскрытии внутреннего мира главного героя. Прославленный генуэзский флотоводец возвращается на родину в ореоле славы, чтобы занять трон дожа. Здесь он узнает о том, что у него растет красавица-дочь Сусанна, воспитанная матерью — некогда обещенной им Марианной. Сусанна не знает отца. Перед вспыхивающей в его сердце отцовской любовью постепенно отступают на задний план воспитанные в нем годами борьбы за власть жестокость и деспотичность; отравленный противниками установленного им тиранического режима, Симон Боканegra на пороге смерти остается только любящим отцом и презирающим земное величие человеком. Углубленный психологизм этой

драмы, также получившей музыкальную интерпретацию в опере Верди (1856), в последующем творчестве Гутьерреса не был развит.

Наряду с этим циклом пьес, в которых исторические события остаются лишь фоном для противоборствующих романтических страстей, Гутьеррес создает драмы, где страсть оказывается производной исторических событий, выдвигающихся таким образом на первый план. К этому циклу историко-романтических драм принадлежат «Король-монах» (*El rey monje*, 1839), «Верный рыцарь» (*El caballero leal*, 1841), «Свадьба доньи Санчи» (*Las bodas de doña Sancha*, 1843) и многие другие, вплоть до «Каталонской мести» (*La Venganza catalana*, 1864), признанного шедевра поздней драматургии Гутьерреса.

Фабула этой драмы заимствована из истории каталонской военной экспедиции в Византию в 1302—1310 годах для помощи византийскому императору в борьбе против турок. Пьеса охватывает события с момента возвращения вождя каталонской дружины Рожера де Флора из победоносного похода в глубины Малой Азии до вероломного его убийства в 1305 году и ответной расправы, вошедшей в историю под названием «каталонской мести». Тщательно разработав историческую канву событий, Гутьеррес, как обычно, на этой основе создает пьесу с множеством сложно переплетающихся друг с другом судеб людей, среди которых выделяются идеализированные образы Рожера де Флора и его супруги, болгарской царицы Марии, лицемерного и коварного императора Михаила Палеолога, жестокого варвара, предводителя аланских дружин Гиркона, его дочери Ирины, тайно влюбленной в Рожера, и др.

Пьеса при первой постановке имела беспримерный успех, который отчасти объясняется новизной сюжета, но в еще большей мере тем, что рассказ о стародавней экспедиции каталонских кондотьеров на Ближний Восток приобрел неожиданно актуальное и патриотическое звучание в условиях, когда Испания вела войну в Северной Африке.

Еще более очевидны переключки с современностью в одной из последних драм Гутьерреса «Хуан Лоренсо» (*Juan Lorenzo*, 1865). Написанная в преддверье революции 1868 года, пьеса на материале восстания валенсианских ремесленников XVI века против абсолютистской реакции ставит животрепещущие проблемы назреваю-

щей революции. Герой пьесы — ткач Хуан Лоренсо, возглавивший народное восстание, — человек умеренных и разумных взглядов. Однако руководство восстанием перехватили политические честолюбцы; возбудив в народе бессмысленные и жестокие инстинкты, они, в конечном итоге, губят революцию, ее умеренных вождей и гибнут сами. Проникнутая антидеспотическим духом, привлечшим к ней внимание цензуры, пьеса «Хуан Лоренсо» достаточно прозрачна в своих намеках на современность.

Между постановкой «Хуана Лоренсо» и «Трубадура» прошло без малого три десятилетия и вся история испанского романтизма; Гутьеррес, однако, до конца своих дней остался верен романтическим идеалам юности.

Видное место в истории испанской романтической драматургии занял Хуан Эухени Артсенбуч (Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806—1880). Сын давно переселившегося в Испанию немца-краснодеревца, Артсенбуч в юности трудился в мастерской отца, одновременно занимаясь науками в иезуитской коллегии святого Исидора. Самостоятельно изучив несколько иностранных языков, он в течение ряда лет поставлял мадридским театрам переводы и переделки иностранных, преимущественно французских, пьес, а также обработки произведений классических испанских авторов для современной сцены. Это послужило для Артсенбуча хорошей школой драматургической техники, когда он обратился к оригинальному творчеству.

Уже первая представленная на мадридской сцене оригинальная его пьеса — «Теруэльские любовники» (*Los amantes de Teruel*, 1837) — принесла автору громкую известность. Более четверти века вместе с Гутьерресом и Соррилей он составлял триумвират романтических драматургов, властителей испанской сцены, создав за это время около 30 пьес различных жанров. Одновременно Артсенбуч плодотворно трудился над изданием староиспанских литературных памятников и прослыл одним из самых деятельных и вдумчивых историков испанской литературы.

Сюжет драмы «Теруэльские любовники», написанной, как и «Трубадур» Гутьерреса, в жанре романтической драмы интриги и страсти, не раз подвергался литературной обработке со второй половины XVI века, когда при раскопках старого кладбища в Теруэле будто бы были обнаружены останки героев легенды — Дьего Марсильи

и Исабель де Сегуры. Драматическая версия легенды у Артсенбуча по сравнению с его предшественниками значительно усложнена. Здесь, в частности, как и в «Масиасе», переключки с которым у Артсенбуча очевидны, появляется мотив рокового шестилетнего срока, который дан Дьего отцом Исабель для того, чтобы в дальних краях (действие пьесы приурочено к началу XIII века) завоевать славу и богатство (этот срок истекает к моменту, с которого начинается драма); и история любовной страсти супруги валенсианского эмира Зулимы к Дьего, верность которого Исабель заставляет Зулиму сделать все, чтобы задержать Дьего и оклеветать его перед Исабель; и коварство соперника Марсильи Асагры, угрожающего матери Исабель разоблачением ее давней супружеской измены в случае, если та не поддержит его притязаний на руку дочери, и многие другие побочные сюжетные линии и эпизоды.

Обилие разветвлений, которые дает основная интрига, множество эпизодических сцен и второстепенных персонажей разного ранга — от разбойников до тайных агентов эмира — в своей совокупности создают впечатление калейдоскопа событий. Действие пьесы, стремительное с самого начала, приобретает поистине вихревой темп по мере приближения к финалу. Опоздавший к сроку в Теруэль Дьего Марсилья умирает от скорби у ног вышедшей замуж за Асагру Исабель, которая также падает бездыханной, не в силах вынести выпавших на ее долю потрясений. До краев насыщенная действием, крутые повороты которого создают непрерывно нарастающее эмоциональное напряжение, драма Артсенбуча вместе с тем и драма романтической страсти, создающей лирическую атмосферу действия. Романтический конфликт предстает здесь в своем классическом виде столкновения идеальной любви с коварством, мщением, вероломством — словом, с презренной прозой людских корыстных расчетов и выгод.

Типично романтическая структура пьесы, романтическое столкновение страстей, делающее фатально неизбежной гибель героев драмы, сочетаются с приемами и драматургической техникой, характерной для мелодрамы с ее резкими контрастами света и тени, добра и зла, сценическими эффектами, рассчитанными на то, чтобы поразить, утратить и растрогать зрителя.

К этому следует добавить несомненную ориентацию драматурга также на некоторые характерные приемы и мотивы «мещанской трагедии» типа «Коварства и любви» Шиллера. Отсюда и подчеркнутый семейно-бытовой характер многих сцен, и столь характерный для мещанской драмы мотив шантажа и тайного адюльтера, и черты героини «мещанской трагедии» в Исабель, жертвующей своей любовью ради спасения чести семьи, и многое другое.

Мелодраматизм остается характерной чертой и следующей драмы Артсенбуча — «Донья Менсия или Свадьба в инквизиции» (*Doña Mencía o las bodas en inquisición*, 1838). История любовного соперничества двух сестёр по матери, Инес и Менсии, арест Менсии и ее возлюбленного Гонсало по доносу Инес, их венчание в застенках инквизиции, самоубийство Менсии после того, как она узнает, что венчалась с собственным отцом, — все это создает до предела напряженное действие драмы, антиклерикальной и антиинквизиционной направленности которой до сих пор не могут простить Артсенбучу многие испанские критики. Драматургу действительно удалось создать в пьесе, как будто бы посвященной запутанным любовным отношениям в недрах одной семьи, убедительный образ инквизиции, как силы, насаждавшей в народе атмосферу священного страха и слепого повиновения. В конце 1830-х годов, в условиях очередного спада революционной волны, постановка «Доньи Менсии» прозвучала как отголосок недавних бурных событий третьей революции.

Наряду с драмами интриги и страсти Артсенбуч отдает дань и историко-романтической драме. Среди пьес этого цикла — «Альфонс Целомудренный» (*Alfonso el Casto*, 1841), «Мать Пелайо» (*La madre de Pelayo*, 1846) и др. Особенно выделяется драма «Клятва в Санта Гадеа» (*La jura en Santa Gadea*, 1845), едва ли не единственное в романтической драматургии обращение к образу Сиды. Эпически величавый образ гордого и дерзкого рыцаря, отказывающегося принести присягу на верность новому королю Кастилии Альфонсу прежде, чем тот не поклянется в непричастности к убийству прежнего короля; правильно понятые и изображенные полно и достоверно общие эпические масштабы событий героического средневековья, лирический образ Химены — все это делает «Клятву в Санта Гадеа» лучшей после «Юности

Сида» Гильена де Кастро сценической интерпретацией образа национального героя.

Из опыта работы Артсенбуча в других драматических жанрах заслуживают упоминания «волшебные комедии» «Заколдованная бутылка» (*La redoma encantada*, 1839) и «Порошки мамыши Селестины» (*Los polvos de la madre Celestina*, 1841), а также комедия «И да и нет» (*Un sí y un no*, 1854), один из немногих образцов освоения приемов скрибовской комедии интриги. Позднее эти приемы были перенесены в реалистическую драму второй половины XIX века.

Один из известных драматургов-романтиков — Антонио Хиль-и-Сарате (*Antonio Gil y Zárate*, 1793—1861). Воспитанный в актерской семье, обучавшийся в Париже, Хиль-и-Сарате начинает литературную деятельность с переводов французских революционно-классицистских трагедий Арно, Дельрие и др.; некоторые из них вызвали цензурные гонения, как и собственные его трагедии «Родриго» (*Rodrigo*, 1834) и «Бланка Бурбонская» (*Blanca de Borbón*, 1829), поставленная впервые лишь в 1835 году. Либеральными идеями пронизаны и комедии моратиновского толка, создававшиеся Хилем-и-Сарате в 1820-х годах: «Назойливый» (*El entremetido*, 1825), «Осторожней с невестами, или Школа молодых» (*Cuidado con las novias o escuela para jóvenes*, 1826), «Через год после свадьбы» (*Un año después de la boda*, 1826). Преследования цензуры заставили его на несколько лет прекратить драматургическую деятельность.

Возвращается он к драматургии лишь в 1837 году, создав романтическую драму «Карл II Околдованный» (*Carlos II, el Hechizado*). В этой пьесе антиабсолютистский и антиклерикальный пафос трагедий революционно-патриотического классицизма накладывается на предельно романтическую форму. Завязав сюжетный узел драмы вокруг истории садистских преследований духовником короля Фройланом Диасом приглянувшейся ему юной Инес и ее жениха Флоренсио, Хиль-и-Сарате, однако, основное внимание сосредоточивает на показе распада и гниения Испании во времена последнего Габсбурга Карла II, способного лишь беспомощно взирать на величайшее обнищание и упадок страны. Безвольному, скудоумному и «околдованному» силами реакции монарху противопоставлена фигура истинного вершителя

судеб государства Фройлана Диаса. Набрасывая портрет этого реального исторического лица, изображая его мрачным воплощением господствовавших в стране фанатизма, лицемерной иезуитской морали и инквизиционной жестокости, Хиль-и-Сарате несомненно отталкивался не только от реальных фактов, но и от образа Клода Фролло в «Соборе Парижской богородицы» В. Гюго. Да и по тщательности разработки исторического и социального фона действия пьесы тоже близка историческому роману французского романтика.

После «Карла II» Хиль-и-Сарате создает целую серию историко-романтических драм, как на отечественные, так и на иноземные сюжеты. Среди пьес на национальную тему особенно выделяется драма «Гусман Доблестный» (*Guzmán el Bueno*, 1847), одна из лучших драматических обработок знаменитого предания об испанском коменданте крепости Тарифа; из драм, основанных на иностранной истории, большой популярностью пользовалась вольная переработка «Вильгельма Телля» (*Guillermo Tell*, 1843) Шиллера, в которой центральный персонаж нарисован народным трибуном, страстным борцом за свободу и независимость своей родины. К этому же времени относится и работа Хиль-и-Сарате над комедиями нравов «Дон Трифон или Все ради денег» (*Don Trifón, o todo por el dinero*, 1841), «Друг по моде» (*Un amigo en candelero*, 1842) и др.

Все эти произведения свидетельствуют о том, что, обратившись к романтической драматургии, Антонио Хиль-и-Сарате не порвал с некоторыми жанрами, мотивами и приемами классицистского театра. Что это плод сознательных размышлений над путями развития испанской литературы, подтверждается выпущенным им «Учебником литературы» (*Manual de literatura*, 1845), одним из первых опытов создания целостной картины историко-литературного процесса в Испании. В этой книге Хиль-и-Сарате не только не разделяет нигилистических оценок романтиками классицистского театра в Испании, но и, более того, утверждает, что источником оживления и возрождения современного испанского театра может стать лишь синтез традиций испанской комедии «золотого века», романтической драмы и трагедий революционно-патриотического классицизма.

Один из немногих, Антонио Хиль-и-Сарате в 1840 — 1850-х годах сохранил верность прогрессистским идеалам до конца жизни, хотя его идейные противники и распространили легенду о том, что перед смертью он будто бы отрекся от своих «еретических» идей.

Глава XVI

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПРОЗА



отличие от драмы и поэзии романтиков, ориентировавшихся прежде всего на националь-

ную традицию, проза романтизма не сумела преодолеть почти двухвековую дистанцию, отделявшую ее от романа Сервантеса и пикарески. Реалистическая направленность прозы «золотого века» оказалась слишком чуждой испанским романтикам, которые предпочли ориентироваться на современный английский и французский роман,— роман Вальтера Скотта, Виктора Гюго, Александра Дюма.

Из всех жанров прозы испанский романтизм культивировал почти исключительно исторический роман, что соответствовало широкому интересу романтиков к прошлому и стремлению на материале истории решать волновавшие их проблемы современности.

В отличие от Франции, где расцвет исторического романа в эпоху романтизма был теснейшим образом связан с возникновением романтической концепции истории в исторической науке, Испания не знала своей романтической историографии, трудов, по масштабам и направленности аналогичных историческим сочинениям Гизо, Мишле, Тьерри. Но романтический интерес к прошлому стимулировал здесь развитие романтической археографии, то есть живописно-эмоциональное описание памятников старины и окружающих их пейзажей. Одно из самых ярких свидетельств этого — многотомная серия «Памятники и красоты Испании» (*Recuerdos y bellezas de España*), которую с 1839 года начал выпускать каталонский искусствовед Пабло Пифферер (*Pablo Pifferrer*,

1818—1848), опубликовавший описания Каталонии и Майорки. Сменил его после его смерти Хосе Мариа Квадрадо (José María Cuadrado, 1819—1896), автор описаний старой Кастилии и Леона, по отзыву М. Менендеса-и-Пелайо, «истинный реформатор нашей исторической науки, историк романтический и живописный». Впрочем, этот труд, воссоздавший живой романтический облик старой Испании, не только воздействовал на прозу испанских романтиков, но и сам воспринял ту романтическую влюбленность в родную старину, которая была так характерна для исторического романа романтизма.

Источники, откуда черпали свои сюжеты романисты-романтики, были общие с поэтами и драматургами: это различные старинные исторические хроники и исторические своды и прежде всего «История Испании» Хуана де Марианы, а также романсеро и драмы «золотого века». Новеллистической же технике они учатся на образцах своих зарубежных современников.

Имя Вальтера Скотта впервые упоминается в одном из испанских журналов в 1818 году, а семь лет спустя появляется перевод «Айвенго», за которым последовали переводы многих романов шотландского барда. Вскоре появляются и первые подражания В. Скотту. Первенство здесь принадлежит либеральному писателю-эмигранту Телесфоро де Труэва-и-Коссио (Telesforo de Trueba y Cossío, 1799—1835), который в 1828 и 1829 годах выпускает по-английски исторические романы «Гомес Ариас или Мавры Альпухарры» (исп. перевод 1831) и «Кастилец или Черный принц в Испании» (исп. перевод 1845). Первый из них воспроизводит сюжет одноименной пьесы Кальдерона, относящейся к истории восстания морисков в 1500 году; второй основывается на средневековой английской поэме и повествует о междоусобной борьбе в Испании времен короля Педро Жестокого, чей деспотизм подвергается резкой критике. Восприняв отдельные приемы вальтерскоттовского исторического повествования (например, широкое изображение народной жизни как фона для приключений героев, лирические описания пейзажа, изображение рядом с реальными историческими персонажами вымышленных героев и т. д.), Труэва-и-Коссио отнюдь не слепо подражает английскому образцу; напряженное, энергичное развитие действия, повествовательный темперамент автора получили положительную оценку самого Вальтера Скотта и объясняют

причину позднейшей популярности этих романов в Испании.

Еще до того как по-испански появился «Гомес Ариас», здесь был опубликован роман Рамона Лопеса Солера «Междоусобица в Кастилии, или Рыцарь Лебеля» (*Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*, 1830), в котором воздействие В. Скотта еще более очевидно: хотя действие романа приурочено ко второй половине XV века и в нем рассказывается о событиях гражданской войны в арагоно-каталонском королевстве, центральный герой романа многими чертами напоминает Айвенго, а отдельные эпизоды повествования чуть ли не буквально воспроизводят соответствующие сюжетные ходы английского романиста. По этому же пути пошел и Эстанислао де Коска Вайо, в 1831 году опубликовавший исторический роман «Завоевание Валенсии Сидом» (*La conquista de Valencia por el Cid*) и др.

В 1834 году почти одновременно выходят в свет романы двух крупнейших писателей этой поры «Санчо Сальданья, или Кастилец из Куэльяра» (*Sancho Saldaña, o el castellano de Cuéllar*) Хосе де Эспронседы и «Паж короля Энрике Слабого» Мариано Хосе де Ларры. Эти романы, собственно говоря, и положили начало романтической новеллистике в Испании.

Над своим произведением Эспронседа трудился в 1823 году в Куэльяре, куда его выслали за чтение «подрывных» стихотворений. Внимательно изучив источники, под свежим впечатлением от осмотра развалин старинного замка в Куэльяре и окружающей его природы, Эспронседа повествует в романе о событиях бурного XIII века, о борьбе Санчо Смелого, восставшего против собственного отца — короля Альфонса X Мудрого. На фоне этих исторических событий разворачивается история любви мятежного феодала графа Санчо Сальданьи к Леонор де Искар, сестре оставшегося верным королю рыцаря, история, завершающаяся гибелью Леонор и уходом Санчо в монахи. Роман не лишен композиционных недостатков, изложение местами затянато и вяло, но в описании бурных страстей Санчо, нежной и преданной любви Леонор Эспронседа достигает подлинного трагизма. В романе Эспронседы уже можно различить контуры того историко-лирического повествования, образцом которого в Испании стал роман Ларры «Паж короля Энрике Слабого».

Перерабатывая пьесу «Масиас» в роман, Ларра внес немало изменений в сюжетную канву, обогатив и насытив произведение также новыми существенно важными идейными чертами. Так, в романе полностью снят мотив рокового срока, игравший столь серьезную роль в пьесе; исчезла и фигура отца Эльвиры, честолюбивые помыслы которого в пьесе были едва ли не основным контрдействием истории любви Масиаса и Эльвиры. Да и сама эта любовь не есть нечто заранее данное, как в пьесе; в романе Ларра показывает формирование этого чувства и внутреннюю борьбу между любовью к Масиасу и супружеским долгом в душе Эльвиры. Гораздо более значительную роль, чем в пьесе, играет Энрике де Вильена. Вместе с тем большое значение в развитии действия приобретает типично вальтерскоттовский персонаж — астролог. Большое место в романе занимают описания эпохи, быта, пейзажа. Но как бы подробно ни выписывал Ларра картины феодального быта, какими бы выразительными ни были описания природы, главное для Ларры заключено не в этом. «...То, к чему стремится Ларра,— это анализ характеров»,— пишет испанский ученый Х. Касальдуэро. И действительно, Ларре удалось создать несколько интересных характеров.

Таков, прежде всего, маркиз де Вильена, вопреки исторической правде становящийся в романе воплощением феодального деспотизма, эгоизма и зла. Умный и жестокий, он способен притвориться любящим и нежным, чтобы вырвать у жены согласие на развод, без которого он не может стать магистром ордена Калатравы. Благодаря своему уму и коварству он становится центром всех хитросплетений интриги, завершившейся гибелью Масиаса и Эльвиры. Гораздо более сложным и значительным, чем в пьесе, предстает в романе образ Фернана Переса, супруга Эльвиры. С одной стороны, он добр, честен, предан своему сеньору-маркизу, мужествен в бою; с другой — мстителен и жесток, когда затронута его честь. Эльвира когда-то, выходя за него замуж, любила его; позднее, когда ее ум и чувства обретают зрелость, она отдаляется от него; в ее душе складывается иной, возвышенный идеал, который постепенно, будто бы даже против ее воли, все больше обретает черты сходства с давно влюбленным в нее Маснасом.

Все эти новые оттенки в психологическом облике героев не снимают, а, напротив, лишь усиливают трагиче-

ское напряжение страстей, которое и становится основным объектом изображения в романе. Как и в пьесе, героическая и возвышенная любовь Масиаса и Эльвиры с неизбежностью вступает в конфликт со всем миром эгоистических страстей и столь же неизбежно влечет за собой гибель героев. Любовь Масиаса и Эльвиры противостоит действительности, подобно тому как поэзия противостоит прозе, мечта — реальности. В столкновении любви героев с ненавистным им окружающим миром Ларра видит отражение трагического и фатального конфликта романтического сознания с враждебным ему обществом. Ларра-сатирик был в то же время и Ларрой-Масиасом, художником с легко ранимым сердцем, искавшим идеалов, не существовавших в испанской действительности. Это наполняет роман Ларры глубоким и трагическим лиризмом.

Намеченный в романе Эспронседы и получивший в «Паже» Ларры художественно яркое воплощение историко-лирический тип романтической прозы породил впоследствии большое число произведений аналогичного характера. Но параллельно с ним в Испании возникли и развивались другие типы исторического романа: роман-хроника и историко-авантюрный роман. Если в историко-лирическом повествовании события прошлого были лишь фоном для столкновения противоборствующих страстей, а в историко-авантюрном — поводом для хитросплетений более или менее запутанной интриги, в романе-хронике исторические события становятся основным объектом изображения. Один из характерных примеров романа-хроники — роман Патрисио де ла Эскосуры «Ни король, ни ладья» (*Ni rey ni roque*, 1835).

Патрисио де ла Эскосура (*Patricio de la Escosura*, 1807—1878) учился в коллегии Сан Матео в Мадриде вместе с Эспронседой; как и он, привлекался по делу нумантинцев и несколько лет провел в эмиграции (1824—1826). Уже в первом своем историческом романе «Граф Кандэспина» (*El Conde Candespina*, 1832) Эскосура следует за Вальтером Скоттом. В новом произведении он обращается к событиям испано-португальской истории конца XVI века. В 1578 году в сражении между португальскими войсками и маврами при Алькасаркибуре погиб король Португалии Себастьян. А так как тело его не было найдено на поле боя, то в народе быстро возникла легенда о том, что король спасся. Один за другим

в Португалии объявились четыре самозванца. Историю третьего из них — Габриэля Эспиносы, пирожника из Мадригалья, описанную в 1595 году, и воспроизводит Патрисιο де ла Эскусура в романе «Ни король, ни ладья». «Интрига романа, как и названия почти всех глав, возвращают нас в «золотой век», — пишет английский исследователь романтизма в Испании Э. Эллисон Пирс. — Тщательная разработка фона, многочисленные намеки и пояснения, нравоучительные рассуждения и живая обрисовка персонажей, принадлежащих истории, свидетельствуют о несомненном прогрессе по сравнению с «Графом Кандэспиной»; этот роман один из наиболее достоверных среди романов того времени». Есть в романе и история любви, и таинственные, даже сверхъестественные события, но все это играет в нем второстепенную роль по сравнению с реальными и домысленными фактами истории.

Еще дальше по пути подчинения новеллистического повествования повествованию историческому пошел Франсиско Мартинес де ла Роса в своем романе «Донья Исабель де Солис, королева Гранады» (*Doña Isabel de Solís, reina de Granada*, 2 тома, 1837—1839). Действие романа разворачивается в период Гранадской войны и последних лет существования Гранадского халифата. История испанки Исабель де Солис, попавшей в плен к маврам и ставшей под именем Зорайи женой гранадского эмира Мулей-Асена, чтобы затем, после многих приключений, вновь вернуться в лоно христианства, — эта история давала романисту все возможности для создания напряженного и динамичного повествования. В романе Мартинеса де ла Росы нет недостатка в мелодраматических ситуациях и эффектных эпизодах. Однако главное, к чему стремится писатель, — это возможно более обстоятельное и точное изложение исторических событий, описание памятных мест Гранады и своеобразных черт быта ее обитателей, что лишает роман того романтического нерва и энергии, которые привлекают в лучших образцах исторического романа.

Книга Мартинеса де ла Росы не имела успеха, и лишь немногие испанские авторы позднее обращались к историко-хроникальной форме романа.

Гораздо большей популярностью пользовался историко-авантюрный роман того же типа, каким прославился во Франции Александр Дюма. Для таких романов

характерна стремительно развивающаяся интрига, резкие повороты действия, усложненная композиция.

Один из первых образцов историко-авантюрного романа в Испании — книга «Аутодафе» (*El auto de fe*, 1837) Эухенио де Очоа (*Eugenio de Ochoa*, 1815—1872). Очоа — видный деятель романтического движения в Испании, соредактор одного из важнейших органов романтизма журнала «Эль артиста», переводчик пьес и романов Гюго, Дюма, Скотта. Обратившись в романе к истории взаимоотношений Филиппа II и его сына дона Карлоса, он безусловно принимает ту же версию, что получила отражение в драме Шиллера «Дон Карлос», трагедии «Филипп» Альфьери и поэме М. Х. Кинтаны «Пантеон Эскуриала»: виновником смерти дона Карлоса объявляется Филипп, приревновавший сына к своей супруге Исабель де Валуа.

Эухенио де Очоа весьма свободно распоряжается историческими фактами, когда этого требует его концепция. В коротком прологе к роману он заранее отмечает все возможные упреки критики на этот счет, говоря: «Назвав свою книгу романом, автор тем самым дал наилучший ответ тем, кто, с основанием или без основания, стал бы отрицать точность фактов, которые он сообщает. Если бы он пожелал написать историю смерти принца дона Карлоса, старшего сына Филиппа II, он не стал бы писать роман на тот же сюжет. Между тем, именно это последнее он вознамерился осуществить».

Таким образом, факты истории и характеристики исторических персонажей получают тенденциозное освещение ради того, чтобы доказать свою политическую концепцию и вовлечь героев в возможно большее число приключений. Что касается политических воззрений Очоа, то они здесь сводятся к критике невежества и фанатизма, насаждавшихся в Испании XVI века королем и церковью, обличению деспотизма абсолютистского государства и власти инквизиции над телами и душами испанцев. Соответственно этой идее Очоа строит характеристики основных персонажей романа — Филиппа II, дона Карлоса, Исабель де Валуа. Противопоставление отца-преступника и сына-рыцаря проходит через все повествование и получает отражение даже в описании их внешности, манеры держать себя и т. д. Вот, например, как описывает Очоа антагонистов в момент, когда дон Карлос, потерпев поражение в борьбе против отца, стал-

кивается с ним лицом к лицу: «Странный контраст представляли с трудом скрываемая ярость победителя и бесстрастное спокойствие побежденного; на лице побежденного блуждала светлая улыбка удовлетворения, порождение спокойной совести, меж тем как яд злобы, изливавшийся из глубины души отца, заливал его худощавое змеиное лицо, уродуя и без того отталкивающую его внешность». Изобразив Филиппа II гнусным злодеем, убийцей сына и отравителем жены, Очоа противопоставляет ему образы типично романтических героев — дон Карлоса и Исабель. Вокруг них он группирует большое число других исторических и вымышленных персонажей (коварный Абен Умейя, бандиты Чиспилья, Морсилья и Пуньялада, благородный разбойник Ван Хоман — мститель за поруганную честь Фландрии, падре Амбросио — похотливый и корыстолюбивый служитель церкви и др.), устанавливает между ними самые запутанные отношения, вовлекает в невероятные приключения, превращая действие романа в своеобразный калейдоскоп событий, в которых история лишается какой бы то ни было внутренней закономерности и оказывается слагаемой хаотического столкновения множества волевых усилий, случайных обстоятельств и, в конечном счете, не поддающихся учету фатальных сил.

Год спустя после появления романа Очоа вышла небольшая повесть Серафина Эстебанеса Кальдерона «Христиане и мориски» (*Cristianos y moriscos*). Один из основоположников испанского костюмбризма, Эстебанес Кальдерон (о нем см. в главе XVIII) был также выдающимся ученым-арабистом, любителем и знатоком испанской старины. Все это получило отражение в его «чувствительном романе» (*Novela lastimosa* — так определил в подзаголовке свое произведение сам Эстебанес Кальдерон). Правдивый исторический колорит действия, точность в воспроизведении событий истории, обилие этнографически точных описаний старинного сельского быта — все это подчинено, однако, главной задаче — изложению запутанной истории любви прекрасной мавританки Заиды-Марии к благородному испанскому рыцарю Лопе де Суньиго, осложненной ревностью со стороны ее бывшего жениха Мулея. Возникающий запутанный узел отношений разрубается в конце повести гибелью Марии и Лопе в горной реке и ранением Мулея.

Таким образом, уже к концу 1830-х годов в историческом романе испанского романтизма довольно четко обнаружались три основных типа: историко-лирический, историко-хроникальный и историко-авантюрный романы. Своеобразно синтезировал основные черты этих разновидностей исторического романа Э. Хиль-и-Карраско в романе «Властитель Бембибре» (*El señor de Bemibre*, 1844), справедливо признаваемом лучшим образцом прозы испанского романтизма.

Энрике Хиль-и-Карраско (*Enrique Gil y Carrasco*, 1815—1846) прожил короткую жизнь. Уроженец Вильяфранки де Бьерсо, на границе провинции Леон и Галисии, он изучал право в Вальядолидском университете, а в 1835 году приехал в столицу и обратился к литературной деятельности, то и дело прерываемой тяжелой болезнью. В 1844 году он отправился секретарем испанской дипломатической миссии в Германию, где и скончался от чахотки зимой 1846 года.

Занятия литературой относятся к мадридскому периоду жизни Хиль-и-Карраско и продолжались, таким образом, всего около восьми лет. Его литературное наследие невелико по объему, но весьма разнообразно: его перу принадлежат 32 стихотворения, несколько костюмбристских очерков, обработка народного предания «Озеро Каруседо» (*El lago de Carucedo*), роман «Властитель Бембибре» и около 40 литературно-критических статей и театральных рецензий.

При всем жанровом разнообразии творчество Хиль-и-Карраско характеризуется удивительной цельностью: через все произведения писателя проходят несколько тем, которые составляют лейтмотив его литературной деятельности. Это, прежде всего, проникновенная любовь к своей «малой родине», любовь трогательная и преданная, получившая выражение в почти полном слиянии души поэта с неброским, но оттого не менее привлекательным пейзажем родной стороны. Не случайно почти все произведения Хиль-и-Карраско разворачиваются на фоне природы Бьерсо: один из первых регионалистов в испанской литературе XIX века, Хиль-и-Карраско своим творчеством несомненно оказал большое влияние на дальнейшее развитие областнической литературы.

Другой характерной особенностью его творчества является глубокая, органически присущая ему меланхолия, сочетаемая с чувствительностью. Однако прони-

зывающая его произведения чувствительность менее всего похожа на гипертрофированную, полную пафоса сентиментальность, столь часто проявляющуюся в романтической литературе Испании. Напротив, Хиль-и-Карраско словно стесняется излишней патетики; его чувство всегда внешне сдержанно, можно сказать, стыдливо, что не лишает его ни глубины, ни энергии. По этой же причине и в поэзии и в прозе он чуждается резких контрастных красок, предпочитая им блеклые тона и размытые контуры. Недаром символом всего поэтического творчества Хиль-и-Карраско стало его стихотворение «Фиалка» (*La violeta*, 1836), в котором душа поэта метафорически уподобляется этому скромному, с нерезким запахом цветку.

С этим связано и особое место пейзажа в творчестве Хиль-и-Карраско. Природа для него перестает быть лишь фоном событий; она не только одухотворяется, но и становится вместилищем и зеркалом человеческих переживаний. Поэтому пейзажные стихи поэта — его знаменитая небольшая поэма «Капля росы» (*La gota del rocío*, 1837) и др. — принадлежат к лучшим страницам его поэтического творчества и всей романтической лирики.

Роман «Властитель Бембибре» — последнее большое произведение Хиль-и-Карраско, созданное в пору расцвета его таланта, — вобрал в себя все лучшее, что характеризует его дарование.

Действие романа происходит в местах, родных для писателя, в начале XIV века, когда после обнародования папской буллы о роспуске религиозно-рыцарского ордена тамплиеров (храмовников) разворачивается ожесточенная борьба между сторонниками и противниками ордена. Готовясь к написанию романа, Хиль-и-Карраско тщательно изучил многие исторические труды, в частности, старые исторические своды Марианы и Суриты, «Анонимную хронику Фердинанда IV», «Исторические размышления об ордене тамплиеров» Кампоманеса и др. Несомненно, он был знаком и с появившимся за несколько лет до того романом-хроникой «Тамплиер и крестьянка» (*El Templario y la villana*, 1840) каталонского писателя Хуана Кортады.

В точности воспроизведения фактов истории роман Хиль-и-Карраско не уступает историко-хроникальному повествованию Кортады. Но то, что для каталонского писателя было конечной целью, для Хиль-и-Карраско

служит лишь отправной точкой, элементарным условием, без которого исторический роман немислим, но которое не является единственным. Во «Властителе Бембибре» рассказ о событиях борьбы вокруг ордена храмовников переплетается с повествованием о трагической и самоотверженной любви доньи Беатрис и дона Альваро Яньеса, о притязаниях графа Лемуса на руку доньи Беатрис. При этом все обстоятельства личной драмы прямо или косвенно вытекают из исторической ситуации, так как дон Альваро и граф Лемус не только соперники в любви, но и непримиримые политические противники. Стремительно развивающаяся интрига втягивает в свою орбиту наряду с основными героями и многочисленных эпизодических персонажей. Неожиданные повороты действия, дробящегося на большое количество эпизодов, динамическая интрига, обилие разнообразных приключений сближают книгу Хилья-и-Карраско с историко-авантюрным романом.

Это не мешает созданию в романе своеобразной лирической атмосферы. Романтическая страсть с характерным для писателя налетом меланхолии, фаталистическим ощущением неизбежности трагического исхода движет поступками центральных персонажей. Глубокое и бескорыстное чувство Беатрис и Альваро в столкновении с корыстолюбивыми расчетами Алонсо Осорио, отца Беатрис, и внезапно вспыхнувшей страстью графа Лемуса обнаруживает свою непоколебимую стойкость, но обречено на гибель. С этой точки зрения смертельная болезнь, сводящая в могилу Беатрис, выглядит как материализованная метафора, подчеркивающая обреченность истинно романтической страсти.

Лирические страсти, в особенности меланхолия Беатрис, получают отражение в пейзажных зарисовках. Как справедливо пишет испанский ученый Э. Гонсалес Лопес, «пейзаж в романе составляет его основу, как если бы этот пейзаж был одним из главных действующих лиц в книге. Он никогда не служит лишь условным фоном действия, а превращается в некое подлинно лирическое начало. Он описан тщательно отшлифованным, мелодичным и богатым, как земли испанского Севера, языком; описан больше с помощью оттенков, чем ярких красок. Дождь, изморось и облачное небо — это как будто бы слезы и вздохи самой Природы, скорбной и иногда также болезненной; слезы, которыми Природа

оплакивает печальную историю любви и ее трагический финал». Всеохватывающий лиризм, романтическая страсть, ставшая основным стимулом интриги, взволнованное переживание близости человека к природе связывает роман «Властитель Бембибре» с историко-лирическим типом романа.

И наконец, важнейшей особенностью «Властителя Бембибре» оказывается лирическая влюбленность писателя в родной край, тонкое ощущение красоты его пейзажа, взволнованный и внутренне патетический рассказ о его исторических судьбах. Этот местный патриотизм, который придавал такую прелесть и своеобразие также шотландским романам Вальтера Скотта, особенно ценило следующее поколение испанских писателей, вступавших в литературу во второй половине века под знаком регионализма. В 1850—1860-х годах исторический роман романтизма уже переживает пору эпигонского существования.

С самого начала параллельно с историческим романом, хотя и на периферии романтической прозы, существовал роман из современной жизни. Однако сколько-нибудь значительные произведения в жанре социального и политического романа появились лишь в 1840 годах, когда исторический роман уже переживал кризис.

Крупнейшим создателем этого типа романа в Испании стал Венсеслао Айгуальс де Иско (Wenceslao Ayguals de Izco, 1801—1873). Активный деятель партии прогрессистов, он принимал участие в войне против карлистов, трижды избирался депутатом кортесов, а в 1840 году за радикальные воззрения был выслан, правда ненадолго, на Балеарские острова. Литературную деятельность он начал еще в двадцатые годы с комедий моратиновского типа, но популярность завоевал в 1840-х годах, когда обратился к роману-фельетону. Романами-фельетонами (*novelas a entregas*) называли в ту пору произведения, выходившие отдельными выпусками или печатавшиеся с продолжением в газете. Конечно, содержание подобных романов могло быть весьма разнообразным, но преимущественно это были произведения остросюжетные, с множеством запутанных ответвлений основной интриги, и, как правило, сюжеты их черпались из современной жизни, захватывая в свою орбиту представителей разных социальных слоев — от городских нищих и проституток до высшей знати.

Авторы этих романов обычно ориентировались на опыт создания проблемного романа в раннем творчестве Жорж Санд и, в особенности, на социальный роман-фельетон Эжена Сю. Айгуальс де Иско, в частности, не только был хорошо знаком с творчеством Сю, но и долгие годы находился с ним в дружеской переписке. В 1852 году он перевел на испанский язык «Агасфера» Эжена Сю и «Хижину дяди Тома» Бичер Стоу. Еще до этого свой первый роман «Мария или дочь поденщика» (*María o la hija de un jornalero*, 1845—1846) он посвятил Эжену Сю.

В посвящении, определяя цели своего творчества, Айгуальс де Иско обещал «взять под защиту... нуждающиеся классы, представить порок во всем его безобразии,— скрывается ли он под лохмотьями в зловонных трущобах, кичится ли роскошью нарядов и наградами в великосветском обществе, либо кощунственно натягивает на себя скромную тунику Спасителя».

Действие романа «Мария или дочь поденщика» протекает в 1834—1836 годах, и это дает возможность автору нарисовать выразительные картины народного бедствия — эпидемии холеры в Мадриде, массовых убийств монахов, которых народная молва обвинила в отравлении воды, и сожжения монастырей 17 июля 1834 года, карлистской войны и т. д. и т. п. На фоне этих событий разворачивается история преследования бедной, но добродетельной девушки из народа Марии восплавленным к ней страстью францисканским монахом Патрисио. Пройдя через множество суровых испытаний, доведенная до сумасшествия и попытки покончить жизнь самоубийством, Мария неуклонно отстаивает свою добродетель и, в конце концов, выходит замуж за благородного юношу, маркиза Луиса де Белья-Флор, спасающего ее от гнусных посягательств францисканца.

Книга Айгуальса де Иско правдиво зафиксировала социальные контрасты современного писателю Мадрида. В ней изображены, с одной стороны, разложение и упадок нравов высшего общества, а с другой — нищета и бесправие народных масс.

Айгуальс де Иско первым в испанской литературе обратился к жизни рабочих, которые до того находились вне сферы изображения художественной литературой. Описание нищенского существования городских низов

у Айгуальса де Иско лишается романтического ореола: писатель с сочувствием изображает жалкие лачуги, в которых вынуждены ютиться труженики, голод и болезни, уносящие их раньше времени в могилу, приниженность и полную их зависимость от произвола имущих. Вместе с тем писатель в многочисленных морально-философских отступлениях декларирует и на жизненном примере Марии раскрывает свою убежденность в том, что именно здесь, в грязи и нищете, и вопреки всем превратностям судьбы сохраняются искренность, честность, добродетель. В противовес этому высший свет стал, по мысли писателя, средоточием пороков. Характерны в этом отношении фигуры маркизы де Турбиас Агуас, плетущей вокруг Марии нить гнуснейших интриг, барона дель Лаго, отвратительного развратника. Острообличительный характер в романе имеет и характеристика духовенства, представленного прежде всего фигурой сластолюбца и лицемера, жестокого и коварного монаха Патрисио.

Критическое изображение пороков современного общества — наиболее ценное в романе Айгуальса де Иско, его сила именно в этом. Слабость мировоззрения и мастерства писателя обнаруживается там, где он пытается что-то противопоставить безрадостной, но правдивой картине жизни испанской столицы 1840-х годов.

Где, по мысли Айгуальса де Иско, выход? О борьбе самих тружеников за справедливый и честный порядок вещей писатель даже и не помышляет. Сочувствуя людям из народа, Айгуальс де Иско изображает их, однако, только как пассивные жертвы, не способные не только подняться на борьбу, но и активно протестовать. Их удел — молча и покорно сносить удары судьбы, рассчитывая на милость провидения, чаще всего воплощающегося в образе добродетельного и благородного дворянина. Таковы положительные персонажи романа — баронесса дель Лаго, ее брат Антонио де Агилар и, конечно же, дон Луис. Айгуальс де Иско и не подозревает, что причина народных страданий заключена не в порочных наклонностях тех или иных представителей общества, а в несправедливости самого общества. А потому и рецепты, предлагаемые писателем, наивны. Он выдвигает требования равенства всех перед законом, предоставления равных гражданских прав всем классам общества,

свободы печати, отделения церкви от государства, учреждения сберегательных касс и создания благотворительных обществ для облегчения участи бедняков, оздоровления общественной морали. Впрочем, даже эти весьма скромные и умеренные требования, свидетельствующие о том, что Айгуальс де Иско не пошел дальше филантропического сочувствия неимущим, не только во времена писателя, но и много лет спустя объявлялись реакционерами выражением крайних «коммунистических» убеждений.

Роман Айгуальса де Иско в самом существе своем мелодраматичен. Его конфликт — это столкновение добродетели бедности с порочностью богатства. Подобный конфликт порождает целую серию интриг и запутанных эпизодов, втягивающих в действие большое число второстепенных персонажей из разных слоев общества, от городского дна до придворных кругов. Дворцы знати, особняки богачей и хижины бедняков становятся попеременно ареной действия. Писатель стремится создать как бы анатомический разрез современного общества, вскрыть язвы социальной действительности. В целом ему это удалось. Именно поэтому роман Айгуальса де Иско пользовался большим успехом у испанского читателя, а позднее, когда Эжен Сю перевел его на французский язык, и за Пиренеями.

Продолжение романа — «Маркиза де Белья-Флор или Дитя из приютского дома» (*La Marquesa de Bella-Flor o el niño de la inclusa*, 1847—1848), продолжение продолжения — роман «Дворец преступлений или народ и его угнетатели» (*El palacio de los crimenes o el pueblo y sus opresores*, 1864), так же как и стоящие вне этой серии романы «Бедняки и богачи» (*Pobres y ricos*, 1849), «Палачи Человечества» (*Los verdugos de la Humanidad*, 1855), «Мадридская беднота» (*Los pobres de Madrid*, 1857) и другие, построены по тем же принципам, что и «Мария». Только с годами ослабляется острота критики общества; все более резко распределяются свет и тени между безусловно чистыми, идеальными положительными персонажами и их противниками, носителями адской злобы, ненависти, тщеславия и корысти; все более значительное место занимает дидактика. Несмотря на обилие правдивых реалий быта, романы Айгуальса де Иско остаются в пределах романтического мироощущения и художественного метода романтизма; объективные

закономерности социальной действительности в них либо вовсе не раскрываются, либо мистифицируются, превращаясь в некие космические и едва ли разрешимые конфликты.

Глава XVII

ХОСЕ СОРРИЛЬЯ



Начиная с 40-х годов XIX века, в обстановке спада революционной волны и стабилизации

монархического режима, романтическая школа в Испании почти полностью расстается с мятежными мотивами и все более настойчиво ищет путей примирения, компромисса с действительностью. Именно это определило, в частности, важнейшие особенности творчества крупнейшего представителя романтической литературы этих лет Х. Соррилья.

Хосе Соррилья-и-Мораль (Jose Zorrilla y Moral, 1817—1893) родился в Вальядолиде, обучался в привилегированной Дворянской семинарии в Мадриде. В 1833 году по настоянию отца Соррилья начал изучать право в Толедском, а затем в Вальядолидском университете. Не закончив его, он в 1836 году покинул отчий дом и вернулся в Мадрид, чтобы обратиться к литературной деятельности. Некоторое время он испытывал тяжкую нужду, но в феврале 1837 года после того, как на похоронах М. Х. де Ларры прочел стихотворение в память о погибшем, он сразу же приобрел известность, начал печататься в периодических изданиях, а в конце 1837 года выпустил первый томик стихов. С этого времени почти полстолетия Хосе Соррилья оставался в глазах испанских и зарубежных читателей главой романтической школы. Семейные неприятности вынудили его в конце 40-х годов переехать в Париж, а в 1855 году отправиться за океан, в Мексику, где он первое время бедствовал, но затем был назначен императором Максимилианом руководителем Национального театра. В 1866 году Соррилья, как он полагал, на время вернулся в Испанию, но расстрел Максимилиана закрыл

для него пути обратно. В 1868 году его избрали в Испанскую Академию, а в 1889 торжественно увенчали лаврами «национального поэта» в замке Альгамбра в Гранаде. Последние годы жизни Соррилья, однако, снова были омрачены материальными затруднениями: он жил эти годы на мизерную пенсию, установленную для него кортесами, и скудное жалованье хрониста рода Вальядолида.

На протяжении всей своей жизни Соррилья, в отличие от Эспронседы и вообще романтиков предшествующего поколения, чурался политики. И творчество его было менее всего откликом на злободневные политические события. Сам Соррилья в стихотворном прологе к поэме «Гранада» называл себя певцом прошлого, прислушивающимся к голосам умерших, и смысл своего творчества определял так: «Христианин и испанец, с верой и без страха, пою мою религию, родину мою».

Патриотическая и религиозная темы действительно занимают центральное место и в поэзии и в драматургии Соррилья. Знаменательно, в связи с этим, как меняется представление Соррилья о миссии поэта. В стихотворении «Дону Хасинто Саласу-и-Кироге» (*A don Jacinto Salas y Quiroga*) он объявляет поэта ангелом, изгнанным с небес на землю, чтобы рыдать и в рыданиях порождать стихи. Точно так же и в стихотворении памяти Ларры он говорил, что поэт — «это проклятый цветок с благословенными плодами».

Этому типично романтическому пониманию роли поэта соответствовали пессимистические и меланхолические нотки в ранней поэзии Соррилья 1836—1838 годов, получившие наиболее законченное выражение в поэме «День без солнца» (*El día sin sol*), в которой поэт рисует апокалипсическую картину Страшного суда. Но уже в стихотворении «Вера» (*Fe*, 1840) он объявляет «привлекательными химерами» свои юношеские мечты о земных благах и счастье и, отрекаясь от них, трагедии безверия противопоставляет устремленность истинной поэзии к небесным просторам. А в стихотворном введении к сборнику «Воспоминания и фантазии» (*Recuerdos y fantasías*, 1844) он отрекается и от своего первого юношеского выступления на могиле Ларры, объявляемого ныне «несчастливым, заблудшим самоубийцей». Теперь поэт предстает как певец, поющий «во

прахе, в котором родился, поющий жизнь в ожидании смерти».

Религиозные мотивы, как и живое переживание испанской старины, возникают, однако, задолго до «Воспоминаний и фантазий» и даже до «Песен трубадура» (*Cantos del Trovador*, 1840—1841), уже в первых томиках «Стихов» (*Poesías*), семь выпусков которых вышли между 1837 и 1840 годами. Здесь, в частности, появляются первые образцы «предания» (*tradición*), жанра, в котором Соррилья особенно прославился как поэт. Как и герцог де Ривас в «Исторических романах», Соррилья обращается к прошлому Испании, но Риваса привлекают исторические события и предания, в которых особенно ярко обнаружились благородство, высокое сознание долга и чести представителей испанской знати, а Соррилья изображает преимущественно события частной жизни и вмешательство в них божественных и адских сил. Центральным моментом легенд Соррилья становится мотив религиозного чуда. Соответственно и источниками, питавшими его фантазию, помимо романсеро и классического испанского театра, стали также различные монастырские легенды и иногда — фольклорные предания.

Все это отчетливо обнаруживается уже в ранних легендах — «Хорошему судье — наилучший свидетель» (*A buen juez, mejor testigo*), «Правде время — за богом приговор» (*Para verdadas, el tiempo y para justicia, Dios*) и «Капитан Монтойя» (*El capitán Montoya*).

Первая из них повествует о том, как молодой повеса, поклявшийся на распятии жениться на Инес де Варгас, соблазнив девицу, отрекся от клятвы. Но на суде Христос с распятия утвердительным жестом подтверждает правоту претензий Инес. Во второй легенде, тоже с помощью распятия, изобличается убийца. Сюжет «Капитана Монтойи» восходит к тому же преданию, которое использовал Эспронседа в «Саламанкском студенте». Но Феликс де Монтемар бросает гордый вызов силам земным и небесным и не смиряется даже у врат ада. А беспутный капитан Монтойя, задумавший похитить влюбленную в него монахиню Инес, увидев в монастырском храме похоронную процессию и узнав в покойнике себя, с ужасом отрекается от кощунственного замысла и остаток дней проводит в молитвах и покаянных постах в провинциальной обители.

Среди легенд, вошедших в «Песни трубадура», большой интерес представляет «Привратница Маргарита» (*Margarita la Tornera*), сюжет которой восходит еще к средневековым легендам о чудесах богородицы: статуя богородицы принимает облик преданной ей монахини, бежавшей со своим возлюбленным, так что когда раскаявшаяся грешница возвращается в обитель, никто не заметил ее отсутствия. Эту легенду в свое время обработал Лопе де Вега в пьесе «Добрый страж» (*La buena guarda*), а после Соррильи — Шарль Нодье и Морис Метерлинк. В отличие от этого предания, которое и у Соррильи сохранило черты наивной и простодушной религиозности средневековья, легенда «Страстоцвет» (*La pasionaria*) написана, как признавал сам автор, в духе романтико-фантастических преданий Гофмана: брошенная возлюбленным девушка превращается в цепкий цветок, выросший под окнами замка, в котором живет ее возлюбленный с женой; когда юноша срывает алый цветок, тот снова оборачивается его бывшей возлюбленной, умирающей со словами прощения на устах.

Таким образом, определяются два основных типа легенды в поэзии Соррильи: один восходит к народным и полународным преданиям, другой — к современным литературным источникам. Помимо «Страстоцвета», к фантастическим новеллам относятся легенды «Талисман» (*El talismán*), «Поединок с дьяволом» (*El desafío del diablo*), «Бронзовый свидетель» (*El testigo de bronce*), повествующие о том, как небесные силы вмешиваются в людские дела, чтобы покарать зло и вознаградить добродетель. На стыке легендарно-исторического предания и фантастической новеллы возникает «Лесная лилия» (*La azucena silvestre*, 1845), излагающая благочестивую легенду об основании каталонского монастыря Монсеррата.

Таким образом, круг тем и идей в легендах Соррильи весьма ограничен: он сводится к утверждению «благой воли всевышнего» в религиозных преданиях и святости монархического принципа — в немногочисленных исторических легендах. Узость идейных горизонтов и прямолинейная назидательность легенд лишь отчасти скрадывается лирическим элементом, изливаниями души поэта, органически входящими в повествование о чудесных и фантастических происшествиях. В этих поэтических произведениях постепенно вырабатываются и обнаружи-

ваются специфические особенности мастерства Соррилья. Его легенды отличаются весьма прихотливой структурой и композицией, которая продиктована не законами логики, а фантазией, романтической интуицией поэта. «Такова уж легенд привилегия,— писал Соррилья в начале одного из своих стихотворных преданий. — ...Ее еще не сковал правилами какой-нибудь Аристотель из Академии...» Образная система в легендах поражает богатством зрительных образов, пышностью и великолепием эпитетов и метафор, буйством словесных красок.

Иногда здесь ощущается уже колористические излишества, гипертрофия образности. Это еще более бросается в глаза в поздней поэме «Гранада» (Granada, 1852), оставшейся незавершенной.

Соррилья задумал создать огромную романтическую эпопею, в которой тема триумфа христианской веры органически слилась бы с национально-патриотической идеей: история завоевания последнего оплота мавров на Пиренейском полуострове — Гранадского халифата — давала для осуществления этого замысла богатейшие возможности. Готовясь к созданию поэмы, Соррилья, вопреки своему обыкновению, тщательно изучил многочисленные исторические и литературные источники — от «Гражданских войн в Гранаде» Переса де Иты до «Хроники завоевания Гранады» Вашингтона Ирвинга. Он занялся изучением арабского языка, чтобы познакомиться не только с арабскими историческими трудами, но и с арабской поэзией и фольклором. Наконец, работая над поэмой, Соррилья не раз посещал и саму Гранаду и все достопамятные места, связанные с историей последней битвы реконкисты. Все это, однако, не превратило поэму Соррилья в историко-археологический трактат в стихах, не заслонило поэтической сущности эпопеи, понимаемой не только как рассказ о столкновении ислама и христианства, но и как история воздействия великолепной мавританской культуры на формирование испанской нации. Не случайно за стихотворным прологом к эпопее, названным «Фантазии», сразу же следует состоящая из пяти частей «Легенда об Аль-Хамаре», рассказ о строительстве жемчужины Гранады — замка Альгамбры. Вторая, основная, часть поэмы, состоящая из девяти книг, повествует о положении в Испании и Гранаде накануне решающей схватки, о внутренних распрях в Гранадском халифате и о пер-

вых победах, одержанных христианами. В широкую рамку столкновения двух народов Соррилья включает рассказы о частных судьбах многих исторических и вымышленных персонажей — последнего владыки Гранады Боабдила (Абу-Абдила) Малого, его полководца Мулея, христианской пленницы Исабель де Солис, ставшей мавританской королевой Зорайей, доблестного кастильца капитана Веры, отправившегося с посольством к султану, и др. Сложное переплетение личных судеб героев с национальной и религиозной борьбой образует широко разветвленные линии сюжета, включающего в себя и обильный материал местных преданий, и лирические отступления поэта, и поражающие своей пластичностью и пышностью описания природы и городских пейзажей, например крепостных башен Гранады лунной ночью и т. д.

«Гранада» — своеобразная вершина романтического искусства Испании, однако это искусство предстает здесь лишь в своем внешнем великолепии, которое не может скрыть начавшегося процесса умирания.

На 40-е годы, период наивысшего подъема поэтического творчества Соррилья, приходится и его занятия драматургией, принесшей ему такую всенародную известность, что многие современники ставили его в один ряд с Лопе де Вегой.

Причина такой необычайной популярности Соррилья-драматурга заключается в том, что он сумел придать испанскому романтическому театру предельно национальную форму. Начатые в 30-х годах драмами Ларры и Гутьерреса, Артсенбуча и Хиля-и-Сарате поиски наиболее гармоничного сочетания нового романтического идеала, национальной темы и заново возрожденной формы классической испанской драмы находят в драматургии Соррилья естественное и художественно совершенное воплощение.

Его проникновение в дух испанской национальной драмы, в особенности драмы кальдероновского типа, было настолько органичным, что многие его подражания и переделки трудно отличить от оригиналов: такова, например, его драма «Лучший довод — шпага» (*La mejor razón, la espada*, 1843) — превосходная вариация по мотивам драмы Мопето «Проказы Пантохи» (*las travesuras de Pantoja*). Однако, как бы ни были совершенны эти имитации, они все-таки остаются лишь имитациями. Подлинная сила Соррилья-драматурга ярче всего

обнаруживается в тех пьесах, в которых он насыщает традиционные драматургические формы современным содержанием.

Таковы, в частности, его историко-романтические драмы, в которых он по-своему интерпретирует многие события национальной истории. Одной из центральных тем этого важнейшего цикла становится тема королевской власти и ее взаимоотношений с народом. Соррилья выдвигает в этих пьесах идею «народной монархии», то есть королевской власти, органично связанной с народом и опирающейся на него. Внешне эта концепция отчасти напоминает гуманистическую концепцию «народной монархии» у Лопе де Веги. Но у драматурга XVII века — это выражение утопической надежды гуманистов на возможность действий королевской власти от имени народа и во имя народного блага; при этом драматург-гуманист сосредоточивает внимание на обязанностях монарха перед народом. Идеал «народной монархии» у Соррильи — тоже утопия, но совсем иного рода: драматург концентрирует внимание на обязанностях народа перед монархом, видя в преданном служении народа монарху основу единения королевской власти с народом.

Наиболее последовательно и художественно полноценно эта идея раскрывается Соррилей в драме «Сапожник и король» (*El zapatero y el Rey*, 2 части 1840 и 1842). Уже в ранней легенде «Суды короля дона Педро» (*Justicias del rey Don Pedro*) Соррилья изображает короля Кастилии Педро как правителя, скорее оправдывающего народное прозвище «Справедливый» (*Justiciego*), чем эпитет «Жестокий» (*Cruel*), которым обычно сопровождают его имя историки. Тема справедливого суда короля Педро становится центральной и в первой части драмы «Сапожник и король», в которой Педро в споре между сыном сапожника Бласом Пересом и знатным дворянином становится на сторону простолюдина и награждает его за доблесть и истинное благородство дворянским званием и патентом капитана своих войск. Во второй части, повествующей о борьбе между Педро и его сводным братом Энрике де Трастамарой и о вероломном убийстве короля Трастамарой и французским кондотьером Дюгескленом, Блас Перес всячески пытается спасти короля, предлагая обменять его на попавшую к нему в плен дочь Трастамары, и приказывает умертвить ее после того, как все попытки спасти короля

оказались тщетными. Идейный смысл этой драмы весьма прост: история взаимоотношений короля и Бласа Переса — идеальное воплощение единства монархической власти и народа, в котором, по мысли Соррильи, король выступает покровителем и защитником народа, а народ — вернейшей и надежнейшей опорой трона. Более традиционны конфликты в других историко-романтических драмах Соррильи. Так, в драмах «Кинжал Гота» (*El puñal del Godo*, 1842) и ее продолжении «Лихорадка» (*La calentura*, 1847) Соррилья обращается к событиям, приведшим к гибели вестготское королевство в Испании. Драма «Санчо Гарсиа» (*Sancho García*, 1842) повествует также об эпизоде, уже не раз обрабатывавшемся и в старинном романсере и в драматургии, — о попытке графини Кастильской отравить своего сына ради преступной страсти к мавританскому полководцу Альмансору; в пьесе Соррильи особенно интересен трагический образ графини, в душе которой борются материнская любовь и страсть к Альмансору.

Особое место среди историко-романтических драм занимает одна из поздних пьес Соррильи — «Изменник, нераскаявшийся и мученик» (*Traidor, inconfeso y mártir*, 1849). Здесь драматург обращается к той же истории пирожника из Мадригалья, которую за несколько лет до того изложил Патрисио де ла Эскура в своем романе «Ни король, ни ладья». В отличие от своих предшественников, Соррилья объявляет Габриэля Эспиносу не самозванцем, присвоившим себе имя Себастьяна Португальского, а действительно королем, чудесно спасшимся в битве при Алькасаркибуре и вернувшимся после нескольких лет скитаний на родину, уже завоеванную Филиппом II и присоединенную к Испании. Трагедия его в том, что, хотя многочисленные свидетели узнают в нем настоящего короля, признание это невыгодно арестовавшему его алькальду Родриго де Сантильяне, в свое время изменившему королю в тягостном для португальцев сражении. Поэтому вопреки показаниям свидетелей алькальд признает Эспиносу самозванцем и приговаривает его к смерти. Приговор утверждается Филиппом II, которому тоже, конечно, невыгодно признать в арестованном португальского короля. Только после казни находят документы, подтверждающие, что казнен был король Себастьян. Эти трагические события переплетаются в пьесе с историей любви спутницы Эспиносы

Авроры и сына Сантильяны. Типичная драма интриги, пьеса Соррильи свидетельствует, однако, об усилении в его драматургии лиризма и черт психологизма, что особенно сказалось на обрисовке образов алькальда и Эспиносы.

Эти особенности драматургии Соррильи еще раньше достаточно ясно обнаружили в прославленной его драме «Дон Хуан Тенорио» (*Don Juan Tenorio*, 1844), которая вот уже почти полтора столетия по традиции ставится в театрах Испании ежегодно в ноябре, в день поминовения усопших.

Создавая свою драму, Соррилья, конечно, учел опыт своих предшественников: «Севильского озорника» Тирсо де Молины и «Каменного гостя» Антонио де Саморы, пьесу Мольера и либретто оперы Моцарта; «Души чистилища» П. Мериме и «Дон Жуана де Марана» А. Дюма. Основные контуры легенды о Дон Жуане он сохраняет. И даже финал, в котором дон Жуан спасается от адских мук, уже был до Соррильи у Саморы. Но и в сюжет, и, главное, в характеристики центральных персонажей Соррилья вносит весьма существенные нововведения.

Прежде всего, испанский романтик концентрирует действие пьесы: в ней, собственно говоря, два эпизода, соответствующие двум частям драмы и отделенные друг от друга пятилетним сроком. События первой части происходят в течение одной ночи и составляют содержание четырех актов, названных соответственно «Распутство и позор», «Отвага», «Бесчестие» и «Дьявол у врат неба». За эту ночь дон Хуан проникает в спальню доньи Анны де Пантоха, похищает из монастыря донью Инес и убивает явившихся к нему жениха доньи Анны Луиса и отца доньи Инес командора дона Гонсало. Вторая часть включает в себя три акта — «Тень доньи Инес», «Статуя дона Гонсало», «Господнее милосердие и торжество любви» — и действие происходит тоже в течение одной ночи. Здесь, помимо обычных эпизодов приглашения на ужин статуи и ответного «угощения», появляется мотив присутствия героя на собственных похоронах, уже использовавшийся Эспронседой и самим Соррильей. В финале души дона Хуана и доньи Инес возносятся на небеса.

Существенным изменениям подверглись в пьесе характеры основных персонажей. В образе дона Хуана многое осталось от традиции: его бесстрашие перед ли-

цом бога и людей; тонкий, насмешливый ум, щедрость, дерзость и обезоруживающее обаяние. Но, во-первых, все эти черты получают иное освещение и иной смысл от того, что дон Хуан Соррильи — прежде всего романтический герой, не удовлетворенный окружающей его прозой жизни и ищущий некий романтический идеал. А во-вторых, дон Хуан в пьесе, в сущности, с самого начала уже внутренне готов покончить со своим прошлым. Он впервые полюбил всерьез и глубоко, и, поверь ему командор, похищение доньи Инес стало бы последним актом «донжуанства» нашего героя. О вынужденном характере своего дальнейшего поведения говорит и сам дон Хуан: «Воззвал я к небу, но не был услышан; оно затворило предо мной свои врата, пусть же оно, а не я, отвечает за то, как я живу здесь, на земле...» Вот почему предсмертное обращение дон Хуана к богу — не страх закоренелого грешника перед неминуемым наказанием, а признание правоты тени Инес, не раз призывавшей своего возлюбленного смириться.

Донья Инес в еще большей мере идеальная романтическая героиня, для которой ее любовь, преданная и самоотверженная, — весь смысл ее жизни. Но ее земная любовь обречена на гибель. Загробная же любовь тени доньи Инес — тоже не более, чем лишенная всего плотского тень романтической страсти, а для Соррильи и вовсе — символ и воплощение божественного милосердия. Вот почему неправы те критики, которые видят смысл пьесы в спасении дон Хуана через земную любовь. «Я отдала свою душу за тебя, — говорит призрак Инес дону Хуану, — и господь даровал тебе за меня твое сомнительное спасение».

Задушевный лиризм и внутреннее напряжение любовных монологов и дуэтов дон Хуана и доньи Инес контрастируют с полными динамики, красочными массовыми сценами и эпизодами поединков. Соррилья окружает своих романтических героев — Хуана и Инес — толпой романтических же персонажей. Это в равной мере относится и к действующим лицам второго плана — например, разбитному слуге Чутти или проницательной сводне донье Брихиде, и к антагонистам дон Хуана — дону Луису и командору. Дон Луис Мехиа, друг и соперник дон Хуана по части любовных проказ — такой же, как и он, романтически отверженный герой. Только роль фатума в его жизни выпадает на

долю дона Хуана, соблазняющего его невесту и убивающего его самого. Командор дон Гонсало де Ульоа при жизни оказывается как бы персонификацией бескомпромиссного и сурового закона дворянской чести, а после смерти — столь же сурового и непреклонного стремления к мести и торжеству справедливости.

Ограниченность идейных позиций Соррильи в пьесе столь же очевидна, как и в «Сапожнике и короле». Но в исторической драме над всеми хитросплетениями политической мысли драматурга возвышается образ благородного, самоотверженного, талантливого простолюдина, величие которого проступает особенно ярко на фоне титулованных мятежников и убийц. И в «Доне Хуане Тенорио» для многих читателей и зрителей главными оказываются не святость Инес, спасающей душу великого грешника, а ее безграничная и преданная любовь; точно так же как в образе дона Хуана привлекают не финальное смирение перед господней карой, а внутренняя его раскованность, способность оставаться незаурядным во всем — в ненависти и приязни, в деяниях чести и в любовном поединке. Недаром образ Дон Жуана, привлечший к себе внимание многих величайших художников мира, родился в Испании и впитал в себя очень важные черты национального испанского характера. А дон Хуан Соррильи в длинной череде своих тезок — один из самых обаятельных.

В 1850—1860-х годах романтическое искусство еще продолжает занимать формально господствующие позиции в культуре Испании, но в целом оно уже лишилось жизненной силы, внутренне застыло и даже в самых талантливых проявлениях носило печать эпигонства. Не случайно последняя яркая вспышка подлинно романтического мироощущения и искусства — творчество Густаво Адольфо Беккера — ознаменована и резким отрицанием непосредственно предшествовавшей поэтической традиции. Не случайно и то, что Беккер обращается к поискам совершенно новых выразительных средств, во многом предвосхищая искания писателей рубежа XX века — «поколения 1898 года», и современных поэтов.

Историческое значение испанского романтизма заключается, прежде всего, в том, что он ознаменовал возрождение подлинно национального искусства, опирающегося на национальные традиции и обогащающего их. Литература Испании, в XVIII веке потерявшая в значитель-

ной мере общеевропейское значение, снова включается в поток передового западноевропейского искусства, предвосхищая расцвет испанской культуры XX века. В самой Испании традиции романтического искусства продолжали оказывать влияние на творческие позиции и мироощущение многих писателей не только XIX, но и XX века. Осваивая новые эстетические методы и приемы, эти писатели черпали у художников романтического направления не столько темы и сюжеты, сколько романтическое неприятие пошлого и серого буржуазного бытия и романтическую веру в высокие и благородные идеалы человечности.



ВВЕДЕНИЕ

В начале 1830-х годов, параллельно с процессом утверждения в Испании романтизма и несомненно в связи с этим процессом, возникает и получает широкое распространение так называемая костюмбристская (от исп. *costumbre* — нрав, обычай) литература. То, что почти одновременно и, видимо, независимо друг от друга к жанру костюмбристского очерка обратились три видных испанских литератора — С. Эстебанес Кальдерон, Р. Месонеро Романос и М. Х. де Ларра — свидетельствует о назревшей в Испании потребности в бытописательной литературе и возникновении условий, благоприятствовавших ее становлению и развитию.

Зарубежные исследователи испанского костюмбризма, обращаясь к анализу причин его возникновения в Испании на рубеже 1830-х годов, едва ли не решающее значение придают влиянию нравоописательной литературы Англии и Франции. Влияние это несомненно; о своем знакомстве с творчеством Ричарда Стиля и Джозефа Аддисона, французских моралистов XVII века, Себастьяна Мерсье, Виктора Этьена Жуи, так называемых «физиологов» 1830-х годов не раз заявляли и сами костюмбристы, указывая одновременно, что многим им обязаны в своих произведениях. Однако не в меньшей мере костюмбристы опирались и на богатейшую национальную традицию нравоописательной литературы — от Сервантеса и Кеведо до просветителей Дьего де Торреса-и-Вильярроэля, Хосе Кадальсо и др.

Отстаивая идею национального происхождения испанского костюмбризма, многие испанские исследователи толкуют самый термин «костюмбризм» весьма широко, обозначая им нравоописательную литературу любой эпохи. Это неправомерно, ибо при этом стираются качественные отличия костюмбризма от других видов нравоописательной литературы. Под костюмбризмом мы понимаем лишь быто- и нравоописательную литературу, возникшую на рубеже 30-х годов XIX века в Испании, а несколько позже и в Латинской Америке и обладающую рядом существенных особенностей по сравнению с предшествующей нравоописательной традицией.

Широкий интерес к бытописанию не случайно возникает примерно в эти же годы или несколько раньше в разных европейских литературах. В конечном счете, этот интерес был порожден теми же социально-историческими импульсами, что и романтическое движение: буржуазной революцией, которая влекла за собой крах старого феодального режима с его устоявшимся и привычным бытом. Только большинство романтиков, отвергая презренную прозу буржуазного бытия, противопоставляют ей одинокую человеческую личность, вырванную из этой будничной обыденности. Бытописатели же, в том числе и романтической ориентации, пытаются, как-то осмысляя перемены, происходящие в обществе, найти в нём самом нечто более или менее устойчивое, типовое, характерное, устоявшее против всеобщей нивелировки. Во Франции и Англии эта бытописательная литература стала непосредственной предшественницей критического реализма: «Физиологические очерки» Бальзака, «Очерки Боза» Диккенса были для этих писателей не только школой мастерства, но и одним из конкретных путей проникновения в глубочайшие закономерности нового капиталистического общества. Реалистический роман и новелла, впитав в себя все то художественно ценное, что принес с собой нравоописательный очерк, оттеснили его в 1840—1850-х годах на литературную «периферию». Иной оказалась судьба костюмбризма в Испании. Здесь процесс формирования буржуазного общества, переход от старого общественного порядка к новому растянулся на десятилетия, и костюмбристская литература, возникнув одновременно с романтизмом, превращается в широкое движение, захватившее в свою орбиту многих писателей и просуществовавшее долгие годы, оказав большое влияние на все последующее развитие испанской литературы.

Общими условиями, которые способствовали утверждению и развитию костюмбристской литературы в Испании, были, с одной стороны, подъем национального самосознания испанского народа в результате антинаполеоновской войны, а с другой — все более решительный протест против нивелирующего воздействия буржуазной цивилизации на быт и нравы испанцев.

Испанские костюмбристы не раз подчеркивали, что их творчество — свидетельство переходного характера эпо-

хи. Но их отношение к этому факту было принципиально различным. Ларра, художник, стоявший на передовых позициях, близких революционно-демократическим, связывает перемены в нравах с происходящими в стране изменениями всей ее социальной организации и считает этот процесс «европеизации» Испании неизбежным и исторически оправданным, выступая лишь против слепого подражания иноземному, как и против ложно патриотического прославления всего испанского только потому, что оно родное, испанское. Месонеро Романосу и Эстебанесу Кальдерону процесс нивелировки нравов современной буржуазной цивилизацией представлялся навязанным Испании извне. Не признавая неотвратимости этого процесса, они либо полагали, что типы и явления, на которых этот процесс сказался ярче всего, не заслуживают внимания художника (это относится главным образом к Эстебанесу Кальдерону), либо наивно верили, что с помощью моралистической критики возможно исправить общество, избавив его от пороков, которые несла с собой буржуазная цивилизация (этой позиции придерживался Месонеро Романос). Тем самым оба художника не только искусственно сужали область своих наблюдений, но и в силу своих консервативных позиций оказались неспособными проникнуть в глубинные истоки социальных процессов, развертывавшихся перед их глазами.

Таким образом, можно говорить о наличии двух принципиально различных идейных тенденций в костюмбризме: патриархально-охранительной, консервативной (Месонеро Романос и Эстебанес Кальдерон) и прогрессивной, радикальной (Ларра).

Но расхождения среди костюмбристов затрагивали не только их общественные позиции. Не менее существенными оказались различия и в их художественном методе. Вопреки обычному для зарубежного литературоведения недифференцированному рассмотрению эстетических позиций испанских костюмбристов, мы считаем необходимым подчеркнуть большое своеобразие позиции каждого из них. Так, Эстебанес Кальдерон несомненно в своих очерках отдает немалую дань живописно-экзотическим сторонам испанского, преимущественно провинциального быта, изображая его сквозь призму романтического мироощущения. Месонеро Рома-

нос решительно протестовал против романтической трансформации испанской действительности, хотя, как и романтики, исходил из требований «местного колорита» и контрастного изображения реальности. Но то, что для одних костюмбристов стало конечной целью, для других оказалось исходной точкой в поисках новых путей осмысления действительности. Именно в творчестве этих последних — Месонеро Романоса и, в особенности, Ларры — обнаруживаются ростки критического реализма.

Итак, и по мировоззрению и по художественному методу писатели-костюмбристы стоят на весьма несхожих позициях. И тем не менее в их творчестве можно обнаружить и некоторые принципиально важные черты сходства, возникающие как следствие некоторых объективных свойств, присущих самой жанровой природе костюмбристского очерка.

Одна из характернейших особенностей костюмбристского очерка — контрастное сочетание, казалось бы, предельно точных и детализованных описаний среды с их «усредненностью», типовой обобщенностью. Подобная же обобщенность, «крупномасштабность» свойственна и образам героев очерка, хотя к этому результату каждый писатель шел своим особым путем.

Эстебанес Кальдерон, писатель с отчетливо выраженным романтическим мироощущением, ищет героев ярких, своеобразных, можно сказать, уникальных. Это не значит, что Эстебанес Кальдерон отказывается от типизации своих персонажей, только делает он это характерно романтическим способом, придавая своим героям символическое значение: персонажи его очерков важны для писателя и представляются им читателю прежде всего как символическое воплощение тех или иных черт народа Андалузии; конкретные образы обретают значение типа.

Месонеро Романос, тяготевший к классицистским приемам типизации, не стремится к сколько-нибудь развернутой индивидуальной характеристике персонажей, выделяет в них обычно одну какую-либо типовую черту. Ларра в ранних костюмбристских очерках вслед за Дидро и другими представителями просветительского реализма подчеркивает в образах героев черты, характерные для определенного сословия или общественной

группы. В поздних очерках к этому добавляется еще и социальный анализ человеческих судеб и показ формирования определенных черт персонажей под воздействием типических обстоятельств, что делает эти очерки первыми образцами критико-реалистического метода в Испании.

Но какими бы разнообразными ни были способы типизации персонажей в костюмбристских очерках, мы неизменно имеем дело с типом в том смысле, в каком употреблял этот термин В. Г. Белинский, говоря: «Сущность типа состоит в том, чтоб, изображая, например, хоть *водовоза*, изображать не какого-нибудь водовоза, а *всех в одном*»¹. Тип в костюмбристских очерках, как и в русских «физиологиях», которые имел в виду Белинский, воплощает «родовые» черты, присущие представителям какого-нибудь социального слоя, профессии, этнической группы, без сколько-нибудь приметной индивидуализации образа. Это значит, что и способы типизации и мера индивидуализации образа в костюмбристском очерке не совпадают с аналогичными приемами в новелле или романе.

Столь же существенно отличаются персонажи большинства костюмбристских очерков от героев новеллы или романа своей статичностью, проистекающей из того, что для костюмбристов изображаемый человек интересен прежде всего устойчивыми, «родовыми» чертами, сближающими его с другими представителями того же типа людей (как у Месонеро Романоса или Ларры) или такой общностью, какой является народ (как у Эстебанеса Кальдерона). Лишь в редких случаях (например, в некоторых поздних очерках Ларры) костюмбристы задаются целью показать формирование, становление типических черт в человеке и, следовательно, изобразить его характер в процессе качественных изменений. Отсюда вытекают и особые свойства времени и пространства в костюмбристском очерке: время и пространство здесь как бы замкнуты в самих себе; их обозначения сводятся лишь к самым общим, элементарным определениям, в сущности говоря, не нарушающим их неподвижности.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 603.

Специфичность костюмбристского очерка обнаруживается и в его художественно-стилевой структуре. Так, сюжет, имеющий первостепенное значение в романе или новелле, в костюмбристском очерке играет подчиненную роль, чаще всего сводится к минимуму, необходимому для более яркого изображения среды или типа, представляющего эту среду. В связи с этим находится и особая функция повествователя в костюмбризме. Во-первых, часто повествователь становится прямым выразителем и носителем лирико-патетического начала, скрытно несущего в себе основной философский заряд (очерки Эстебанеса Кальдерона); у Месонеро Романоса же маска «Любопытного говоруна» используется преимущественно для прямой морально-философской оценки материала очерка. Во-вторых, в ряде случаев образ повествователя служит для «остранения» изображаемой действительности: такова, например, функция «Простодушного лодыря» в памфлетах С. Миньяно и болтливов бакалавра в очерках «Простодушного болтуна» М. Х. де Ларры И, наконец, повествователь активно «организует» материал очерка. Нередко именно логика его мысли (а иногда и ее нелогичность) позволяют автору «выстраивать» очерк так, как это наиболее удобно для доказательства той или иной идеи, а не в соответствии с логикой развития сюжета или характеров.

Специфичны и стиливые особенности костюмбристского очерка. Отметим, в частности, что костюмбрист, не признавая полутонов, обычно лепит образы и рисует сцены с помощью резких контрастов света и тени. А языковые средства, используемые в костюмбристском очерке, при всем их разнообразии, менее богаты оттенками, чем в романе или новелле. Речевые характеристики персонажей, например, призваны выявить их «типизм», и индивидуальная окраска речи уступает здесь место профессиональной или социально-типовой.

Таким образом, костюмбристский очерк как специфическая разновидность нравоописательной литературы весьма многими существенными чертами отличается от произведений романических жанров. Это, однако, не исключало их взаимодействия. Просуществовав несколько десятилетий как самостоятельная ветвь испанской литературы, костюмбристский очерк оказал весьма существенное влияние на последующее ее развитие.

Глава XVIII
КОСТУМБРИСТСКИЙ ОЧЕРК



костумбристские тенденции получили отражение в различных родах литературы — в поэзии,

драме и прозе. Но основным жанром костумбристской литературы стал разного типа очерк — от очерка-размышления и жанровой зарисовки до очерка-новеллы.

Один из основоположников костумбристской литературы в Испании — Серафин Эстебанес Кальдерон (Serafin Estébanez Calderón, 1799—1867). Уроженец Малаги, юрист по профессии, Эстебанес Кальдерон в 1830 году приезжает в столицу и начинает печатать в разных журналах стихи и театральные рецензии. В 1831 году в журнале «Картас Эспаньолас» («Испанские письма») появился его первый костумбристский очерк. За два года он напечатал еще одиннадцать очерков.

В начале карлистской войны Эстебанес Кальдерон был назначен главным военным прокурором Северной армии, затем занимал другие административные посты и к публицистике возвращается лишь в начале 1840-х годов. Напечатанные в мадридских журналах, эти очерки позднее вошли в сборник «Андалузские сцены» (*Escenas andaluces*, 1846). Последние два десятилетия своей жизни он посвятил государственной службе и науке (он был выдающимся арабистом и военным историком).

Большинство очерков Эстебанеса Кальдерона — это картины быта и нравов его «малой родины» — Андалузии. Написанные под непосредственным впечатлением, эти очерки несут на себе явные следы его литературных вкусов и пристрастий. Если знакомство с творчеством романтиков, преимущественно французских, укрепило в нем интерес к живописно-экзотическим сторонам быта, то страстная любовь к старой испанской литературе получила отражение в языковом и стилистическом колорите его очерков, в которых иногда ощущается и нарочитая архаизация.

В отличие от других ранних костумбристов Эстебанес Кальдерон избирает единственным объектом своих очер-

ков народ, рисуя колоритные сцены из его жизни и яркие портреты его представителей.

Не менее существенна и другая особенность костюмбристских очерков Эстебанеса Кальдерона: они начисто лишены философского подтекста или дидактической направленности. Однако менее всего очерки писателя — бесстрастная регистрация его наблюдений. Эстебанес смотрит на изображаемый им мир влюбленным взором; ему бесконечно дороги и близки пейзажи родной Андалузии, обычаи, нравы, мельчайшие детали одежды, повадки и привычки ее обитателей.

Любовное вглядывание в экзотические стороны жизни обитателей Андалузии порождает особую стилистическую настроенность очерков, их пафосно-напевный характер. И даже ирония, нередко пронизывающая описания у Эстебанеса, — не ядовитая и убийственная насмешка Ларры, а скорее ласковая усмешка, снисходительно оттеняющая не всегда привлекательные, по крайней мере с точки зрения мещанского здравого смысла, поступки героев. Как справедливо писал испанский ученый Х. Р. Ломба-и-Педраха, «в этом всегда веселом, всегда обходительном наблюдателе, готовом в любой момент восхититься и испытать воодушевление, скрывался лирический поэт...».

Действительно, некоторые из «Андалузских сцен» по своему внутреннему строю, тональности, языку скорее напоминают поэму в прозе. Таков, например, его очерк «Ярмарка в Майрене» (*La feria en Maïrena*).

Уже начало его звучит как зачин песни: «Ай, Майрена; ай, Майрена дель Алькор!» Далее это восклицание повторяется несколько раз как своеобразный припев или лейтмотив очерка, страстного авторского признания в любви к Андалузии. Ощущение музыкальности очерка усиливается и благодаря умело примененным параллельным синтаксическим конструкциям, характерному фольклорному приему анафоры (повтора слов в начале «строфы» — абзаца), и цепочке ритмически строго организованных эпитетов и т. д. Очерк отчетливо распадается на две части: в первой дается красочное описание ярмарки, во второй — местной красавицы Басилисы. Связь между этими двумя частями не столько смысловая, сколько поэтическая: Майрена предстает воплощением духа Андалузии, красotka Басилиса становится символом самой Майрены. Патетика достигает высшей точки в так

называемых *rigoros* — гиперболических сравнениях и метафорах, которые в качестве шуточного комплимента отпускают Басилисе все встречаемые: «Эта ножка меньше мгновения моего счастья!..»; «Ее глазки больше моих бед и черней моей печали...»; «Ее губки плавают в улыбке как рубины...» и т. п.

Своеобразие и этого и других очерков, например «Аукциона по-андалузски» (*La rifa andaluza*), в том, что лирическое воодушевление в них сочетается с точностью и скрупулезностью наблюдений, богатством реалий. Вместе с тем стремление к предельно детализованному анализу у писателя противоречиво сочетается с тягой к изображению некоего «усредненного», типового явления. Так, описание пейзажа в «Аукционе...», при всей своей видимой конкретности, настолько обобщено, что его можно отнести к самым разным областям Андалузии.

Музыкальная стихия занимает едва ли не центральное место в цикле очерков, посвященных андалузским танцам: «Болеро» (*El bolero*), «Современный танец и старинная пляска» (*Baile al uso y danza antigua*), «Танцевальный вечер в Триане» (*Un baile en Triana*). Эти описания, имеющие несомненную этнографическую ценность, могли бы показаться излишне детализованными, если бы не удивительная способность автора словами и звуками воссоздавать прихотливую ритмику андалузского танца.

Многие очерки «Андалузских сцен» посвящены изображению на фоне экзотического быта Андалузии не менее экзотичных ее обитателей. Крупным планом нарисованы портреты дуэлянтов на навах в очерке «Пульпете и Бальбежа» (*Pulpete y Balbeja*), доморожденных философов, за стаканом доброго вина решающих все проблемы человечества, — в очерке «Философы из кабачка» (*Los filósofos del figón*), непревзойденного вряля и фантазера — из очерка «Андалузское диво, или Манолито Гаскес Севильянец» (*El asombro de los andaluces, o Manolito Gásquez, el Sevillano*).

К этим очеркам-типам примыкает очерк «Дон Опандо или некие выборы» (*Don Opando o unas elecciones*). Здесь писатель вторгается в область политики, которую он почти начисто исключил из сферы своих наблюдений. Герой очерка — дон Опандо, «человек, вдовый на один глаз» — известен как мастер всяческих плутней и мошен-

нических проделок. Содержание рассказа составляет история того, как, применив свои жульнические таланты в политике, дон Опандо добился избрания депутатом и обрел «огромный авторитет на парламентской арене». К сожалению, в творчестве Эстебанеса этот очерк политических нравов остался единственным.

В историю испанской литературы С. Эстебанес Кальдерон вошел как один из самых ярких представителей романтического костюмбризма, склонного противопоставлять свою «малую родину» космополитическому Мадриду. От него берет начало южноиспанская, «андалузская» ветвь костюмбризма, породившая и в прозе и в поэзии особый «андалузский жанр» (*género andaluz*) с его преимущественным интересом к деклассированному люду, живущему на случайные, а нередко и не вполне честные доходы. С другой стороны, творчество Эстебанеса Кальдерона с его лирической влюбленностью в Андалузию, тонким ощущением красоты ее пейзажей и взволнованным переживанием ее исторических судеб оказало глубокое и разностороннее воздействие на всю последующую регионалистскую литературу Испании.

Совершенно иной характер носило творчество Месонеро Романоса.

Рамон де Месонеро Романос (*Ramón de Mesonero Romanos*, 1803—1882) — коренной житель столицы, страстно влюбленный в ее историю, архитектурный облик, памятники искусства и старины. Его много раз переиздававшиеся «Справочник по Мадриду» (*Manual de Madrid*, 1831) и труд по истории и археологии столицы «Старый Мадрид» (*El antiguo Madrid*, 1861) до сих пор сохранили свою ценность. О первой из этих книг Месонеро Романос писал: «В ней я нарисовал материальный облик Мадрида; мне захотелось набросать и его облик моральный...» Именно поэтому он обращается к костюмбризму.

Очерки Месонеро начинают появляться в столичных журналах с 1832 года. Позднее они были объединены в сборник «Мадридская панорама» (*Panorama matritense*, т. 1 и 2—1835, т. 3—1838). С весны 1836 года Месонеро предпринимает выпуск журнала «Семанарио Пинтореско Эспаньоль» («Живописный испанский еженедельник»). Очерки, напечатанные в этом журнале, вошли позднее в сборник «Мадридские сцены» (*Escenas matritenses*, 1842). Последнюю книгу очерков «Типы,

группы и наброски» (Tipos, grupos y bocetos) Месонеро опубликовал лишь двадцать лет спустя.

Месонеро Романос был в общем трезвым буржуа-реалистом, который чурался политики и в оценке окружающего мира предпочитал придерживаться «золотой середины». Не чуждый филантропическому сочувствию к беднякам, Месонеро мог иногда посетовать на то, что в нынешние времена господства корысти и всевластия денег на поверхность столичной жизни все чаще всплывают беспринципные политиканы, чиновники-казнокрады, ловкие биржевики, продажные журналисты и т. п., но был глубоко убежден в том, что все эти явления — лишь накипь, мусор, а в целом общество неуклонно движется по пути прогресса и процветания.

Консерватизм, настороженное отношение ко всему новому в значительной мере определили и литературные позиции Месонеро, отвернувшегося и от романтизма и от формировавшегося нового реалистического искусства (ему принадлежит, в частности, отрицательный отзыв о Бальзаке). Месонеро гордился тем, что стоит вне литературных школ почти так же, как тем, что стоит вне политики.

Но осуждая романтиков за то, что они презрели «правила искусства», Месонеро в то же время преклонялся перед испанскими драматургами «золотого века», которые восстали против этих правил задолго до романтиков. Восторженное преклонение перед стариной, то, что один из исследователей назвал «исторической эмоцией», следование сформулированному романтиками требованию «местного колорита» и контрастного изображения реальности — все это свидетельствует о том, что общая атмосфера эпохи, эпохи утверждения романтической школы, оказала свое влияние и на Месонеро.

Правда, дальнейшее развитие очерка Месонеро не совпадает с романтической орбитой. Стремление писателя к возможно более точному и верному изображению реалий быта и поведения людей в различной социальной среде несомненно способствовало утверждению реалистического искусства, хотя сам Месонеро так и не пошел дальше правдивого воспроизведения деталей.

Приступая к созданию костюмбристского очерка, Месонеро довольно точно определяет и ограничивает свои цели задачей «живописать общество, частную жизнь народа в его будничном состоянии...».

«Живописца общества» он противопоставляет «портретисту истории», во-первых, потому, что костюмбрист пишет о том, что ускользает от взоров историка; а во-вторых, потому, что в отличие от историка, которому следует заботиться о точном воссоздании портретов исторических героев, костюмбриста должно интересовать прежде всего «общее представление о нравах всех классов», а при изображении характеров — типовые черты.

Эта позиция Месонеро в значительной мере определила способ построения характеров в его очерках. Он стремится к возможно большей генерализации образов, отбрасывая при этом почти все те черточки, которые придают типу неповторимые черты индивидуальности. Генерализующий метод типизации персонажей сближает Месонеро скорее с классицизмом, чем с реализмом.

Основным объектом изображения в очерках Месонеро стал средний класс, который, по его убеждению, придает любому народу черты, выделяющие его из других наций, а эта национальная суть прежде всего должна привлекать внимание костюмбриста. При этом Месонеро ограничивается преимущественно нравами столицы, которая как бы фокусирует самое характерное для нации.

Среди очерков Месонеро можно выделить «очерки-размышления», «очерки-зарисовки быта» (или «очерки-сцены»), «очерки-типы» и «новеллизированные» очерки. Для «очерков-размышлений» едва ли не центральная тема — эфемерность земных благ, славы, любви. Этой теме, в частности, посвящен первый костюмбристский очерк Месонеро «Портрет» (*El retrato*). Написан он в очень характерной для первого периода творчества Месонеро манере — спокойной, размеренной, как бы «прошитой» насквозь чуть заметной иронией, добродушной и одновременно печальной усмешкой. Подобная манера как нельзя лучше соответствует «маске» ворчливого, но благорасположенного к людям старика — Любопытного говоруна (*El Curioso Parlante*), под псевдонимом которого выпускал свои очерки писатель.

Тема превратности судьбы в очерке «Портрет» раскрывается через историю портрета одного знатного друга Любопытного говоруна. Висевший когда-то на видном месте в парадной зале, он много лет спустя был найден, потемневший от времени, со следами всяческих передраг, выпавших на его долю, в какой-то жалкой лавчонке, куда его заложил его последний обладатель. Тема брэн-

ности земного существования получила дальнейшую разработку в очерках «Кладбище» (*El Campo Santo*, 1832), «Дом Сервантеса» (*La casa de Cervantes*, 1833) и др., а в очерке «Поговорим о моем деле» (*Hablemos de mi pleito*, 1837) она приобретает в какой-то мере социальный оттенок. В этом очерке, где речь идет о бессмысленном, длящемся уже несколько поколений судебном споре относительно собственности на некогда плодородные, а теперь пришедшие в запустение земли, добродушный юмор и грустная ирония сменяются гневной риторикой.

«Очерки-зарисовки быта» представляют собой сцены будничной жизни испанской столицы. Большинство этих очерков бессюжетно, и единство разнообразных сценок, объединенных в очерк, обеспечивается чаще всего самым элементарным способом. Так, например, различные картинки быта в очерке «Толедская улица» (*La calle de Toledo*, 1832) объединяются фигурой рассказчика, ожидающего приезда племянника из Андалузии. Подобная «открытая», «разомкнутая» композиция характерна и для других ранних «очерков-зарисовок быта», например «Поздравления с днем ангела» (*Las visitas de días*), «Гуляние в день Святого Исидора» (*La Romería de San Isidro*, оба — 1832) и др. В «Мадридских сценах» Месонеро в какой-то мере преодолевает примитивность конструкции ранних «очерков-сцен». Сохраняя «разомкнутость» композиции, автор в «очерках-сценах» типа «Мадрид при луне» (*Madrid a la luna*, 1837) добивается более строгой соразмерности отдельных эпизодов, четко ощущающегося внутреннего ритма. Но вместе с тем в этих очерках динамичный рассказ о событиях отодвигается на задний план, становится лишь иллюстрацией к морально-философскому рассуждению или характеристике профессионального и социального типа.

В ряду «очерков-сцен» из второй серии выделяется «Биржа» (*La bolsa*, 1837), где впервые Месонеро затронул «святая святых» капитализирующегося Мадрида, но критический пафос здесь направлен не столько против социальных последствий утверждения буржуа в общественной жизни столицы, сколько против развращающей силы богатства, наживаемого спекулятивным путем.

Многие очерки Месонеро посвящены различным социальным и бытовым типам. Некоторые из этих типов так полюбили писателю, что появляются в его очерках

не однажды. Таков, например, дон Паскуаль Байлон Корредера — герой очерков «Актеры в великий пост» (*Los cómicos en su agonia*, 1832) и «Старый плащ и танцы при плошке» (*La cara vieja y el baile de candil*), ведущую черту в характере которого раскрывает уже сама смысловая его фамилия, образованная от слов «baile» (бал, танец) и «sooger» (бегать). Достойный соперник дона Паскуаля в искусстве всегда быть занятым и вечно бездельничать — дон Поликарпо де ла Трансфигурасьон Омнибус де лос Сантос, герой очерка «Распродажа» (*La almoneda*, 1837). Немногим уступают по яркости красок и другие типовые портреты, нарисованные Месонеро: офранцузившийся испанец из очерка «Иностранец в своем отечестве» (*El extranjero en su patria*); искатель должностей из очерка «Претендент» (*El pretendiente*, 1843); деловая, благочестивая и сводничающая матрона из очерка «Хозяйка пансиона» (*La patrona de huéspedes*, 1847) и т. д.

В этих очерках Месонеро оказывается неспособным подняться до реалистического способа типизации. Его типы — просто носители неких извечных страстей и пороков. Не случайно он столь широко пользуется для типологической характеристики смысловыми именами и фамилиями. Это, как и многое другое, в частности усиливающаяся с годами прямолинейная назидательность его очерков, сближает Месонеро с классицистскими моралистами.

Менее всего эта связь ощущается в «новеллизированных» очерках, по типу приближающихся к своего рода нравоописательным рассказам. Таковы, например, очерки «Под крышами» (*De tejas arriba*, 1838) — в них излагается история козней современной Селестины — матушки Клаудии; «Ночное бдение» (*Una noche de vela*, 1838) — иронический рассказ о болезни и смерти графа Тремедаля, родственники которого в последнюю ночь его жизни разыгрывают комедию горестного ожидания неотвратимого конца, в тайне рассчитывая на его наследство.

Лучшие из «новеллизированных» очерков Месонеро счастливо сочетают достоинства костюмбристского повествования — тщательное и точное описание реалий быта, нравов и обычаев — с преимуществами рассказа — живой, динамичной интригой, конфликтным столкновением характеров, неожиданными поворотами фабулы. К сожалению, сам Месонеро редко становится на этот

путь. И тем не менее значение его в истории испанской литературы велико: он создал тип современного нраво-описательного очерка, наметил многие характерные для него темы, разработал различные разновидности этого жанра и, наконец, показал потенциальные возможности перерастания костюмбристского очерка в костюмбристскую новеллу, рассказ и даже роман.

По иному пути развивался очерк М. Х. де Ларры, чье творчество, однако, выходит за пределы костюмбризма (об этом см. в следующей главе). Деятельность Эстебанеса Кальдерона, Месонеро Романоса и Ларры заложила основы для широкого распространения костюмбристской литературы. Это нашло выражение, в частности, в появлении ряда коллективных сборников, наиболее знаменитый из которых — «Испанцы в их собственном изображении» (*Los españoles pintados por sí mismos*, 2 тома, 1843—1844).

Непосредственным толчком к выпуску этого альманаха была публикация во Франции восьмитомного собрания очерков «Французы в их собственном изображении» (1840—1842). В альманахах вошли так называемые физиологии, то есть очерки, имевшие своей целью всестороннее описание того или иного человеческого, социального или профессионального типа, подобно тому как зоологи или ботаники описывают различные виды животного и растительного царства. «Общество подобно Природе, — писал один из создателей «физиологии» Оноре де Бальзак. — Ведь общество создает из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире...»¹ Бальзаковские «физиологии» и фиксируют различные виды человеческой «породы», то есть дают обобщенные «родовые» образы представителей той или иной профессии или социальной группы. В этом смысле «физиологические» очерки Бальзака являются как бы первым этапом в реалистическом постижении действительности, вершиной которого стала «Человеческая комедия». Другие авторы альманаха «Французы в их собственном изображении» редко достигали бальзаковской глубины обобщения и типизации. Но и в их очерках различные «породы» человека обычно дифференцировались по профессиональным, социальным или иным признакам, с тем

¹ Бальзак О. Собр. соч. в 15-ти т., т. 1. М., 1951, с. 2.

чтобы на основе синтеза этих признаков воссоздать определенные «родовые» разновидности, то есть обобщенный типовой портрет.

Хотя самый тип издания, его общий замысел, построение и даже оформление альманаха «Испанцы в их собственном изображении» были подсказаны его издателям их французскими предшественниками, по своему внутреннему смыслу и содержанию испанская книга вполне оригинальна.

По-видимому, издатели хотели показать исключительно испанские национальные типы, понимая под ними типы «уже вырождающиеся, но еще сохранившиеся в наше время, когда от нашего национального своеобразия почти ничего не осталось...», «все оригинальные типы, которые еще сохранились у нас...».

Подобный замысел решительно отличает испанский альманах от французского. Там авторы намеревались запечатлеть облик изменчивого современного общества, здесь из всего многообразия современных типажей отобрать наименее характерные для современности, уже уходящие в прошлое; там стремились к изображению будничных повседневных нравов, здесь — к показу оригинальных типов. И те и другие отмечают характерный для XIX века процесс нивелирования нравов, но французские авторы его принимают как должное и неизбежное, а испанские издатели глубоко опечалены и разочарованы итогами революций и политических потрясений, свой романтический протест против буржуазной цивилизации и «европеизации» Испании завершают призывом увековечить еще не окончательно исчезнувшие самобытные черты национального характера.

Впрочем, далеко не все авторы 98 очерков, опубликованных в альманахе, разделяли взгляды авторов «Введения». Ведь в создании книги участвовало более 50-ти авторов различного возраста, политических и эстетических пристрастий, жизненного и литературного опыта — от маститых Месонеро Романоса, герцога де Риваса и других до дебютантов в литературе. Но все они разрабатывают лишь один тип костюмбристского очерка — «очерк-тип», в большинстве случаев с учетом «научных» требований «физиологий», толкуемых либо всерьез, либо в явно пародийном духе.

Различия в понимании задач альманаха отразились на принципе отбора персонажей для задуманной порт-

ретной галереи типов. Они выделяются то по профессиональным признакам (тореро, цирюльник, чиновник, прачка и др.), то по характеру или поведению в обществе (кокетка, святоша, провинциальный хлебосол, игрок и т. д.), то по положению в обществе (отставной чиновник, искатель должностей, эмигрант, депутат и т. п.). Среди портретов нет, однако, фабричного рабочего, который к этому времени стал уже весьма заметной фигурой в Испании; буржуазный мир, если исключить вечный образ ростовщика, представлен портретами акционера и предпринимателя. Основное же внимание авторов привлекают фигуры, от которых «веет стариной», люди «доброй старой Испании».

Этим объясняется преимущественный интерес авторов альманаха к типам из «простонародья». Живописно-романтическое описание таких персонажей, как тореро, цирюльник, служанка, нищий, слепец, маха и др., составляет наибольший интерес в этом альманахе, породившем целую волну подражаний сперва в самой Испании, а затем и в испаноязычных странах Латинской Америки.

Глава XIX

САТИРИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА МАРИАНО ХОСЕ ДЕ ЛАРРЫ



одчеркивая решительное различие позиций в литературе своих и Ларры, Месонеро Ро-

манос писал, что целью Ларры всегда была «политическая сатира, критика и тенденциозные портреты людей его эпохи», между тем как он сам стремился «рисовать, улыбаясь и в мягких тонах, частную жизнь, спокойную и тихую». Месонеро Романос был безусловно прав: Ларра и он шли разными путями.

Мариано Хосе де Ларра (Mariano José de Larra, 1809—1837) родился в семье врача, в годы оккупации Испании наполеоновскими войсками служившего у французов. В 1813 году родители Ларры вместе с мальчиком покинули Испанию, и четыре года Ларра обучался во

французском коллеже, в совершенстве овладев французским языком и изрядно позабыв свой родной. После возвращения на родину он учился в коллегии святого Антония в Мадриде, а затем — в университете, но, не закончив его, обратился к журналистике и литературе.

Мы уже рассматривали драму «Масиас» и роман «Паж короля Энрике Слабого», сыгравшие такую значительную роль в становлении романтического искусства в Испании. Однако наиболее важные направления литературной деятельности Ларры — это его литературная и театральная критика, с одной стороны, и публицистика — с другой.

В лице Ларры Испания обрела едва ли не первого профессионального критика, руководствовавшегося в своем анализе произведений искусства не вкусовыми оценками, а строго разработанными критериями и требованиями.

Воспитанный в традициях просветительства, Ларра в начале своей журналистской деятельности отнесся крайне неприязненно к первым проблескам романтизма. Позднее, однако, его отношение к романтическому методу существенно изменилось.

С середины 1830-х годов Ларра часто сочувственно отзывается о произведениях романтического искусства в Испании, в которых он ценит патриотическую направленность и свободолюбие, стремление продолжить лучшие традиции национальной культуры прошлого, попытки глубже, чем это делали прежде, раскрыть правду человеческих чувств.

Однако Ларру отпугивали крайности романтизма, как и крайности классицизма. В рецензии на постановку пьесы А. Дюма «Маргарита Бургундская» испанский критик заявлял: «Какова, в конце концов, цель искусства? Живописать Природу. Так вот: Природа отнюдь не столь скромненькая, глупенькая и беспомощная, не столь умеренна и не так заключена в оковы правил, какой ее представляют классицисты; но она и не столь растрепана и искорежена, как изображают ее романтики».

Итак, нормы романтической эстетики, как и классицистские догмы, принимаются Ларрой не полностью и отвергаются им не абсолютно. «Мы допускаем все жанры и все школы», — заявляет он, считая, что споры между школами чаще всего касаются не сути, а формы, изменяющейся вместе с эпохой.

В своих статьях «Литература» (*Literatura*), «О сатире и сатириках» (*De la sátira y de los satíricos*), в рецензии на «Мадридскую панораму» Месонеро Романоса (все эти статьи — 1836 года) и других Ларра пытается четко определить свои требования к искусству, если его поставить вне школ и мелочной борьбы авторитетов.

Критик исходил из признания за литературой активной роли в воспитании народа, из высокого сознания общественного долга писателя, призванного своими произведениями служить прогрессу общества, освобождению народа. Этим осознанием огромной воспитательной роли литературы Ларра объясняет, в частности, и свое пристрастие к сатирическому жанру.

Но, по мысли писателя, литература способна стать активной силой в преобразовании общества лишь при том условии, что она развивается и изменяется в соответствии с изменениями, происходящими в самом обществе, будучи «выражением и подлинным термометром культурного уровня народа». Именно поэтому сегодня писатель не может творить так, как это делали его предшественники в иные времена; именно поэтому писатель должен изображать особые черты, присущие каждому народу в настоящее время. Художник должен изображать человека не вообще, но лишь «в соединении, в контактах с новыми и особыми формами общества, в котором этого человека наблюдали». Так, в сущности говоря, Ларра формулирует не только принцип историзма в подходе к изображению человека литературой, но и принцип формирования человеческого характера под воздействием общественной среды. Но если принцип историзма — одно из величайших завоеваний романтической эстетики, то принцип социальной обусловленности поведения человека выводит писателя уже за пределы этой эстетики к эстетике реализма.

Признав связь между развитием литературы и общества, Ларра приходит и к другому, весьма важному требованию к литературе — требованию живой связи с современностью. Именно за это свойство таланта Ларра особенно ценил творчество Бальзака.

Цель искусства, не раз заявлял Ларра, в том, чтобы «живописать природу», правдиво воспроизводить жизнь во всем ее богатстве и многообразии. При этом критик неоднократно подчеркивал необходимость активно отбирать факты действительности, отбрасывая несущест-

венное и раскрывая сущность изображаемого, «причины и тайные пружины, управляющие человеческим сердцем». Писателем, который в полной мере отвечает этим требованиям, был, по мысли Ларры, Бальзак, «неутомимый гений, которого в качестве нравоописателя мы без колебаний поставим выше всех прочих».

Выдвигая на первый план содержание произведения, Ларра резко критиковал искусство формалистическое, сводящееся «к красотам стиля, к звону рифм...». «Литература для нас,— писал он,— дочь опыта и истории и тем самым маяк будущего; она учится, анализирует, философствует, углубляется, думая обо всем и говоря обо всем в стихах и в прозе, на потребу еще невежественной толпы, она проповедует и распространяет знания,ставляя в истинах тех, кому интересно их знать, и показывая нам человека не таким, каким он должен быть, а таким, каков он есть, что ведет нас к его познанию; мы хотим литературы, полностью отражающей научные знания эпохи, интеллектуальный прогресс нашего века».

Таким образом, в своей эволюции как теоретик литературы, ее историк и критик Ларра пришел в конечном счете к основным положениям реалистической эстетики. При этом, однако, в «снятом» виде в его эстетическую программу вошли и некоторые принципы классицистской поэтики и требования романтической школы.

Сложный процесс осмысления новой романтической эстетики, ее преодоления и выработки реалистических принципов искусства получил отражение и в публицистике Ларры. Но в отличие от литературно-критической деятельности, в которой можно обнаружить неуклонное движение к реализму, в публицистике Ларры это линейное движение сменяется извилистыми и прихотливыми путями с крутыми поворотами.

Зимой 1828 года девятнадцатилетним юношей Ларра начинает выпускать журнал «Эль дуэнде сатирико дель дия» («Сатирический оборотень современности»), эпиграфом к которому он избрал слова Буало: «Я ненавижу свою обращаю против нелепостей нашего века». Всего вышло пять номеров, включавших восемь очерков, написанных Ларрой. Критика пороков общества в журнале была еще очень робкой, но и этого в условиях фернандистского террора оказалось достаточно, чтобы журнал был закрыт.

К публицистике Ларра вновь возвращается лишь осенью 1832 года, когда он начинает выпускать журнал «Эль Побресито абладор» («Простодушный болтун») с подзаголовком: «Сатирический журнал нравов и пр. и пр. бакалавра дона Хуана Переса де Мунгии».

Уже здесь определяются существенные отличия в понимании Ларрой задач костюмбризма: по его мнению, следует не описывать нравы, а подвергать их критике; при этом писатель предпочитает сатирическое оружие критики.

Назвав свой журнал «Простодушным болтуном», Ларра как бы подчеркнул преемственную связь с «Письмами Простодушного лодыря» С. Миньяно, очерками социальных нравов. Вторая часть названия возникла, видимо, по аналогии с псевдонимом Месонеро Романоса («Любопытный говорун») и, быть может, свидетельствовала о намерении Ларры соперничать с Месонеро в жанре костюмбристского очерка. Название журнала определило и основную маску, под которой выступил молодой сатирик. Большинство очерков в журнале написано от имени не в меру болтливого, до крайности наивного бакалавра Хуана Переса де Мунгии. Корреспондентом, к которому обращены письма бакалавра и который изредка пишет ответные письма, Ларра делает Андреса Нипоресаса (от *ni por esas; ni por esas, ni por otras* — ни так, ни этак и вовсе никак). В отличие от бакалавра Нипоресаса — скептик. Соединение наивности и скепсиса, простодушия и подозрительности и определило разнообразную гамму чувств в очерках журнала.

Ларра почти не дает описаний природы, как это делал Эстебанес Кальдерон, или урбанистического пейзажа по примеру Месонеро Романоса; вообще описания у Ларры сведены до минимума. Его менее всего интересуют внешние реалии быта; главное для него — социальная психология, то есть реакция героев на окружающее общество.

Писатель бичует паразитизм, развращенность, умственное убожество и нравственное уродство высших классов, жизнь которых представляется ему лицемерной игрой, борьбой мелких честолюбий, тщеславной погоней за почестями и отличиями.

Многие из этих пороков присущи и среднему классу, в частности чиновничеству. Но при описании этих слоев

венное и раскрывая сущность изображаемого, «причины и тайные пружины, управляющие человеческим сердцем». Писателем, который в полной мере отвечает этим требованиям, был, по мысли Ларры, Бальзак, «неутомимый гений, которого в качестве нравоописателя мы без колебаний поставим выше всех прочих».

Выдвигая на первый план содержание произведения, Ларра резко критиковал искусство формалистическое, сводящееся «к красотам стиля, к звону рифм...». «Литература для нас,— писал он,— дочь опыта и истории и тем самым маяк будущего; она учится, анализирует, философствует, углубляется, думая обо всем и говоря обо всем в стихах и в прозе, на потребу еще невежественной толпы, она проповедует и распространяет знания,ставляя в истинах тех, кому интересно их знать, и показывая нам человека не таким, каким он должен быть, а таким, каков он есть, что ведет нас к его познанию; мы хотим литературы, полностью отражающей научные знания эпохи, интеллектуальный прогресс нашего века».

Таким образом, в своей эволюции как теоретик литературы, ее историк и критик Ларра пришел в конечном счете к основным положениям реалистической эстетики. При этом, однако, в «снятом» виде в его эстетическую программу вошли и некоторые принципы классицистской поэтики и требования романтической школы.

Сложный процесс осмысления новой романтической эстетики, ее преодоления и выработки реалистических принципов искусства получил отражение и в публицистике Ларры. Но в отличие от литературно-критической деятельности, в которой можно обнаружить неуклонное движение к реализму, в публицистике Ларры это линейное движение сменяется извилистыми и прихотливыми путями с крутыми поворотами.

Зимой 1828 года девятнадцатилетним юношей Ларра начинает выпускать журнал «Эль дуэнде сатирико дель дия» («Сатирический оборотень современности»), эпиграфом к которому он избрал слова Буало: «Я ненавижу свою обращаю против нелепостей нашего века». Всего вышло пять номеров, включавших восемь очерков, написанных Ларрой. Критика пороков общества в журнале была еще очень робкой, но и этого в условиях фернандистского террора оказалось достаточно, чтобы журнал был закрыт.

К публицистике Ларра вновь возвращается лишь осенью 1832 года, когда он начинает выпускать журнал «Эль Побресито абладор» («Простодушный болтун») с подзаголовком: «Сатирический журнал нравов и пр. и пр. бакалавра дона Хуана Переса де Мунгии».

Уже здесь определяются существенные отличия в понимании Ларрой задач костюмбризма: по его мнению, следует не описывать нравы, а подвергать их критике; при этом писатель предпочитает сатирическое оружие критики.

Назвав свой журнал «Простодушным болтуном», Ларра как бы подчеркнул преемственную связь с «Письмами Простодушного лодыря» С. Миньяно, очерками социальных нравов. Вторая часть названия возникла, видимо, по аналогии с псевдонимом Месонеро Романоса («Любопытный говорун») и, быть может, свидетельствовала о намерении Ларры соперничать с Месонеро в жанре костюмбристского очерка. Название журнала определило и основную маску, под которой выступил молодой сатирик. Большинство очерков в журнале написано от имени не в меру болтливого, до крайности наивного бакалавра Хуана Переса де Мунгии. Корреспондентом, к которому обращены письма бакалавра и который изредка пишет ответные письма, Ларра делает Андреса Нипоресаса (от *ni por esas; ni por esas, ni por otras* — ни так, ни этак и вовсе никак). В отличие от бакалавра Нипоресас — скептик. Соединение наивности и скепсиса, простодушия и подозрительности и определило разнообразную гамму чувств в очерках журнала.

Ларра почти не дает описаний природы, как это делал Эстебанес Кальдерон, или урбанистического пейзажа по примеру Месонеро Романоса; вообще описания у Ларры сведены до минимума. Его менее всего интересуют внешние реалии быта; главное для него — социальная психология, то есть реакция героев на окружающее общество.

Писатель бичует паразитизм, развращенность, умственное убожество и нравственное уродство высших классов, жизнь которых представляется ему лицемерной игрой, борьбой мелких честолюбий, тщеславной погоней за почестями и отличиями.

Многие из этих пороков присущи и среднему классу, в частности чиновничеству. Но при описании этих слоев

венное и раскрывая сущность изображаемого, «причины и тайные пружины, управляющие человеческим сердцем». Писателем, который в полной мере отвечает этим требованиям, был, по мысли Ларры, Бальзак, «неутомимый гений, которого в качестве нравоописателя мы без колебаний поставим выше всех прочих».

Выдвигая на первый план содержание произведения, Ларра резко критиковал искусство формалистическое, сводящееся «к красотам стиля, к звону рифм...». «Литература для нас, — писал он, — дочь опыта и истории и тем самым маяк будущего; она учится, анализирует, философствует, углубляется, думая обо всем и говоря обо всем в стихах и в прозе, на потребу еще невежественной толпы, она проповедует и распространяет знания, настаивая в истинах тех, кому интересно их знать, и показывая нам человека не таким, каким он должен быть, а таким, каков он есть, что ведет нас к его познанию; мы хотим литературы, полностью отражающей научные знания эпохи, интеллектуальный прогресс нашего века».

Таким образом, в своей эволюции как теоретик литературы, ее историк и критик Ларра пришел в конечном счете к основным положениям реалистической эстетики. При этом, однако, в «снятом» виде в его эстетическую программу вошли и некоторые принципы классицистской поэтики и требования романтической школы.

Сложный процесс осмысления новой романтической эстетики, ее преодоления и выработки реалистических принципов искусства получил отражение и в публицистике Ларры. Но в отличие от литературно-критической деятельности, в которой можно обнаружить неуклонное движение к реализму, в публицистике Ларры это линейное движение сменяется извилистыми и прихотливыми путями с крутыми поворотами.

Зимой 1828 года девятнадцатилетним юношей Ларра начинает выпускать журнал «Эль дуэнде сатирико дель дия» («Сатирический оборотень современности»), эпиграфом к которому он избрал слова Буало: «Я ненавижу свою обращаю против нелепостей нашего века». Всего вышло пять номеров, включавших восемь очерков, написанных Ларрой. Критика пороков общества в журнале была еще очень робкой, но и этого в условиях фернандистского террора оказалось достаточно, чтобы журнал был закрыт.

К публицистике Ларра вновь возвращается лишь осенью 1832 года, когда он начинает выпускать журнал «Эль Побресито абладор» («Простодушный болтун») с подзаголовком: «Сатирический журнал нравов и пр. и пр. бакалавра дона Хуана Переса де Мунгии».

Уже здесь определяются существенные отличия в понимании Ларрой задач костюмбризма: по его мнению, следует не описывать нравы, а подвергать их критике; при этом писатель предпочитает сатирическое оружие критики.

Назвав свой журнал «Простодушным болтуном», Ларра как бы подчеркнул преемственную связь с «Письмами Простодушного лодыря» С. Миньяно, очерками социальных нравов. Вторая часть названия возникла, видимо, по аналогии с псевдонимом Месонеро Романоса («Любопытный говорун») и, быть может, свидетельствовала о намерении Ларры соперничать с Месонеро в жанре костюмбристского очерка. Название журнала определило и основную маску, под которой выступил молодой сатирик. Большинство очерков в журнале написано от имени не в меру болтливого, до крайности наивного бакалавра Хуана Переса де Мунгии. Корреспондентом, к которому обращены письма бакалавра и который изредка пишет ответные письма, Ларра делает Андреса Нипоресаса (от *ni por esas; ni por esas, ni por otras* — ни так, ни этак и вовсе никак). В отличие от бакалавра Нипоресас — скептик. Соединение наивности и скепсиса, простодушия и подозрительности и определило разнообразную гамму чувств в очерках журнала.

Ларра почти не дает описаний природы, как это делал Эстебанес Кальдерон, или урбанистического пейзажа по примеру Месонеро Романоса; вообще описания у Ларры сведены до минимума. Его менее всего интересуют внешние реалии быта; главное для него — социальная психология, то есть реакция героев на окружающее общество.

Писатель бичует паразитизм, развращенность, умственное убожество и нравственное уродство высших классов, жизнь которых представляется ему лицемерной игрой, борьбой мелких честолюбий, тщеславной погоней за почестями и отличиями.

Многие из этих пороков присущи и среднему классу, в частности чиновничеству. Но при описании этих слоев

общества сатирик концентрирует внимание на иных их свойствах и пороках.

Колоритнейший портрет одного из столичных чиновников средней руки Ларра дает в очерке «Приверженец кастильской старины» (*El castellano viejo*). Один из шедевров юмористического и сатирического мастерства Ларры, этот очерк, в сущности говоря, представляет собой вполне законченную новеллу со строгой композицией, развивающейся фабулой, рельефно вылепленными образами, центральное место среди которых занимает чиновник дон Браулио. Определяющей чертой этого типа является нежелание считаться с общепринятыми нормами общественного поведения, грубость, выдаваемая за прямоту, полное пренебрежение мнением, желаниями, вкусами и привычками окружающих. Все эти черты Ларра непосредственно связывает с приверженностью к патриархальной старине, с ложно понятым патриотизмом, заставляющим отвергать все иноземное только потому, что оно иноземное.

Тема лжепатриотизма, лишь декларированная в этом очерке, разворачивается в очерке «Приходите завтра» (*Vuelva usted mañana*). Энергичному французу Сан-Деле, пожелавшему вложить свои капиталы в какое-нибудь предприятие в Мадриде, после многомесячной волокиты отказывают в разрешении потому, что он иностранец. Впрочем, в данном случае не меньшую роль играют равнодушие, бюрократизм, лень и косность, которые объявляются чуть ли не национальными чертами испанцев, по крайней мере, из среднего класса.

Во многих очерках сатирик переносит действие в некую страну батуэков (*las Batuecas*). Давным-давно сложилась легенда о том, что в Батуэкской долине, расположенной в глухих горах на севере провинции Саламанка, обитает народ, закосневший в невежестве и грубости. Для Ларры Батуэкия, «нецивилизованная страна, чья темнота и невежество вошли в поговорку», — это гротескно-преувеличенное отражение Испании, ее символ. В «Первом письме Андресу, написанном из Батуэкии Простодушным болтуном» (*Carta a Andrés escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador*), Ларра изобличает невежество, царящее в стране, поставив в нарочито парадоксальной форме вопрос: «У нас в стране не читают, потому что не пишут, или не пишут, потому что не читают?» Беседы бакалавра с батуэками различного по-

ложения и рангов позволяют ему прийти к ироническому выводу: «О, блаженное сознание бесполезности образования и знания!»

Во «Втором письме Андресу от того же бакалавра» (*Carta segunda escrita a Andrés por el mismo Bachiller*) Мунгия открывает новую, еще более потрясающую истину: оказывается, в Батуэкии не только не читают и не пишут, но и... не говорят из страха перед многочисленными доносчиками и шпионами. Вот почему, как пишет сатирик, «политика — растение чужеродное для нашей страны; мнение высказывают только глупцы, осмеливающиеся иметь свое собственное мнение, а истина находится в положенном ей месте. К тому же язык нам дан для того, чтобы молчать, точно так же предоставлена нам свобода воли для того только, чтобы потрафлять вкусам других, глаза — для того, чтобы видеть лишь то, что нам желают показать, слух — для того лишь, чтобы услышать то, что нам желают сказать, а ноги — для того, чтобы шагать туда, куда нас ведут».

Подвергая резкой критике современную действительность Испании, молодой сатирик подчеркивал, что его критика направлена не против правительства, а против пороков и злоупотреблений, бытующих в обществе. Конечно, это можно отчасти объяснить стремлением писателя обойти цензуру, но все же несомненно, что в это время Ларра еще искренне верил в возможность существования «просвещенной монархии» и надеялся на благотворное влияние молодой королевы Марии-Кристины. Корень всех зол Ларра видит еще не в социальной природе общества, а в отсталости и невежестве, царящих в Испании. «От нежелания учиться проистекает невежество, от невежества — равнодушие и отвращение к книгам, а все это вместе приносит нашей отчизне столько славы, пользы и, главное, покоя!» — горько иронизирует писатель. Ларра-просветитель был глубоко убежден в том, что разум определяет прогресс человечества; отсюда его пристальное внимание к проблемам воспитания и образования; отсюда же и его требования к литературе и искусству стать орудием просвещения нации.

Но даже эти весьма умеренные просветительские позиции в Испании времен Фердинанда VII показались цензуре слишком смелыми. После № 11 «Простодушного болтуна», выпущенного в январе 1833 года, наступает перерыв, и только в марте один за другим выходят

последние три номера журнала, в которых Ларра оповещает о смерти Простодушного болтуна.

Но еще 15 января в журнале «Ревиста Эспаньола» («Испанское обозрение») появилась статья «Мой псевдоним и мои намерения» (*Mi nombre y mis propósitos*), которую Ларра впервые подписал своим новым псевдонимом «Фигаро», видимо, намереваясь, подобно герою трилогии Бомарше, и далее высказывать горькие истины с веселой усмешкой. Однако костюмбристские очерки, появившиеся в журнале, в идейном отношении по большей части уступали лучшим очеркам «Простодушного болтуна».

С годами Ларра все реже обращается к жанру костюмбристского очерка, предпочитая ему социальный и политический памфлет. Но «костюмбристский период» сыграл в жизни Ларры весьма значительную роль. Усвоив опыт нравоописательной литературы Испании и других стран, вступив в творческое соревнование с другими костюмбристами, Ларра обогатил это литературное движение реалистическими принципами подхода к изображению местного быта и нравов, разработал жанр очерка социальных нравов, углубил способы реалистического психологизма и, наконец, вскрыл многосторонние связи между социально обусловленными нравами и политической жизнью страны. Именно поэтому переход писателя к жанру социально-политического памфлета был вполне закономерным шагом вперед в его творческой эволюции.

Раскол страны на два лагеря, карлистская война, третья буржуазная революция 1834—1843 годов определили преимущественное внимание Ларры в этот период к политической проблематике. О направлении своей критики в то время он сам позднее писал в очерке «Осужденный на смерть» (*Un geo de muerte*): «Прозвучал первый ружейный выстрел мятежников, и мы все обернулись, чтобы взглянуть, откуда выстрелили... Устремившись в новую для себя область, я направил свое перо против пуль и, нанося удары направо и налево, лицом к лицу столкнулся с двумя противниками: с мятежниками, как внешним врагом, и с золотой серединой, с умеренностью, как врагом внутренним».

Уже через несколько дней после начала карлистского мятежа Ларра опубликовал свой первый антикарлистский очерк «Прежде чем пройти, обратитесь к швейцару»

(Nadie pase sin hablar al portero). А всего между октябрем 1833 года и июнем 1834 года специально антикарлистской теме посвящено семь очерков Ларры, в том числе «Новое растение, или мятежник» (La planta nueva o el faccioso, 1833), в котором карлисты уподобляются сорняку, и автор, подобно естествоиспытателю, анализирует все его зловредные свойства и указывает средства борьбы с ним; «Хунта в Каstell-о-Бранко» (La Junta de Castel-o-Branco, 1833) — гротесковое изображение «правительства без подданных» — хунты мятежников — и другие. Каждый из этих очерков по-своему интересен, но в целом их характеризует в какой-то мере недооценка сил карлистского движения, которую писатель разделял, впрочем, с большинством деятелей лагеря кристиносов.

В статье «Трое — это только двое, и тот, кто ничего не значит, стоит всех троих» (Los tres no son más que dos y el que no es nada vale por tres, 1834) Ларра впервые дает развернутую характеристику борьбы различных политических сил в Испании. Подзаголовок — «политический маскарад» — раскрывает форму, в которую на этот раз отлилась мысль писателя: это аллегорическое видение. Фигаро почудилось, что он очутился в карнавальной зале, «отделанной в старинно-современном стиле», и увидел там три группы масок, то есть три политические силы, борющиеся в Испании. Первая состояла из одних тучных стариков, одетых по старинной моде и все время отступавших. Это, конечно, аллегорическое воплощение аристократии и карлизма. Вторую группу масок составляли люди молодые, которые не шли, а бежали, при этом «высокие приседали, маленькие подскакивали — все они жаждали быть равными!». Это — демократия, и Ларра «всем сердцем» с ними, хотя и изображает своих единомышленников не без иронии. Самую многочисленную группу масок составляла инертная, разобщенная, ко всему равнодушная толпа. Ее предводитель издали «отливал всеми цветами радуги», а вблизи оказался совершенно бесцветным. Этот сторонник «золотой середины» — в нем нетрудно узнать Мартинеса де ла Росу — выступает в роли миротворца, когда аристократы и демократы от перебранки переходят к рукопашной. Он обращается к враждующим лагерям: «Господа, вы все совершенно правы; единение, культура, золотая середина... ни то, ни другое... и то и другое...»

Так вошла в публицистику Ларры новая тема — умеренный буржуазный либерализм, который с этой поры становится постоянной мишенью сатирических стрел Ларры. В этой борьбе писатель обнаружил много фантазии и остроумия. Кроме гротеска, Фигаро все чаще прибегает к таким приемам обличения, как ироническое восхваление, иносказание, намек, заверение в мнимой своей приверженности принципам «либеральной законности» и «порядка»... Расширяются и жанровые границы сатиры. Наряду с такими ее формами, как переписка (например, переписка двух либералов — местного и португальского), письма, взятые якобы из личной корреспонденции (очерк «Обстоятельства» — *Las circunstancias*, 1834) и др., появляется, например, театральная рецензия вроде очерка-миниатюры «Представление «Нумансии»» (*Representación de «Numancia»*, 1834), завершавшегося великолепной по своей лаконичности концовкой: «Занавес, падая, вдруг остановился на полпути, как бы для передышки. Казалось, что он движется по пути прогресса, столь медленно он двигался и так много преград встречал он на своем пути. Он опускался даже медленнее, чем поднимаются из праха наши отечественные свободы».

Одной из наиболее характерных особенностей буржуазного либерализма Ларра объявляет подмену действия словом. В очерке «Слова» (*Las palabras*, 1834) он заявляет, что именно дар слова прежде всего отличает человека от животного. Когда зверь испытывает голод, он ищет жертву и пожирает ее, и никакие слова его не удовлетворяют. Когда же человечество испытывает жажду обновления, ему преподносят вместо дел слова. В очерке «Пока что» (*Por ahora*, 1835) Ларра иронически объявляет слова «просвещение», «справедливость», «благоденствие» и т. п. хорошими, потому что «они мягки как воск и принимают любую форму».

Слово вместо дела — таков девиз либералов. А если все-таки от действий невозможно совсем ускользнуть, тогда вместо подлинного дела лучше полудело, как остроумно доказывает это Ларра в очерке «Преимущество полумер» (*Ventajas de las cosas a medio hacer*, 1834). Слова, которые заменяют дела, дела, которым нехватает завершенности и последовательности, — все это декорация. А заглянув за нее, убедишься, что провозглашенная либералами «разумная свобода» мало чем

отличается от «неразумного деспотизма» Фердинанда VII. По-прежнему в стране царят бесправие и произвол.

Одним из самых нетерпимых проявлений этого произвола Ларра объявляет цензуру. В «Письме Фигаро к своему корреспонденту, бакалавру» (*Carta de Figaro a un Bachiller, su corresponsal*, 1834) Фигаро замечал: «Вы, видимо, не знаете, что с тех пор как мы обладаем разумной свободой печати, едва ли найдется какая-нибудь разумная вещь, о которой можно было бы написать что-нибудь разумное». Эту мысль писатель убедительно и остроумно раскрывает в очерках «Газета «Век» на чистом листе» (*«El Siglo» en blanco*), «О чем нельзя говорить, о том умолчите» (*Lo que no se puede decir, no se debe decir*) «Восхваление, или Попробуйте мне это запретить!» (*La alabanza, o que me prohiban éste*) и др.

Сатирик подвергает критике и многие другие формы произвола. Так, в статье «Полиция» (*La policía*, 1835) он вознамерился доказать, что одна из лучших вещей в Испании — ее полиция: «Один наш друг, человек весьма известный, как-то говорил, что Испания всегда делилась на два класса: людей, которые арестуют, и людей, которых арестуют. Если подобное разделение признается, то нет необходимости спрашивать, хороша ли полиция».

Постепенно, однако, от критики частных проявлений социальной несправедливости и политического произвола Ларра переходит к страстной защите демократических свобод, права народа на свободу, к гневному обличению всех сторон правительственной политики, диктуемой лишь страхом перед «патриотическими песнями» (так иносказательно называет Ларра растущие в массах революционные настроения).

В публицистике Ларры очерк-наблюдение, посвященный одной, хотя бы и важной, но все же частной проблеме, все чаще уступает место очерку-обобщению, очерку-обзору, вроде аллегорической миниатюры «Моды» (*Modas*, 1834), построенной на иносказательной критике положения дел в Испании через описание мод, «Обзор 1834 года» (*Revista del año 1834*, при жизни Ларры не опубликован) и др.

Ларра все больше освобождается от просветительских иллюзий прежних лет. Он не только приходит к выводу, что «просить свободу у министров — все равно, что дожидаться груш с осины», но и с сочувствием встречает

известия о нарастающем в народе революционном возмущении. В одном из очерков писатель, пользуясь игрой слов, отвечает на вопрос о наличии представительного образа правления в Испании: «Все сплошь у нас чистейшее представление». И добавляет: «... чтобы вполне походить на театральное, ему недостает только быть освистанным...»

Приветствуя приближающуюся грозу, Ларра тем не менее в этот период еще колеблется в оценке революционных возможностей народа. В этом и таился источник пессимистических настроений, которые окрашивают последние очерки этого периода. Видимо, этими настроениями было продиктовано и решение Ларры предпринять путешествие по «цивилизованным» странам Европы, где народы, как наивно полагал писатель, пользуются всеми благами жизни. И, подготовив к изданию томик своих очерков, Ларра в апреле 1835 года покидает родину.

Еще в конце 1834 года после долгого перерыва Ларра вернулся к жанру костюмбристского очерка. Объясняет это писатель «усталостью» от политики. «К тому же, нравы отнюдь не последний и не наименее важный объект реформ», — замечает он. До середины 1835 года появилось около 15 костюмбристских очерков Ларры, написанных в новой манере, в том числе «Общество» (*La sociedad*), «Осужденный на смерть» (*El reo de muerte*) «Повесы» (*Los calaveras*), «Способы жизни, на которые не проживешь» (*Los modos de vivir que no dan de vivir*) и др.

Одной из особенностей бытописательных очерков этого периода была их насыщенность политической проблематикой. Можно сказать, что между политическим памфлетом и нравописанием границы в творчестве Ларры стираются.

Еще более существенно то, что по своей общей направленности, композиции, принципам изображения эти очерки близки к жанру «физиологий». В этом смысле особенно интересны очерки «Повесы» и «Способы жизни, на которые не проживешь». Задача очерков типично «физиологическая»: дать всестороннюю монографическую характеристику определенного общественного типа («Повесы»), или нескольких распространенных профессий мадридского городского люда (очерк «Способы жизни...» имеет подзаголовок «Жалкие занятия»). Эта це-

левая установка делает для Ларры излишними в данном случае индивидуализированные портреты героев. В этом стремлении изобразить не личность, а тип есть также и известная антитеза романтическому интересу прежде всего к индивидуальным переживаниям человека. Ларру же в этих очерках интересует человек, прежде всего, как носитель видовых черт определенной социальной категории людей. Его герои — порождение определенных жизненных условий, воспитания, образования. Именно по этим признакам Ларра различает, например, повес «диких» и «домашних». От романтических штампов и клише отталкивается Ларра и в портретных зарисовках — во внешности персонажей он опять же подчеркивает черты, которые выдают принадлежность героев к определенной социальной группе.

Подобно другим авторам «физиологий» Ларра нередко отказывается от сквозного сюжета и тем более от сложной интриги. Описание вообще занимает в этих очерках гораздо больше места, чем действие. Организующим же началом очерка становится принцип классификации разновидностей описываемого типа. В очерках всегда существует перспектива, как пространственная (различные сосуществующие типы людей), так и временная (история формирования этих типов под воздействием общественной среды). Так, например, описание тряпичницы в очерке «Способы жизни...» начинается с чисто внешних примет, но очень скоро автор переходит к рассказу о ее жизненной траектории, о том, как, покинув отчий дом, она эксплуатировала свою красоту до тех пор, пока красота не поблекла и «старость со своими лишениями и хворями не настигла ее». Так разворачиваются перед читателями будничные судьбы простых людей, вызывающих глубокое сочувствие автора.

Многие черты этих очерков — социальный анализ человеческих судеб, изображение типических представителей определенных общественных групп, показ формирования их характеров под воздействием типических же социальных обстоятельств — делают эти произведения Ларры первыми образцами критико-реалистического художественного метода.

За границей — в Португалии, Англии, Бельгии и, главным образом, во Франции — Ларра прожил около девяти месяцев. Открывшаяся его глазам «ужасная реальность» (таковы его собственные слова) рассеяла

многие иллюзии относительно буржуазного прогресса в Англии и Франции. Глубоким разочарованием в европейской социально-политической действительности продиктован его очерк «Почти» (Cuasi, 1835).

Очерк носит подзаголовок «Политический кошмар» и по своему трагическому мироощущению гораздо ближе к «философическому бреду» одного из последних очерков Ларры, чем к «политическому маскараду» очерка «Трое — это только двое...». Сквозь гневную интонацию ощущается какой-то надлом, издевка отдает горечью, а ирония становится мрачной. Вся Европа изображена вотчиной слова «почти»; «это слово — эмблема нашего века, века полутонов, полулюдей, полудел...».

Разочарование направляет перо Фигаро; разочарование из тех, что в людях начала XIX века высекало искру романтического протеста. Еще недавно уповавший на буржуазный прогресс, Ларра теперь склонен видеть в европейской действительности только приходящую в упадок, дряхлеющую цивилизацию в «конвульсиях агонии», как он выразился позднее.

По-новому взглянул теперь Ларра и на Испанию. «Я думаю о своей Испании больше, чем когда-либо», — писал он из Парижа. Он предпринимает попытку обратиться помимо публицистики к практической деятельности. Вскоре после возвращения в Испанию Ларра выдвинул свою кандидатуру на выборах в кортесы. 1 августа 1836 года он был избран большинством голосов. Однако стать парламентарием Ларре не было суждено. Недовольство масс политикой правительства породило революционные выступления в ряде городов, а 12 августа подняли мятеж солдаты, охранявшие летнюю королевскую резиденцию. По их требованию регентша восстановила конституцию 1812 года и назначила новые выборы. Это был один из последних ударов, которые судьба нанесла по мечтам и иллюзиям Фигаро.

За восемь месяцев, прошедших с возвращения на родину, Ларра не опубликовал и десяти очерков на политические и социальные темы. Меняется и тон статей и авторская манера. Все чаще сатирик становится одновременно и политическим мыслителем, который, отказавшись от намеков и иносказаний, переходит к прямому, гневному обличению существующего строя и страстному, патетическому утверждению своих идеалов.

Писатель теперь занимает позицию революционного демократа, он обращается к коренным проблемам социальной жизни страны. В этом отношении особенно важен замечательный по силе социального протеста очерк «Вымогатели» (*Los barateros*, 1836). Частный факт из уголовной хроники послужил здесь Ларре отправной точкой для широких обобщений относительно господствующей в обществе несправедливости, социального неравенства, относительно ответственности общества за судьбу каждого человека. В своей позитивной программе писатель, однако, не идет дальше требований буржуазно-демократических свобод. Но для Испании 30-х годов это была самая прогрессивная программа из практически возможных; она носила революционно-демократический характер, ибо была рассчитана не на реформы, а на революцию.

«Свободу не дают, ее берут», — заявляет Ларра, а в очерке «Да поможет нам бог» (*Dios nos asista*, 1836) приходит к выводу, что «победоносное восстание [народа] столь же естественно, как извержение вулкана, какими бы вредоносными ни казались они оба». Подлинным гимном в честь народной революции стала статья «1830—1836 годы» (*De 1830 a 1836...*, 1836). Главное в этой статье — утверждение идеи решающей роли народа в революционном процессе, глубокая вера в победу революции. Ларра не уточняет, каким должен быть политический строй, который возникнет после победы революции, но есть все основания полагать, что он склонялся к идеям республиканизма. Во всяком случае, он решительно отвергает мысль о восстановлении конституции 1812 года, остроумно замечая в очерке «Доброй ночи» (*Buenas noches*, 1836), что если в 1812 году принятая тогда конституция походила на мундир, сшитый для младенца, то сейчас ввести ее значило бы попробовать натянуть на взрослого уже человека пеленку с фалдами и галстуком.

Именно поэтому и августовские события 1836 года Ларра воспринимает как полный крах своих надежд. Он мучительно переживает не только провал своих планов активной политической деятельности, но и разочарование в возможностях испанской революции и единственной силы, ради которой эта революция должна была свершиться, — народа. К этому прибавилось отчаянное одиночество человека, который жаждал любви и друже-

ского общения, но наталкивался лишь на ложь, обман и предательство. На этой основе и произошел бурный всплеск романтического мироощущения в последние месяцы жизни Ларры, когда им были созданы очерки «День поминовения усопших 1836 года» (*El día de difuntos de 1836*), «Зимние часы» (*Horas de invierno*), «Ночь под рождество 1836 года» (*La Nochebuena de 1836*) — великолепные произведения, венчающие творческий путь писателя.

В этих очерках уже нет иронической улыбки — ее сменила гримаса боли; нет здесь и спокойной, трезвой мудрости мыслителя — ее заслонило, вытеснило беспредельное отчаяние. Весь Мадрид ныне предстает перед Ларрой как «обширное кладбище, где каждый дом — фамильная усыпальница, каждая улица — склеп, в котором похоронено какое-нибудь событие, и каждое сердце — урна с прахом утраченных иллюзий и желаний».

Романтизм Ларры в последних очерках, его отчаяние и разочарование были порождены прежде всего верной оценкой того безвременья, в котором ему суждено было жить. «Писать в Мадриде — это значит рыдать», — писал Фигаро в очерке «Зимние часы». Ларра испытывал подлинное «горе от ума», горе, терзавшее его ум всю недолгую жизнь и сведшее его в могилу. Окончательный разрыв с горячо любимой женщиной стал лишь последним толчком, ускорившим развязку: 13 февраля 1837 года Ларра застрелился. Похороны Ларры, первые в католической Испании открытые похороны самоубийцы, превратились во внушительную общественную демонстрацию, которая нашла широкий отклик в стране и за ее пределами.

* * *

Мариано Хосе де Ларра был первым, кто открыл в Испании эпоху развития критического реализма. Понадобились, однако, десятилетия, чтобы этот художественный метод завоевал господствующее положение. Расцвет реалистической литературы за Пиренеями падает на последнюю четверть XIX столетия и связан с новыми социально-историческими обстоятельствами, которые обнаружили с достаточной полнотой лишь во второй половине века.



КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Основные пособия по истории испанской литературы

- Alborg J. L.* Historia de la literatura española, t. 2. Época barroca. 2-a ed., Madrid, 1970; t. 3. Siglo XVIII. Madrid, 1972.
- Chabas J.* Historia de la literatura española. La Habana, 1967.
- González López E.* Historia de la literatura española. La edad moderna (Siglos XVIII y XIX). N. Y., 1965.
- Historia general de las literaturas hispánicas. Publicado bajo la dirección de G. Díaz Plaja, t. III—IV. Barcelona [y. o.], [1956—1957].
- Río A. del.* Historia de la literatura española, t. I—II. La Habana, 1966.

Тексты

- Antología mayor de literatura española. Dirección, prólogo y notas de G. Díaz Plaja, t. III—IV. Barcelona [y. o.], 1958.
- Chabas J.* Antología general de la literatura española (Verso y prosa). La Habana, 1955.
- Literatura española. Siglos XII—XVIII. Хрестоматия испанской литературы с XII по XVIII век. Составил В. С. Узин, изд. 2-е. М., 1948.
- Испанская эстетика. Ренессанс, барокко. Просвещение [сост., вступит. статья А. Л. Штейна]. М., 1977.
- Literatura española. Siglo XIX. Хрестоматия испанской литературы. XIX век. Составитель О. К. Васильева-Шведе, изд. 2-е. М., 1949.
- La novela picaresca española. Estudio, sel., prólogos y notas por A. Valbuena Prat. Madrid, 1943.
- Плутовской роман. [Сборник. Вступит. статья Н. Томашевского]. М., 1975 [Библиотека всемирной литературы].
- В том числе: Ф. де Кеведо-и-Вильегас. История жизни пройдох по имени дон Паблос. — Л. Велес де Гевара. Хромой бес. — А. де Кастильо Солорсано. Севильская кунница, или удочка для кошельков.
- Испанский театр XVII века. Вып. 1—4. М.—Л., 1946.
- В том числе: Вып. II: Х. Руис де Аларкон-и-Мендоса. Ткач из Сеговии; вып. III: П. Кальдерон. Дама-невидимка; вып. IV: А. Морето-и-Каванья. За презрение — презрение. [Вступит. статьи В. С. Узина].
- Испанский театр. [Вступит. статья Н. Томашевского]. М., 1969 [Библиотека всемирной литературы].
- В том числе: Тирсо де Молина. Севильский озорник. — Х. Руис де Аларкон. Сомнительная правда. — П. Кальдерон. Стойкий принц. Дама-невидимка. — А. Морето. Живой портрет.
- Góngora L. de.* Poesías. La Habana, 1963.
- Alemán M.* Guzmán de Alfarache. Ed. de S. Gili Gaya, t. I—V. Madrid, 1926—1936 («Clásicos Castellanos», 73, 83, 90, 93, 114).
- Алеман М.* Гусман де Альфараче, т. 1—2. [Вступит. статья Л. Пинского]. М., 1963.
- Vélez de Guevara L.* El Diablo Cojuelo... Introd. y notas de J. A. Sánchez Pérez, 2-a ed. Madrid, 1960.
- Гевара Л. Велес де.* Хромой бес. [Пред. Л. Пинского]. М., 1964.
- Quevedo y Villegas F. de.* Obras completas. Textos descubiertos, clasificados y anotados por L. Astrana Marín. 3-a ed., t. 1—2. Madrid, 1943—1945.

Кеведо. Избранное. [Вступит. статья З. Плавскина]. Л., 1971.
Gracián y Morales B. Obras completas. Estudio preliminar, ed., bibliografía y notas de A. del Hoyo. Madrid, 1960.

Ruiz de Alarcón J. Teatro completo. Introd. de E. Abreu Gómez. Méjico, 1951.

Tirso de Molina. Obras dramáticas completas. Ed. crítica por B. de los Ríos, t. 1—3. Madrid, 1946—1959.

Тирсо де Молина. Комедии, т. 1—2. [Вступит. статья В. Силюнаса]. М., 1969.

Толедские виллы, сочиненные магистром Тирсо де Молиной, уроженцем Мадрида. [Пред. Н. Томашевского]. М., 1972.

Calderón P. Obras completas: Dramas. Textos íntegros... por L. Astrana Marín. 3-a ed. revisada. Madrid, 1945; II: Comedias. Ed., pról. y notas de A. Valbuena Briones. Madrid, 1956.

Кальдерон П. Пьесы, т. 1—2. [Вступит. статья Н. Томашевского]. М., 1961.

Poetas modernos. Siglos XVIII y XIX. Sel. y prólogo de R. de Bal-dín y L. Guarnier. Madrid, 1952.

Feijoo B. J. Teatro crítico universal y Cartas eruditas, ed. de A. Mi-l-lares Carlo, t. 1—3. Madrid, 1923—1925 («Clásicos Castellanos», 48, 53, 67).

Torres y Villarroel D. de. Vida, edic. de F. de Onís. Madrid, 1912 («Clásicos Castellanos», 7).

Torres y Villarroel D. de. Sueños morales y Barca de Aqueronte. Madrid, 1960.

Isla J. F. de. Historia del famoso predicador fray Gerundio de Cam-prazas, alias Zotes. Introd. y notas de R. L. Sebold, t. 1—4. Madrid, 1960—1964 («Clásicos Castellanos», 148—151).

Moratin L. Fernández de. Teatro completo. Nota prel. de F. S. R. Madrid, 1944.

Моратин Л. Ф. Когда девушки говорят «да». М., 1940.

Моратин Л. Фернандес де. Святоша. [Послел. и примечания З. И. Плавскина]. Л. — М., 1960.

Cruz R. F. de la. Sainetes. Madrid, 1958.

Jovellanos G. M. de. Obras publicadas e inéditas, t. 1—5. Madrid, 1951—1955 («Biblioteca de Autores Españoles», t. 46, 50, 85, 86, 87).

Cadalso J. Cartas marruecas. Prólogo de R. Solís. [s. l., 1970].

Samaniego F. M. Poesías. Ed. de L. A. de Cueto. — In: Poetas líricos del siglo XVIII, t. I. Madrid, 1869 («Biblioteca de Autores Espa-ñoles», t. 61).

Iriarte T. Poesías. Ed., pról. y notas de A. Navarro González. Madrid, 1953.

Meléndez Valdés J. Poesías. Ed., pról. y notas de P. Salinas. Madrid, 1923 («Clásicos Castellanos», 64).

Quintana M. J. Poesías. Madrid, 1944 («Clásicos Castellanos», 78).

Blanco White J. Cartas de España. Madrid, [1972].

Miñanb S. Lamentos políticos de un Pobrecito Holgazán que estada acostumbrado a vivir a costa ajena. Introd. y notas de V. Bozal Fernández. [Madrid, 1968].

Martínez de la Rosa F. Obras, ed. de C. Seco Serrano. t. 1—8. Madrid, 1962 («Biblioteca de Autores Españoles», 148—155).

Díaz Playa F. Antología del romanticismo español. Madrid, 1958.

Saavedra, Duque de Rivas, A. de. Obras completas, t. 1—3, ed. de J. Campos. Madrid, 1957 («Biblioteca de Autores Españoles», 100—102).

Espronceda J. de. Obras completas, ed. de J. Campos. Madrid, 1954 («Biblioteca de Autores Españoles», 72).

Эспронседа Х. де. Избранное. [Послел. М. Т. Леон]. М., 1958.

García Gutiérrez A. Teatro, ed. de J. R. Lomba. Madrid, 1925 («Clásicos Castellanos», 65).

Hartzenbusch J. E. Obras, t. 1—5. Madrid, 1947.

Gil y Zárate A. Obras dramáticas, con noticias biográficas. P., 1858.

Gil y Carrasco E. Obras completas, ed. de J. Campos. Madrid, 1954 («Biblioteca de Autores Españoles», 74).

Zorrilla J. Obras completas, ed. de N. Alonso Cortés, t. 1—2, Valladolid, 1943.

Costumbristas españoles. Estudio y sel. por E. Correa Calderón, t. 1—2. Madrid, 1950.

Estébanez Calderón S. Obras completas, t. 1—2. Ed., pról. y notas de J. Campos. Madrid, 1955 («Biblioteca de Autores Españoles», 78—79).

Mesonero Romanos R. Obras. Ed. y estudio prel. de C. Seco Serrano, t. 1—5. Madrid, 1967 («Biblioteca de Autores Españoles», 199—203).

Larra (Figaro) M. J. de. Obras. Ed. y estudio prel. de C. Seco Serrano, t. 1—4. Madrid, 1960 («Biblioteca de Autores Españoles», 127—130).

Larra (Figaro) M. J. de Ensayos satíricos. [Вступит. статья Х. Гойтисоло]. М., 1967.

Ларра М. Х. де. Сатирические очерки. [Вступит. статья К. Н. Державина и З. И. Плавскина]. М., 1956.

Критические труды на русском языке

Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. ЛГУ, 1964.

Балашов Н. И. Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. М., 1975.

Голенищев-Кутузов И. Н. Литература Испании и Италии эпохи барокко. — В его кн.: Романские литературы. Статьи и исследования. М., 1975.

Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961.

Пинский Л. Испанский плутовской роман и барокко. — «Вопросы литературы», 1962, № 7.

Узин В. С. Испанский театр. — В кн.: История западноевропейского театра, т. 1, под ред. С. С. Мокульского. М., 1956.

Штейн А. Проблема «безобразного» в искусстве испанского барокко. — «Вопросы литературы», 1969, № 8.

Штейн А. Лекции по испанской литературе эпохи Просвещения и романтизма. М., 1975.

Гарсиа Лорка Ф. Поэтический образ у дон Луиса де Гонгоры. — В его кн.: Об искусстве. М., 1971.

Неруда П. Путешествие к сердцу Кеvedo. — В его кн.: О поэзии и о жизни. Избранная проза. М., 1974.

Менин А. Е. О характере сценического действия в драме Аларкона «Ткач из Сеговии». — В сб.: Традиции и новаторство. Кишинев, 1973.

Плавский З. И. О «комедии характеров» Аларкона. — В кн.: Романо-германская филология. Сборник статей в честь академика В. Ф. Шишмарева. Л., 1957.

Балашов Н. И. Ренессансные принципы в «Осужденном за недостаток веры» Тирсо де Молины и теологические споры о драме. — В сб.: *Philologica*. Л., 1973.

Кржевский Б. А. Тирсо де Молина (1571—1648). — Тирсо де Молина и Лопе де Вега. — Источник комедии Тирсо де Молины «Из Толедо в Мадрид». — Об образе Дон Жуана у Пушкина, Мольера и Тирсо де Молины. — В его кн.: Статьи о зарубежной литературе. М.—Л., 1949.

Балашов Н. И. Религиозно-философская драма Кальдерона и идейные основы барокко в Испании. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

Плавский З. И. Два «Саламейских алькальда». — В сб.: Вопросы творческой истории литературного произведения. ЛГУ, 1964.

Спиридонова Л. Д. Сайнеты Рамона де ля Круса. — В сб.: Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. М., 1959.

Плавский З. И. Революционная публицистика Испании 1820—1830-х годов. — В сб.: Проблемы испанской истории. 1975. М., 1975.

Алексеев Е. Б. Испанская драма накануне романтизма. — В сб.: Исследования по романской и германской филологии. Киев, 1975.

Плавский З. И. Некоторые черты своеобразия испанского романтизма. — В сб.: Вопросы испанской филологии. ЛГУ, 1974.

Неупокоева И. Г. «Саламанкский студент» и «Мир-Дьявол» Эспронседы. — В ее кн.: Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971.

Полякова Л. Верди и Гутьеррес. О литературном первоисточнике «Трубадура». — «Советская музыка», 1962, № 8.

Маевская Л. Н. Революционная сатира М. Х. де Ларры (1833—1835). — В сб.: Исследования по романской и германской филологии. Киев, 1975, с. 29—35.

Плавский З. И. Мариано Хосе де Ларра и его время (Сатирическая публицистика ранних буржуазных революций в Испании). ЛГУ, 1977.

Тертерян И. А. Мариано Хосе де Ларра и некоторые проблемы формирования испанского романтизма. — В сб.: Незученные страницы европейского романтизма. М., 1975.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аддисон Д. 245
 Айгуальс де Иско В. 228—232*
 Аларкон-и-Мендоса Х. Р. де 69—73, 93, 277, 279
 Алексеев М. П. 279
 Алексеенко Е. Б. 280
 Алеман М. 43—44, 277
 Алонсо Д. 20, 27
 Альварес де Сьенфуэгос Н. 151—153
 Алькала Гальяно А. 171, 172—173, 184
 Алькала Яньес-и-Ривера Х. де 48
 Альтосано Х. М. 105
 Альфьери В. 223
 Аньон-и-Пас Ф. 181
 Арангурен Х. Л. де 57
 Арибау Б. К. 180
 Ариосто Л. 15
 Аристотель 236
 Арно А. В. 215
 Артсенбуч Х. Э. 212—215, 237, 279
 Астарлоа П. П. де 101
 Байрон Д. Г. 194
 Балагер В. 181
 Балашов Н. И. 88, 279, 280
 Бальзак О. де 246, 255, 259, 263, 264, 268, 279
 Бальмес Х. 174, 175
 Беккария Ч. 122
 Беккер Г. А. 175, 242
 Белинский В. Г. 249
 Бёль де Фабер И. Н. 171, 172
 Бельмонте Л. 92
 Бельо А. 151
 Берсео Г. де 104
 Бискаррондо (Вилинч) И. 183
 Бичер Стоу Г. 229
 Бланк А. 180
 Бланко Уайт (Бланко Креспо) Х. М. 100, 154—155, 278
 Бомарше П. О. К. де 268
 Бофаруль А. 180
 Бретон де лос Эррерос М. 204
 Буало Депрео Н. 102, 117, 264
 Буонарроти — см. Микеланджело Буонарроти
 Вака Гусман Х. М. де 132
 Валера Х. 149
 Вальбуэна Прат А. 277
 Васильева-Шведе О. К. 277
 Вега Г. де ла 116, 133, 134
 Вега Л. Ф. де 17, 24, 25, 51, 65, 66—68, 69—76, 78, 81, 82, 85—88, 91, 92, 103, 164, 235, 237, 238, 280
 Велес де Гевара Л. 51—53, 68—69, 277
 Вердагер Д. 181
 Верди Д. 208, 210, 211, 280
 Вивес Л. 85
 Вильямедиана — см. Тассис-и-Перальта Х. де, граф Вильямедиана
 Вольтер (Аруэ) Ф. М. 59, 120, 124, 164
 Гальего Х. Н. 151
 Гальярдо Б. Х. 156—157

* Курсивом выделены страницы, посвященные специально характеристике данного автора.

- Гарсиа Гутьеррес А. 208—212, 237, 279, 280
 Гарсиа де ла Уэрта В. 121
 Гарсиа Лорка Ф. 20, 23, 279
 Гарсиласо — см. Вега Г. де ла Гевара — см. Велес де Гевара Л.
 Гегель Г. В. Ф. 176
 Гей Д. 129
 Гейне Г. 182
 Герцен А. И. 87, 175
 Гесснер С. 134
 Гете И. В. 202
 Гизо-Ф. П. Г. 217
 Гойтисоло Х. 279
 Гойя Ф. 107, 128
 Големба А. С. 200
 Голенищев-Кутузов И. Н. 57, 58, 65, 279
 Гольдони К. 77
 Гомер 14
 Гонгора-и-Арготе Л. де 12, 13, 14—26, 27, 63, 65, 277, 279
 Гонсалес дель Кастильо Х. И. 128
 Гонсалес Лопес Э. 110, 227, 277
 Гораций Флакк К. 163
 Горький М. 194
 Гофман Э. Т. А. 235
 Грасиан-и-Моралес Б. 10, 13, 54—66, 278
 Гуковский Г. А. 3
 Гутьеррес — см. Гарсиа Гутьеррес А.
 Гюго В. 172, 175, 216, 217, 223
 Дельрие Э.* Ж. Б. 215
 Державин К. Н. 71, 279
 Диас де Ривас П. 24
 Диас Плаха Г. 277
 Дидро Д. 248
 Диккенс Ч. 246
 Доносо Кортес Х., маркиз де Вальдегамас 174, 175
 Дуран А. 171, 188
 Дюма А. 217, 222, 223, 240, 262
 Жирмунский В. М. 3
 Жуи В. Ж. (Этьен) 245
 Замаховская М. 195
 Ипаррагирре Х. М. 183
 Ирвинг В. 188, 236
 Ириарте Т. де 99, 104, 122, 129, 130—132, 278
 Иррибаррен Ж. М. 183
 Исла-и-Рохо Х. Ф. де 98, 108—111
 Кададьсо-и-Васкес Х. 104, 116—119, 134, 245, 278
 Кальдерон де ла Барка П. 10, 13, 72, 79—90, 92, 103, 120, 164, 171, 218, 277, 278, 280
 Камознс Л. де 65
 Кампоманес П. Р. де 226
 Кампс-и-Фабрес А. 181
 Каньюэло Л. 102
 Капмань А. 101, 180
 Касальдуэро Х. 220
 Кастильо де Солорсано А. де 49—50, 277
 Кастро Г. де 215
 Каштру (Кастро) Р. 182
 Квадрадо Х. М. 218
 Кеведо-и-Вильегас Ф. де 10, 11, 13, 25, 26—41, 45—48, 53, 63—65, 106, 107, 119, 245, 277, 278, 280
 Кинтана М. Х. 134, 146—151, 152—154, 172, 223, 278
 Клавихо-и-Фахардо Х. де 102
 Кольменарес Д. де 24
 Кондильяк Э. Б. де 113
 Корнеев Ю. Б. 77, 84
 Корнель П. 73, 117, 120
 Кортада Х. 226
 Коска Вайо Э. 219

Кржевский Б. А. 37, 75, 280
Крус Кано-и-Ольмедилья Р. Ф.
де ла 125—128, 278, 280
Крус Х. И. де ла 24
Крус Варела Х. 151
Куррош Энрикеш М. 182
Куэва Х. де ла 164

Лабрюйер Ж. де 66
Ларошфуко Ф. де 66
Ларра М. Х. де 173—175, 183,
196, 205—206, 209, 219—221,
232, 233, 237, 245, 247—250,
252, 259, 261—276, 279, 280

Лафонтен Ж. де 129

Левонтин Э. 196

Ледесма А. де 13

Лейбниц Г. В. 134

Ленин В. И. 96, 98

Леон Л. де 133, 134

Леон М. Т. 279

Лермонтов М. Ю. 194

Лесаж А.-Р. 53

Листа А. 191

Локк Д. 97, 113, 134

Ломба-и-Педраха Х. Р. 252

Лопе де Вега — см. Вега
Л. Ф. де

Лопес Солер Р. 180, 219

Лопес де Убеда Ф. 49

Лорка — см. Гарсиа Лорка Ф.

Луговской В. А. 200

Лусан И. де 102—103

Маевская Л. Н. 280

Майянс-и-Сискар Г. 104

Мальцев Л. 199

Манрике Х. 197

Мариана Х. де 218, 226

Марино Д. 65

Марк А. 4

Маркс К. 7, 8, 89, 112—114,
140, 141, 144, 145, 147, 169,
173

Марти, Хосе 41

Мартинес де ла Роса, Франси-
ско 161, 162—167, 173, 205,
222, 269

Мартинес де Менесес, Антонио
92

Мартурель, Джоанот 4

Марциал, Марк Валерий 65

Марчена Х. 141—142

Масдеу Х. Ф. 101

Масиас 205, 206, 220, 221

Мелендес Вальдес Х. 133—136,
148, 152, 163, 184, 278

Менендес-и-Пелайо М. 74, 164,
218

Менендес Пидаль Р. 13, 64, 85,
279

Менин А. Е. 279

Мериме П. 77, 240

Мерсье С. 245

Месонеро Романос Р. де 128,
245, 247—250, 254—259, 260,
261, 263, 265, 279

Метерлинк М. 235

Мехиа Ф. 159—161

Микеланджело Буонарроти 63

Мила-и-Фонтанальс М. 180

Миньяно-и-Бедойя С. 157—159,
250, 265, 278

Мишле Ж. 217

Могель-и-Уркиса Х. А. 101

Мокульский С. С. 3

Мольер Ж.-Б. П. 77, 120, 198,
240, 280

Монтенгон-и-Парет П. 115

Монтескье Ш.-Л. де 117, 134

Монтиано-и-Луйяндо А. 120

Мор Т. 35, 36

Мора Х. Х. де 171

Моралес Б. 159—161

Моратин, Моратин-младший —
см. Фернандес де Моратин Л.
Моратин Н. Фернандес де —
см. Фернандес де Моратин Н.

Морето-и-Каванья А. 90, 92—
93, 237, 277
Моцарт В. А. 77, 240
Муратори Л. 102

Неруда П. 41, 279
Неупокоева И. Г. 199, 201, 204,
280
Нифо-и-Кахигаль М. М. 102
Нодье Ш. 235
Норонья Г. де 132
Нуньес де Арсе Г. 175

Ойо А. дель 55
Олавиде П. де 112
Ольмедо Х. Х. 151
Очоа Э. де 164, 223—224

Парависино-и-Артеага О. Ф. 24,
109
Парду ди Андради М. 181
Пеньяфлорида, граф 101, 129
Перес де Гусман Ф. 209
Перес де Ита Х. 163, 236
Перес де Монтальван Х. 71
Пинский Л. Е. 277, 279
Пинтуш Ш.-М. 181
Пирс Э. Э. 176, 222
Пифферер П. 217
Плавский З. И. 278—280
Плеханов Г. В. 145
Поло де Медина С. Х. 23
Полякова Л. 280
Пондаль Э. 182
Пушкин А. С. 77, 280

Расин Ж. 117, 120
Рехон де Сильва Д. 132
Ривас, герцог де — см. Саавед-
ра А. де, герцог де Ривас
Рио А. дель 277
Родригес де Монтальво Г. 4
Рохас Соррилья Ф. де 90—92
Рубио-и-Орс Д. 180, 181

Руис Х. 104
Руссо Ж.-Ж. 114, 115, 134, 152

Сааведра-и-Рамирес де Баке-
дано А. де, герцог де Ривас
172—174, 184—188, 197, 206—
208, 234, 260, 278
Салинас П. 134
Саманьего Ф. М. де 99, 129—
130, 132, 278
Самора А. де 240
Санд Ж. 229
Сан Джорди Д. де 4
Санчес Т. А. 104
Санчес Барберо Ф. 151
Сармьенто М. 101
Сервантес-и-Сааведра М. 17,
56, 69, 104, 109, 217, 245, 257
Силюнас В. 278
Скотт В. 185, 217—219, 221,
223, 228
Смирнов А. А. 3
Соль-и-Падрис Д. 180
Соррилья-и-Мораль Х. 174, 197,
212, 232—242, 279
Софокл 164
Спиридонова Л. Д. 280
Стиль Р. 245
Сурита-и-Кастро Х. де 226
Сьенфуэгос — см. Альварес де
Сьенфуэгос Н.
Сю Э. 229, 231

Тасис-и-Перальта Х. де, граф
Вильямедиана 23, 188
Тассо Т. 15, 16, 65
Тертерян И. А. 5, 280
Тирсо де Молина (Г. Тельес)
13, 72, 73—79, 92, 198, 240,
277—278, 280
Тициан В. ди Кадоре 63
Толстой А. К. 77
Томашевский Н. Б. 277, 278
Томсон Д. 134

Торрес-и-Вильярроэль Д. де 98,
104—108, 245, 278
Трильо-и-Фигероа Ф. де 23
Труэва-и-Коссио Т. 218
Тьерри О. 217
Узин В. С. 82, 277, 279
Федр 129
Фейхоо-и-Монтенегро Б. Х. 98,
99—101, 103, 108, 111, 278
Фернандес де Моратин Л. 99,
122—125, 163, 278
Фернандес де Моратин Н. 104,
120—121, 122, 132—133
Фигаро — см. Ларра М. Х. де
Фигейреду Г. де 77
Фрир Д. Х. 184, 185
Хиль-и-Карраско Э. 225—228,
279
Хиль-и-Сарате А. 215—217, 237,
279
Ховельянос Г. М. де 111—115,
121—122, 134, 136, 146, 148,
155, 278

Чавас Х. 277

Шафаренко И. Я. 124

Шекспир У. 67

Шиллер Ф. 214, 216, 223

Шопенгауэр А. 66

Штейн А. Л. 277, 279

Эзоп 129

Энгельс Ф. 149

Энсисо Ф. 132

Эразм Роттердамский 30

Эрвас-и-Пандуро Л. 104

Эррера Ф. де 133, 146

Эскосура П. де ла 221—222,
239

Эспинель В. 50—51

Эспиноса Медрано Х. де 24

Эспронседа-и-Дельгадо Х. де
173, 174, 182, 189—204, 209,
219, 221, 233, 234, 240, 278,
279, 280

Эстебанес Кальдерон С. 128,
224, 245, 247—250, 251—254,
259, 265, 279

Юнг Э. 116, 134

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Литература XVII века (барокко)	
Введение	7
Глава I. Луис де Гонгора и поэзия XVII века	14
Глава II. Франсиско де Кеведо	26
Глава III. Плутоской роман . . .	41
Глава IV. Бальтасар Грасиан .	54
Глава V. Драма XVII века: школа Лопе де Веги	66
Глава VI: Драма XVII века: Педро Кальдерон и его школа	79
Литература XVIII века (эпоха Просвещения)	
Введение	95
Глава VII. Прозаики раннего Просвещения	104
Глава VIII. Гаспар Мельчор де Ховельянос и проза зрелого Просвещения	111
Глава IX. Драматургия Просвещения	120
Глава X. Поэзия Просвещения	129
Литература XIX века (революционно-патриотический классицизм)	
Введение	139
Глава XI. Мануэль Хосе Кинтана и поэзия революционно- патриотического классицизма	146
Глава XII. Сатирическая публицистика первых буржуазных революций	154
Глава XIII. Франсиско Мартинес де ла Роса	162
Литература XIX века (романтизм)	
Введение	169
Глава XIV. Романтическая поэзия	183
Глава XV. Романтическая драма	204

Г л а в а XVI. Романтическая проза	217
Г л а в а XVII. Хосе Соррилья	232

Литература XIX века (костумбизм)

Введение	245
Г л а в а XVIII. Костумбристский очерк	251
Г л а в а XIX. Сатирическая публицистика Мариано Хосе де Ларры	261
К р а т к а я библиография	277
И м е н н о й указатель	281

00164

