

От маньеризма к барокко: тема сна у Шекспира и Кальдерона

Видмантас Силюнас

Сопоставление воплощений темы сна в «Буре» Шекспира (1611) и в драме Кальдерона «Жизнь есть сон» (1635) предоставляет возможность увидеть, как на смену маньеризму приходит барокко. Отправной точкой в рассмотрении динамики стилей является «Сон Полифила» Франческо Колонны (1499). Доминирующие у Колонны мотивы земной и небесной любви станут существенными для маньеризма, в котором эротическим фантазиям противостоит изображение сна, сопрягающегося с религиозным визионерством, что находит отражение и в живописи и в других видах искусства. В «Буре» драматически двойственными оказываются и природа, и «естественный человек», и социум, и культура. В барочных драмах реальность часто уподобляется сну, с ужасом которого борется пробуждающееся нравственное сознание. Однако если оно побеждает, его торжеству сопутствуют трагические ноты.

Ключевые слова: маньеризм, барокко, Шекспир, Кальдерон, Франческо Колонна, «Сон Полифила», мотивы земной и небесной любви, тема сна, нравственное сознание, религиозность.

Тема сна – древняя тема, как в восточной, так и в европейской культуре. И на Западе и на Востоке давно закрепилась метафора «жизнь есть сон», как и представления о том, что сон – это особое пространство, в котором мир людей соприкасается с миром духов и высших существ и раздаются голоса демонов и богов. В Средние века вспоминали о вещих снах Иосифа, Иеремии и Даниила, о ночных видениях в «Книге Иова», в которой спящий среди прочего слышит во сне слова: «Ибо человек рожден для страдания, как искры, чтоб устремляться вверх» (5, 7). Сенека писал о том, что «мы брошены в глубокое и беспокойное море», и голоса сирен соблазняют нас «лживыми радостями: богатством, почестями, властью». Согласно христианскому учению, только того, кто, как Одиссей, преодолит подобные соблазны, смерть пробуждает для вечного счастья.

Стремясь поставить «сны» в должный контекст, возьмем как исходную точку «художественных снов» в Новое время «Сон Полифила» («*Hypnerotomachia Poliphila*») Франческо Колонны (1499), обширный символично-эзотерический роман, написанный по-итальянски с большой примесью изысканной, свойственной гуманистам конца XV века латыни. Колонна опирается на различные, принимающие формы сна литературные фантазии, такие как «Божественная комедия» Данте, «Любовное видение» Боккаччо или «Роман о Розе», а также латинскую поэму «*Visio Oeni militis*» или «*Purgatorio di messer Santo Patricio*» («Чистилище мессира Святого Патрика» в итальянском варианте): в этом произведении «христианский рыцарь Оэний, чьи мысли сосредоточены на имени Христа, проникает в темную чащу Чистилища, в которой находит прекрасное, окруженное стенами жилище с внутренним двором, подобным монастырскому. Его встречают монахи в белых одеяниях, приветствующие его и дающие ему добрые советы». Таков зародыш «извилистого пути Полифила от мрака внутри пирамиды до обрядов во дворце Элевтерииды»¹. В сложнейшем и изошренном сочинении Колонны с подзаголовком «Любовная борьба Полифила во снах, в которой утверждается, что все у людей – не что иное, как сон...», герой, рассказывает, что «в тот самый час, когда разноцветные бутоны еще не боялись вредоносного зноя, порождаемого сыном Гипериона, а зеленые луга были влажными, орошенными свежими слезами Авроры», он, находясь в фамильной спальне наедине «с любимой и задумчивой Агриппией»² (то есть с Бессонницей), погрузился в «сладостный сон», «протекающий между суровой жизнью и нежной смертью»³. Насыщенный загадочными пластическими образами «Сон Полифила» был опубликован со 171 отменной гравюрой; они оказали сильное воздействие на последующие издания разных трактатов по иконологии и сборников аллегорий, символов, импрез, иероглифов и т. п. В романе, в свою очередь, возникали «сны во сне»; в частности, герой умирал – погружался в смертный сон – и был воскрешен... В странствиях в мире сна Полифил опускался в адское подземелье, дивился храмам, посвященным античным богам, преимущественно Венере и Амуру, лицезрел картины их любовных свиданий, поражался виду прекраснейшего театра с волшебным фонтаном посередине, присутствовал при жертвоприношениях голубей и лебедей жрицами Киприды, наслаждался видом роскошных процессий и живописнейших триумфальных повозок. Он встретился с множеством красивейших нимф и со своей несравненной возлюбленной Полией, прошел с ней большую часть фантазмагорического пути, пока, услышав ее уверения в любви и в неизменной верности и возглас: «Прощай, Полифил, любимый мой, который меня так любил», – не проснулся «после вечной ночи... полный сладостного обмана», со вздохом: «Прощай, Полия»⁴.

«Сон Полифила» с полным правом можно назвать тотально аллегорическим и панэротическим сном. Выдержавший в XVI веке несколько изданий и переизданный в XVII веке, он не останется незамеченным – им будут увлекаться и Рабле, и художники Школы Фонтенбло, и испанцы, и, конечно, итальянцы. Следы его очевидны и в созданной в 1551 «Иероглифике» Пиеро Валериано, и в «Грозе» Джорджоне, и в «Божественной и земной любви» Тициана, и, в особенности, во многих маньеристских гравюрах и полотнах. Книга Колонны виртуозно воспе-ла религию Любви и воплотила ее визуальные образы как в гравюрах, так и в живописных описаниях.

Полифил неустанно упивается не просто красотой, а утонченной, элитарной, как самые субтильные видения, *декоративной красотой*, столь дорогой маньеристам, ее роскошью, которую называет «соблазнительной искусственностью... способной захватить и победить в мгновение ока, подчинить себе полностью и увлечь безвозвратно любое сердце, каким бы здоровым, мужественным, спокойным, свободным и сопротивляющимся оно не было»⁵; чарует описанием прелести нимф и их нарядов, усыпанных золотой чешуей и геммами. Читателя гипнотизирует вид платьев из синего бархата с восточными жемчугами, волютами драгоценных камней (зеленых изумрудов, пламенеющих рубинов, бриллиантов в виде маленьких пирамид), расписанных цветами шелков, удивительных причесок, с вплетенными в них цветами и т. п.⁶. Кажется, что Колонна говорит не о каких-то живых, пусть и увиденных во сне, существах или зданиях, а преподносит плоды виртуозного творческого воображения; так, рассказы о храмах и дворцах – это, несомненно, удивительные архитектурные фантазии.

«Сон Полифила» можно назвать «Сном о Полии» – она главный предмет повествования сновидца, к ней он испытывает неодолимое влечение (имя Полифил буквально значит «любящий Полию»). Книгу можно назвать эротическим трактатом. И, как в маньеризме и у флорентийских неоплатонистов, любящий обращается и к Венере небесной, и к Венере земной. Это и любовь к божественному (так, Полифил признается, что в сон его погрузило желание слиться с Полией – «боготворимой Идеей»⁷), и любовь чувственная. Герой то предается возвышенным, подобающим христианину, размышлениям, то, после купания в термах с пятью обнаженными нимфами, охвачен столь неодолимым плотским желанием, что преследует убегающих нагих красоток, восклицая: «Что вы со мной делаете? Позвольте мне догнать вас и упасть на вас, применяя дозволительное насилие»⁸. Небесная и земная любовь то оттеняют друг друга, то друг с другом переплетаются. После того как нимфы волшебным напитком погасили жгучее вожделение Полифила, он вместе с ними направляется в святилище, где восседают почтенные матроны. Герой то не может оторвать взгляда от шеи Полии, такой же белоснежной, как и украшающие ее жемчуга, и от платья,

которое вздымало на груди «два округлых плода, получше тех, что Геракл собрал в саду Гесперид или Помона видела в своей корзине»⁹, то кается в этом. И словно в наказание за недозволенные помыслы и желая очистить от них возлюбленного, Полия ведет его в Тартар, где он устрашается при виде трехглавого Цербера с черной влажной гривой на голове, окруженной жуткими змеями.

Полия, к соединению с которой стремится Полифил в течение всего философского сна, – это и «человеческая природа» и «небесный дух»¹⁰, в конечном же итоге она оборачивается идеей Абсолютной Красоты, которую можно лицедезреть и с которой можно соприкоснуться только в мечтах или в пространстве сновидений.

В подобном пространстве происходят причудливые метаморфозы: во «Сне Полифила, или Гипнеторомахии» язычество не только борется с христианством (гипнеторомахия и означает борьбу во сне), но и ошеломляюще трансформируется в него: так, Венера в одном из эпизодов предстает в виде Скорбящей Богоматери – *Mater Dolorosa*, которая кормит сына не молоком, а своими слезами...

Многие маньеристские гравюры, картины и тексты также можно назвать эротическими снами, даже если в них и не идет речь о снах в буквальном смысле. Опять-таки в них верх берет то возвышенно-спиритуалистический, то соблазнительно плотский Эрот. Соответственно, разнообразным оказывается и представление о любовных грезах; в этом прослеживаются и параллели с ренессансными неоплатониками, и расхождение с ними. Марсилио Фичино рассматривал сон как пору, когда душа отделяется от чувств и может целиком предаться интеллектуальным помыслам, потому боговдохновенные мудрецы спали подолгу: Пифагор — десять лет, Зороастр – двадцать, а Эпименид – пятьдесят лет; сладострастие же Фичино считал дурным наваждением, формой помешательства. Однако для него Венера земная не является врагом Венеры небесной, ибо делает умопостигаемую красоту доступной восприятию и воображению и «побуждает человека создавать подобие божественной красоты в физическом мире»¹¹. У маньеристов же две Венеры и, соответственно, два Эрота – *amor divinus* и *amor vulgaris* – могут сильно удалиться друг от друга. Эротика, столь изысканная в живописи Пантормо («Венера и Амур», 1532–1534, Флоренция, Галерея Академии), Бронзино («Аллегория триумфа Венеры», 1545, Лондон, Национальная галерея), в школе Фонтенбло, у Ганса фон Аахена («Юпитер, Антиопа и Амур», 1595–1598, Вена, Музей Истории Искусств), достигает вопиющей откровенности в стихах Пьетро Аретино и во фресках Джулио Романо (зал Амура и Психеи во Дворце Те, Мантуя, 1526–1528). Но этому противостоят совсем другие маньеристские полотна, акцентирующие внимание на религиозных озарениях: «Тайная вечеря» Федерико Бароччи (1592–1599, собор Урбино); «Страшный суд» Жана Кузена Младшего (1585, Лувр), творения Тинторетто...

Наконец, еще энергичнее прокладывают дорогу к барокко экспрессивные прорывы в запредельное у Эль Греко. Так, во «Сне Филиппа II» (1579, Эскориал) перед духовным взором коленопреклоненного короля, молящегося вместе с другими царственными лицами, священнослужителями и прочим христианским людом, разверзаются небо и ад, предстают хоры ангелов и грешники, поглощаемые пастью Левиафана.

В барокко тема сна, становящаяся одной из важнейших в искусстве XVI–XVII веков, достигает своего апогея. Она сплетается или сливается с другими темами, прежде всего с визионерством. Этому способствует немаловажный фактор: церковь, долгое время с подозрением относившаяся к мистическому опыту искавших непосредственного контакта с Богом визионеров вне ее рамок, после Тридентского собора начинает все сильнее уповать на то, что картины откровений будут заволаживать верующих.

Мы не случайно употребили слово «картины» – быстро зреет урожай многочисленных произведений, на которых художники соревнуются в изображении нахлынувших, как сон наяву, видений.

В барочной живописи, театре, прозе жизнь уподобляется сну – кошмару, пробуждению от которого нельзя не радоваться. Об этом думали и гуманисты маньеристской поры: Пиеро Валериано писал в «Иероглифике»: среди разных смертей «есть такая, которую наиболее живо рекомендуют древние мудрецы и авторитет Библии: это когда те, кто стремятся видеть Бога и соединиться с ним (вещь невозможная в темнице тела) переносятся на небеса и освобождаются от тел смертью, являющейся самым глубоким сном; именно так хотел умереть Павел, когда говорил: жажду раствориться и быть с Христом. Такого рода смерть теологи символически именуют поцелуем. <...> И фигура Эндимиона, которого поцеловала Диана, когда он впал в глубочайший сон? – это воплощенное предвестие этого...»¹².

В барокко эта мысль становится едва ли не общим местом, и зачастую Смерть и Сон оказываются близнецами, детьми Ночи, как в гробнице Медичи, созданной Микеланджело... На одной из гравюр Карло Маратты (1625–1713) путник спит на корабле, кормчий которого – Время – направляет его в страну мертвых; с небес спускается Ангел со стягом, на нем написано: «Просыпайся, я тебя привез в вечность...»¹³. В анонимной книге по символике «Partenera Sacra», изданной в 1633 году в Риме, есть такая графическая эмблема: на окруженном волнами житейского моря корабле возникает видение – в падающих из грозových облаков ослепительных лучах света на палубе появляется Младенец с крестом как залогом спасения...

Испанская живопись неоднократно запечатлевает сны и сновидческие явления («Святой Франциск, утешаемый музицирующим ангелом», Франциско Рабальты, ок. 1670; Прадо, Мадрид; «Сон Иакова» Хусепе Риберы, 1639; Прадо, Мадрид и др.). Постоянно обращается

к сну поэзия испанского Золотого века – от Луперсио де Архенсолы (1559–1613), в сонете «Ко сну» клянущего «жестокий сон», «ужасающий образ смерти»¹⁴, до Хуаны Инес де ла Крус (1650–1694), которая в «Первом Сне» говорит, что сон владеет всем¹⁵, – включая, конечно же, Франсиско де Кеведо (1580–1645), называвшего сон «немым образом смерти»¹⁶, считавшего грань между сном и явью такой же призрачной, как грань между жизнью и смертью, и писавшего о том, как ему пригрезилось, будто красавица отвечает ему взаимностью:

Гадал я, сон ли, явь ли это были.
 О, если явь, пусть век я сна не знаю,
 А если сон – молю, чтоб не будили!
 Но пробудился, изгнанный из рая,
 И не пойму, живу ли я в могиле.

Сходные мотивы звучат и у Лопе де Веги (1562–1635). К примеру, в сонете, обращаясь к Ночи – «гнезду обмана», «пряхе снов», он говорит о зыбкой черте, отделяющей сновидения и реальность:

Сплю иль не сплю, плачу тебе полжизни:
 Днем усыпишь, а после ночь провел без сна я;
 Когда ж я сплю, не знаю – жив ли я¹⁷.

Короче говоря, можно рассматривать и поэтику сна, и культурологические аспекты, идущие от индуистской философии, и трактовки сна как «окна, открытого в иную реальность»¹⁸ и т. д. и т. п. Но это материал для отдельного исследования; мы же сосредоточимся на смене стилей, подробнее останавливаясь на произведениях Шекспира и Кальдерона, постоянно обращавшихся к теме сна. Об интересе к этой теме, если не об одержимости ею, свидетельствуют и сонеты, и «Сон в летнюю ночь», и «Гамлет», и «Макбет», и поздние драмы английского гения, также как ряд священных ауто испанского драматурга, и такие его драмы, как «В этой жизни все правда и все ложь» («En esta vida todo es verdad y todo mentira»), в которой император Фокас во сне видит будущее. Как и в средневековых и ренессансных произведениях, путешествие при жизни по загробному миру уподобляется сну в кальдероновском «Чистилище Святого Патрика» («El Purgatorio de San Patricio») – оно оказывается спасительным для души Людовико Энио: «географическое сводится к этическому»¹⁹, осознание жизни как сна ведет к нравственному прозрению.

Путь от маньеризма до развитых форм барокко можно проследить на многих примерах, но сопоставление шекспировской «Бури» (1611) и кальдероновского шедевра «Жизнь есть сон» (1635) помогает прочертить эту дорогу особенно отчетливо.

И у Кальдерона, и в позднем произведении Шекспира бытие, казавшееся столь прочным и необманным в ренессансную пору, становится

эфемерным и иллюзорным. В начале «Бури» шторм подобен кошмарному сну – как только он кончается, путники оказываются целехонькими на берегу в одеждах, вид которых говорит о том, что они не были тронуты водой. Просперо погружает в сон Миранду; два духа, которые ему служат – Ариэль и Калибан, откровенно схожи с образами сна, как и античные богини и нимфы, танцующие на свадьбе Миранды и Фердинанда: как скажут о них, «в воздухе прозрачном. / Свершив свой труд, растаяли они»²⁰. Жизнь, согласно Просперо, – сон:

Вот так, подобно призракам без плоти,
 Когда-нибудь растают, словно дым,
 И тучами увенчанные горы,
 И горделивые дворцы и храмы,
 И даже весь – о да, весь шар земной.
 И как от этих бестелесных масок,
 От них не сохранится и следа.
 Мы созданы из вещества того же,
 Что наши сны. И сном окружена
 Вся наша маленькая жизнь²¹.
 (We are such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep)
 (4. 1, v.v. 156-158)²²

Слова эти прямо перекликаются со знаменитым монологом Сехисмундо в конце II акта драмы «Жизнь есть сон»:

...Ведь мы, быть может, только спим.
 Да, только спим, пока мы в мире
 Столь необычном, что для нас –
 Жить значит спать, быть в этой жизни –
 Жить сновиденьем каждый час.
 Мне самый опыт возвещает:
 Мы здесь до пробужденья спим.
 Спит царь и видит сон о царстве,
 И грезит вымыслом своим.
 Повелевает, управляет
 Среди своей дремотной мглы,
 Взаимобразно получает,
 Как ветер, лживые хвалы.
 И смерть их все развеет пылью.
 Кто ж хочет видеть этот сон,
 Когда от грезы о величьи
 Он будет смертью пробужден?
 И спит богач, а в сне тревожном
 Богатство грезится ему.

И спит бедняк, и шлет укоры,
 Во сне, уделу своему.
 И спит обласканный успехом.
 И обделенный – видит сон.
 И грезит тот, кто оскорбляет.
 И грезит тот, кто оскорблен.
 И каждый видит сон о жизни
 И о своем текущем дне,
 Хотя никто не понимает,
 Что существует он во сне.
 И снится мне, что здесь цепями
 В темнице я обременен,
 Как снилось, будто в лучшем месте
 Я, вольный, видел лучший сон.
 Что жизнь? Безумие, ошибка.
 Что жизнь? Обманность пелены.
 И лучший миг есть заблужденье,
 Раз жизнь есть только сновиденье,
 А сновиденья только сны²³.

(В оригинале преходящесть жизни подчеркивается еще резче: ее страницы «ветер пишет, / а смерть в пепел обращает» – «el viento escribe y en cenizas le convierte / muerte...» v.v. 2162-652); она «иллюзия и тень» – «una ilusión / una sombra», v.v. 2183-84)²⁴ – кальдероновский принц, как и шекспировский герцог, убежден, что «и пышность и величье, / и власть среди теней исчезнут»²⁵.

У Шекспира череда быстро сменяющихся друг друга (все происходящее в «Буре» уместается в четыре часа) сновидческих образов приводит к перевороту в душах заклятых мерзавцев; превращающийся из яростного насильника и убийцы в способную подчинить себя нравственному закону личность кальдероновский Сехисмундо скажет, что его учителем был сон. В обоих случаях сны и размышления о жизни как о сне помогают преобразить дурную природу.

«Дурная природа» – понятие, неведомое Ренессансу вплоть до начала его кризиса. Но в трагедиях Шекспира природа становится враждебной человеку: в «Короле Лире» ненастье, щадя негодяев, обрушивается на благородных страдальцев, и шекспировская «Буря» только на первый взгляд может показаться возвращением к идеальному мировидению комедий. Природа острова не сплошь приветлива, как, к примеру, во «Сне в летнюю ночь». Ян Котт напомнил, что в послуживших толчком к созданию «Бури» реляциях о попавшей в 1609 году в неистовый шторм английской экспедиции флагманский корабль разбился, и моряки, высадившиеся на необитаемые острова и назвавшие их Дьявольскими, по ночам слышали завывания, казавшиеся голосами демонов.

Для польского шекспироведа это отправная точка в его рассуждениях о том, что «остров Просперо ничего общего не имеет со счастливыми островами ренессансных утопий» и похож «скорее на остров – мир поздней готики. Именно такие миры рисовал один из величайших провидцев среди художников всех эпох, предтеча барокко и сюрреализма, неистовый Иероним Босх»²⁶. Пусть это и натяжка, но исследователь прав, замечая, что природа в «Буре» двойственна: на острове «одновременно стоят зима и лето. <...> Источники на острове соленые и сладкие, земля бесплодная и плодородная, есть апельсиновые рощи и есть гнилые болота»²⁷.

И впрямь, первый же эпизод драмы рисует картину не приветливой и ласковой, а беспощадной природы. Да, буря никому не приносит ни малейшего ущерба, но англичане, народ моряков, куда как хорошо знали, что природа, губящая корабли, — явление естественное, а если после урагана все выходят на берег сухими из воды — это нечто невероятное.

Что же касается драмы Кальдерона, то в самом ее начале природа, увиденная глазами Росауры, угрюма и страшна – дикая, опасная природа.

Но если густая тень ложится на светозарный ренессансный ореол вокруг окружающей всех природы, то еще куда более сильные сомнения возникают насчет созданного Возрождением идиллического образа естественного человека и его благих свойств. Именно такой образ – лейтмотив рассуждений гуманистов. Не желая утомлять читателя цитатами, вспомним лишь, что даже такой скептик, как Монтень, был переполнен восторгом перед естественным человеком. В эссе «О каннибалах» (Калибан – анаграмма каннибала), которое, судя по всему, было знакомо Шекспиру благодаря изданному в 1603 году английскому переводу Джона Флорио, французский мыслитель писал об обитателях Нового Света: «Нет у этого народа ничего варварского или дикого», наоборот они руководствуются «истиной и разумом». «Здесь царят совершенная религия, совершенная власть, совершенные нравы...» Согласно Монтеню, дикари не более дики, чем вкусные фрукты, выросшие в естественных условиях; «скорее следовало бы назвать диким то, что мы изменили нашими искусственными приемами, отгоняя от естественного хода вещей». У естественных людей нет ни гнета, ни богатства, «ни бедности... никаких занятий, кроме досуга». У них «неслыханная вещь! Нет даже слов, которые обозначали бы ложь, предательство, притворство, жадность, зависть, отступничество»²⁸.

Но в «Буре» естественный человек – это Калибан, похотливое, жестокое и мстительное существо, «прирожденный дьявол»²⁹, чей портрет дан в речах шутов: «Человек или рыба? <...> Рыба! – воняет рыбой»³⁰, «здесьнее чудище»³¹ и т. п.

Это комически сниженный вариант «человека-зверя» – так назовет себя Сехисмундо, который в драме Кальдерона появится в звериных шкурах. В свою очередь, Калибана можно, подобно Сехисмундо, законному наследнику польского трона, счесть принцем; он ведь тоже единственный сын и наследник безраздельно правившей островом Сикораксы; и у него есть основания предъявлять на это владение свои права.

Некоторые исследователи, основываясь на этом, готовы чуть ли не оправдать Калибана. Они ссылаются и на то, что именно ему снятся самые дивные сны:

...А то бывает,
 Что голоса я слышу, пробуждаясь;
 И засыпаю вновь под это пенье.
 И золотые облака мне снятся.
 И льется дождь сокровищ на меня...
 И плачу я о том, что я проснулся³².

Но о чем говорят на самом деле эти слова в контексте драмы? О том, что Калибану дано слушать музыку, которая, согласно ренессансному гуманизму, обладала волшебными терапевтическими свойствами и выражала торжество гармонии в мире. Музыка – одно из искусств, из проявлений красоты, которая, как считали возрожденцы, могут пробудить лучшие свойства, не проявившиеся до встречи с ней, но потенциально заключенные в человеческой природе. Так в знаменитой новелле из «Декамерона» Боккаччо, послужившей отправной точкой для «Дурочки» Лопе де Веги и многих других произведений, Чимоне превращается из дуралея во всесторонне развитую личность благодаря любви к прекрасной девушке. И в «Буре» чудесная музыка оказывает благотворное воздействие или, по крайней мере, укрощает зло у многих. У многих, но не у Калибана! Можно сказать, что она западает ему в душу – и не меняет ее к лучшему; он по-прежнему лелеет свирепые мысли и уговаривает Стефано расправиться с Просперо во сне. Слово «сон» во время его подстрекательских речей возникает не случайно и звучит уже не трогательно и поэтично, как в процитированных выше строчках, а зловеще:

Убей его во сне.

Ему ты череп разможжи поленом.
 Иль горло перережь своим ножом
 Иль в брюхо кол всади³³.

В любом случае, не только у Кальдерона, но и в «Буре», как и в великих трагедиях Шекспира, взгляд на природу человека – идет ли речь о сыне короля или отпрыске ведьмы – куда более критический, чем у творцов Высокого Возрождения.

Но не однозначны у обоих драматургов и те, кто дают «уроки сна», оказывающие или не оказывающие должного воздействия. Обратим внимание на еще одну параллель: польский король у Кальдерона – великий астролог, миланский герцог у Шекспира – великий маг. И астрология и магия почитались в эпоху Возрождения и в XVII веке как глубокие науки, источники важных знаний – знаний, которые даруют могущество. В этом были убеждены не только влиятельнейшие мыслители, такие как Пико делла Мирандола, Марсилио Фичино и Джордано Бруно, но и подавляющее большинство других гуманистов: они полагали, что магия и способность читать небесные знаки и знамения помогают овладеть сокровенными тайнами бытия. Однако прибегающий к магии, чтобы сразиться со злом, Просперо отрекается от нее. Не объясняется ли это тем, что возрожденческая вера в благую силу дерзновенного ума уже поколеблена, хотя еще не отвергнута? Просперо обладает безграничной властью ученого, но и эта власть и фигура властелина вызывает у многих сомнение. Театры и исследователи все чаще не только усложняют образ шекспировского мудреца, но и предлагают самые неожиданные его трактовки. Так, в 1950 году Октав Манони в «Психологии колониализма» выдает Просперо за колонизатора, поработавшего коренные народы. Два года спустя Франц Фанон, ставший идейным вождем самых радикальных движений среди молодежи черной расы, объявит в книге «Черная кожа, белые маски», что слова Просперо, обращенные к Калибану, пытавшемуся изнасиловать его дочь, выражают нечто подобное фантазиям плантатора юга Соединенных Штатов, уверенного, что «ниггеры только и ждут случая, чтобы наброситься на белую женщину»³⁴. Прекрасный поэт, один из апостолов «негритюда», Эме Сезар и вовсе перепишет «Бурю»: грот, в котором живет Калибан, превратится из «grotto» в гетто, и сын ведьмы бросит в лицо Просперо: «Старый козел, ты приписываешь свои похотливые мысли мне»³⁵, утверждая, что отец Миранды жаждал насильно овладеть собственной дочерью...

Это лишь один из примеров, свидетельствующих: интерпретация порой куда больше говорит не о том, что интерпретируется, а о том, кто интерпретирует. Конечно, авторы, о которых мы только что говорили, воспринимали «Бурю» совсем не в том ключе, которым открывалось искусство XVII века. Фанон и Сезар сводят сюжет драмы к современным им политическим реалиям, не понимая, что Шекспир ведет речь не о злобе дня, а о том, что ему представляется вечными проблемами, пишет не политическое, а метафорическое или мифопоэтическое сочинение. Пренебрежение символическим характером художественной культуры XVII столетия не может не обернуться непониманием ее сути. Принимая рубенсовских богинь всего лишь за полнотелых нагих фламандок, а рембрандтовское изображение Свя-

того семейства лишь за зарисовку голландского быта, мы, конечно, не просто обедним, но и извратим смысл шедевров живописцев, творивших искусство, обязывающее проникать в особенности его аллегорико-метафорического кода.

Не касаясь подробнее этой темы, укажем лишь, что для Шекспира Калибан – не эмпирическое лицо и даже не представитель какого-то клана или расы, а олицетворение диких начал, заключенных в человеческой природе. Потому его и позволительно соотносить с «белым» кальдероновским принцем Сехисмундо. Более того, в сыне высокоцивилизованного польского короля первозданная дикость проявляется сильнее, чем у отпрыска алжирской колдуньи. Шекспира занимает не противостояние метрополий и колоний, а противостояние Природы и Культуры. И драматизм заключен и в столкновении этих начал, и в том, что они, в свою очередь, противоречивы.

О драматических метаморфозах образа Природы мы уже говорили, но теряет былую однозначность и Культура. Объясняя Миранде, почему она очутилась в изгнании, Просперо говорит о том, что увлеченный книгами, он

...Вовсе перестал вникать в дела.

Замкнувшись в сладостном уединенье,
Чтобы постичь все таинства науки,
Которую невежды презирают,
Я разбудил в своем коварном брате
То зло, которое дремало в нем³⁶.

(В оригинале сказано крайне четко: «In my false brother / Awaked an evil nature»; v.v. 1. 93-4).

Правда, о вине Просперо говорится едва ли не вскользь в начале «Бури», и о ней легко забыть, убеждаясь, сколь виновны перед ним другие. И все же слова: «Я разбудил в своем коварном брате, / То зло, которое дремало в нем» произнесены, их не вернешь назад, и, кто знает, может статься, что Шекспир, скорее всего принимавший в 1611 году активное участие в постановке пьесы, думал, что сказанного достаточно, чтобы благодаря сценической интерпретации мысль о вине свергнутого герцога не прошла незамеченной. Тем более что в заключительной части «Бури» Просперо заявляет о Калибане: «Это порожденье тьмы я признаю своим». В русских переводах, правда, горький смысл (или, по крайней мере, опасная двусмысленность) этих слов теряется. Так, даже в превосходнейшем переводе Михаила Донского мы читаем:

«А это порожденье тьмы мой раб»³⁷.

Между тем шекспировская фраза: «...This thing of darkness I / Acknowledge mine» (v.v. 5, 275-6) дает основание шекспироведу Стефану Оргелу сделать вывод, что славный Просперо «сознается, что

чудовищное порождение ведьмы – это и его собственное порождение», и, следовательно, борьба между Просперо и матерью монстра Сикораксой – это «борьба Просперо с самим собой»³⁸.

Можно объявить это суждение спорным, но нельзя отрицать, что тень на Просперо отбрасывает еще одна зловещая фигура. В монологе в начале пятого акта, в котором он рассказывает о могуществе своей магии, способной затмевать солнце, обрушить горы, поднимать бури, и хвастается тем, что по его велению «могилы / Послушно возвратили мертвецов»³⁹, Просперо повторяет слова страшной чародейки Медеи в «Метаморфозах» Овидия. Когда вслед за этим он объявляет публике: «But this rough magic / I here abjure» (v.v. 5. 50-51; подчеркнуто мною. – В.С.), то это позволяет Михаилу Донскому сказать в переводе: «Но ныне собираюсь я отречься / От этой разрушительной науки»⁴⁰. Как бы там ни было, именно в этот момент Просперо чувствует, что сострадание окончательно берет в нем верх над ненавистью к врагам: «Хотя обижен ими я жестоко, / Но благородный разум гасит гнев»⁴¹.

Мудрец с трудом подавляет в себе дурные чувства, в наличии которых сознается. Добрый волшебник сближается со злым волшебником и сам понимает, что белая магия может превратиться в черную, что разум способен порождать чудовища. Шекспир заглядывает в бездну интеллекта, в которой таится и прекрасное, и страшное. В «Макбете» ведьмы поют: «Все прекрасное ужасно, все ужасное прекрасно», одно может обернуться другим. Бездна сознания будет манить и пугать Достоевского и его героев. В эту бездну заглядывал Фауст Марло, заглядывает Андриан Леверкюн Томаса Манна и будут всматриваться герои многих авторов XX века, потрясенных и ужаснувшихся открытиями человеческого ума, получившего возможность истребить все человечество и весь земной шар.

Так или иначе, Просперо — олицетворение культуры, интеллектуал, который, по его словам, ценил книги «превыше герцогства», топил их в морской пучине и ломает волшебный жезл, будто в тех орудиях, которые давали возможность сражаться со злом, ему почудилось нечто злое.

Но «Буря» – это только начало. Мотив, который звучит у Шекспира под сурдинку, становится звонким у Кальдерона. Сехисмундо прямо скажет, что к бесчинствам и убийству толкнул его родной отец. Предупрежденный звездами о том, что сын, которому предстоит родиться, может принести беды Польше, Басилио не нашел ничего лучшего, чем поместить младенца в тюрьму и растить его в окружении зверей:

Отец мой, ныне предстоящий
 Пред вами, захотев избегнуть
 Моей свирепости врожденной,
 Меня животным воспитал
 И сделал человеком-зверем:

И если б я по благородству,
По кровному великодушью,
По рыцарству своей души
Родился кротким и смиренным,
Один лишь этот образ жизни,
Одно лишь это воспитанье
Способны были бы в мой нрав
Жестокие внедрить привычки...⁴²

Mi padre, que está presente,
por excusarse a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana..
Lo mismo le ha sucedido
que a quien, porque le amenaza
una fiera, la despierta,
que a quien, temiendo una espada
la desnuda...
(v.v. 3172-3203)

Справедливость этих слов не вызывает ни малейших сомнений, и они звучат как мощная финальная кода в оркестровке драмы. Становится ясно, что король, которого, к полному его удовольствию, величали глубочайшим мудрецом, подобным древним Фалесу и Эвклиду, сильно перемудрил с наследником, и что его мудрость подстегивала безумие и дикость.

За двенадцать лет до начала действия «Бури», «замкнувшись в сладостном уединении, / чтобы постичь все таинства науки»⁴³, Просперо, заглядывая в бездны бытия, оказался неспособным разглядеть то, что творится у него под носом, и проморгал интриги, которые плел против него Себастьян. Польский король, то и дело рассматривавший светила, не менее близорук, чем с головой ушедший в чтение фолиантов миланский герцог. Ни один ни другой не смогли понять смысла магических и астрологических знаков, таких же труднодостижимых, как образы сновидений.

И все же, если Шекспир и в особенности Кальдеро и показывают слепоту столь пронизательных умов, то это не циничная насмешка, а трагическая ирония. Связано это во многом с тем, что Просперо и Басилио – не просто мудрецы, убедившиеся в ограниченности своего интеллектуального горизонта, но и царственные особы. Следовательно, нам приходится различать в них обыденно-человеческое и сверхобыденно-королевское – такое различие прекрасно сознавалось в эпоху Кальдерона и Шекспира. Как пишет Жан-Поль Ру в монографии, озаглавленной «Король. Мифы и символы», король, связывая человеческое и сверхче-

ловеческое, «может быть каким угодно человеком, но как сакральный объект обладает совершенно положительной ценностью»⁴⁴.

Король – это «axis mundi, соединяющий небо и землю, и эта ось, какой тонкой она бы ни была, держит весь мир»⁴⁵. Короли, подчеркивает Ру, «обладают магическим и пророческим даром»⁴⁶, а это имеет прямое отношение и к Просперо и к Басилио.

Фигура короля остается в XVII веке мифологизированной. Это и неудивительно: и Ренессанс и барокко – пора яркого мифотворчества. Мифы щедро сыплются в искусстве как из рога изобилия в любом уголке Европы – от испанского юга до прибалтийского севера.

Мифологизированным оказывается и то столкновение Природы и Культуры, о котором речь шла выше, и та противоречивость, которая обнаруживается в каждой из противоборствующих сторон.

Однако, как Шекспир и Кальдерон ни осознавали ограниченность власти Культуры, ясно, на чьей они стороне, изображая ее столкновение с дикостью.

Ясность эта, к сожалению, замутнена авторитетным испанским ученым Хуаном Антонио Маравалем⁴⁷. В трудах, богатых точными наблюдениями, он приходит к обобщениям, схожим с вульгарным марксизмом, утверждая, что культура барокко – это инструмент деспотической монархии. Можно сказать, что выдающийся исследователь готов стать пламенным сподвижником Калибана, и происходит это из-за того, что он не замечает, быть может, главное – то, что для Кальдерона культура – не средство, а цель. Желанная священная цель. Во «сне жизни» она оказывается непреходящей ценностью.

Речь идет именно о культуре, а не об искусстве в маньеристском его понимании. Рискнем начертать барочную формулу: Культура = Эстетика + Этика. Барокко – духовно-этическое преодоление маньеризма и Ренессанса, способное сохранить привитое этими стилями упование красотой.

Это помогает понять, почему в «Буре» появляется «маска», вроде бы непосредственно не связанная с сюжетом. Перед ней в драме говорилось, что охваченный сладострастием Калибан по животному набросился на Миранду; Фердинандом же, ее полюбившим, владеет одухотворенный порыв. То, что принц испытывает целомудренное влечение, в оригинале подчеркнуто сильнее, чем в русских переводах. Если у М. Донского сын неаполитанского короля говорит, обращаясь к дочери миланского герцога:

О, если никому своей любви
Еще не отдала ты, королевой
Неаполя я сделаю тебя⁴⁸,

то в оригинале он произносит другие слова: «O, if a virgin...» («О, если девственница ты...» 1, 448). Миранда скажет юноше, что ее приданое – это ее чистота. Обещая ему дочь, Просперо предупреждает:

Но если ты кощунственной рукой
 Ей пояс целомудрия развяжешь
 До совершенья брачного обряда –
 Благословен не будет ваш союз.
 Тогда раздор, угрюмое презренье
 И ненависть бесплодная шипами
 Осыплют ваше свадебное ложе...⁴⁹

Так благородный Эрос противопоставляется животному Эросу. У Кальдерона в «Звере, молнии и камне» Эрос олицетворяет безответную, темную страсть, а его брат-близнец Антэрос – взаимные чувства. В другой драме испанца – «Статуя Прометея» также действуют братья-близнецы – Прометей и Эпиметей, первый из них несет блага цивилизации, второй – вражду. То, что они и противоположны и кровно сродни друг другу, раскрывает изначальный, «корневой» антагонизм культуры и дикости. «Культурному герою» противостоит охотник, не знающий, как культивировать землю... Прометей свято чтит любимую, Эпиметей намерен овладеть ею силой – и это вновь возвращает нас к «Буре», к подчеркнутому контрасту между Фердинандом и Калибаном.

«Маска» не случайно исполняется в честь свадьбы благородной юной пары: она указывает, что любовь – дар культуры. Ее воплощает богиня Церера, про которую Шекспир мог прочитать, что она, как сказано в опубликованном в 1592 году труде Авраама Фраунсера, «первая научила использовать зерно и хлеба и тем самым отвратила людей от дикого и примитивного бродяжничества в лесах... и приобщила к цивилизованным нравам»⁵⁰.

Кульминация свадьбы в «Буре» – ее песня:

Будут щедры к вам поля
 Изобилье даст земля;
 Хлеб заполнит закрома,
 Маем станет вам зима,
 Будут вам давать сады
 Небывалые плоды,
 Жизнь без горя и забот
 Вам Церера в дар дает⁵¹.

Так что Цереру можно поставить рядом с кальдероновским Прометеем, как и его эсхилевским предтечей. Но сразу после завершения «маски» Просперо, словно очнувшись от сладостного сна, корит себя:

Забыл о гнусном покушеньи
 На жизнь мою, которое готовят
 Зверь Калибан и те, кто с ним. А час,
 Назначенный злодеями, уж близок⁵².

Как только вечные образы благодатной культуры и щедрой природы меркнут, становится ясно, что они возникают на краю бездны зла. И все же они способны вновь и вновь возвышаться над ней. В «Буре» женитьба означает конец вражды двух стран и становится залогом гармонии и между государствами, и между людьми. Культура кладет предел вражде и злобе и у Кальдерона.

И тут приходится признать, что куда лучше, чем Мараваль, для которого куртуазный театр Испании – свидетельство льстивого угождения власти, его суть понял немецкий исследователь Вальтер Бенямин. По его мнению, масштабные барочные конфликты в Испании, «стране утонченной католической культуры», с блеском и успехом разрешаются «в уменьшенном масштабе королевского двора, оказывающегося секуляризированной силой спасения»⁵³.

Иначе говоря, культура, берет на себя сакральную роль. Мы имеем право говорить об обожествлении Культуры в испанском барокко. Обитатели мифологического Олимпа, без которых не обходились ни английские «маски», ни придворные постановки Кальдерона, выступают как верховные божества. Конечно, никто из творцов и зрителей спектаклей не обращался в языческую веру, зато все проникались верой в культуру.

Тем более что при всем сходстве с «масками» спектакли Кальдерона отличались от них тем, что в них главенствующее значение было отдано поэтическому тексту, а не ослепительным визуальным образам. «Масками» в чистом виде можно назвать только лоа – вступления к куртуазным драмам. Но и их целью было не только восхваление монарших особ (лоа – испанское – хвала), но и апология культуры. В целом ряде лоа парады, в которых участвуют в качестве достойных предшественников Испании ассирийское, греческое, персидское, готское, римское и прочие царства, — это дефиле различных эпох культуры. Например, в лоа перед музыкальной комедией (сарсуэлой) «Как исцеляется ревность, или Неистовый Роланд» («Como se curan los celos y Orlando Furioso») Франсиско де Бансеса Кандамо (1662–1704) императорский Рим горд тем, что устраивал великолепные спектакли в амфитеатрах (v.v. 157-160)⁵⁴. В другой лоа того же автора, предваряющей сыгранную придворными дамами в королевском дворце комедию «Кто же вознаграждает любовь» («Quien es quien premia al Amor»), отдается должное искусству («artificio»; v.v. 295-6), превращающему парк в место «лучшее и изысканное, / где красота таит / совершенное в божественном» («primoroso y exquisito / adonde lo hermoso esconde / lo perfecto en lo divino»; v.v. 300-302). В лоа Бансеса Кандамо к комедии «Битвы Изобретательности и Судьбы» («Duelos de Ingenio y Fortuna») Поэзия в лавровом венке, прилетающая на крылатом Пегасе, утверждает, «что она вместе с изобретательными Музами» («Musas ingeniosas»; v. 11) важнее хранящей память о деяниях королей Истории: «Поэзия

учит лучше всех, ибо придает форму / жизни, какой она должна быть» («y la Poesía / enseña más, pues les forma / como deben ser»; v.v. 40-42). Лоа показывала, что культура сказочно богата: зрители видели не только статуи величайших героев, «оружие, латы и щиты, и знамена» (р. 51), но и гору Парнас, на вершине которой Аполлон играет на лире, девять муз аккомпанируют ему, и слышны сладостные звуки журчания Геликона...

Но не забудем, что искусство, согласно Бансесу Кандамо, не изображает жизнь такой, какой она есть, а придает ей желанную форму. Гармонические мелодии на Парнасе раздаются в заоблачной высоте, в ряде же других постановок слух терзают драматические аккорды.

Мы видим, что барокко предлагает широкий спектр художественных решений. Дело не только в несхожести таких индивидуальностей, как Рибера, Веласкес, Мурильо и Вальдес Леаль, но и в параллельном существовании различных видов барочного театра – публичного, придворного и ауто сакраменталь. В публичном театре к тому же образовались свои подвиды: постановки религиозных произведений – так называемые «comedias de santos» – «драмы о святых», которые можно было бы назвать и «драмами с чудесами», были другими, чем спектакли на светские сюжеты.

Позднее Достоевский, размышляя о святых, скажет в «Братьях Карамазовых»: «Если у нас грех, неправда и искушение, то все равно есть на земле там-то, где-то святой и высший; у того зато правда, тот зато знает правду; значит, не умирает она на земле, а, стало быть, когда-нибудь и к нам перейдет и воцарится по всей земле...»⁵⁵. Но «там-то, где-то» означало, что святые, по сути, принадлежат иным мирам. Их правда противостоит земной неправде как нечто, с точки зрения привычных мерок, неправдоподобное.

Являя собой апологию неправдоподобной правды, «драмы о святых» Кальдерона, действие которых происходит «где-то, там-то» – в Армении, Антиохии и прочих неведомых краях в первые легендарные века христианства, контрастировали с «комедиями плаща и шпаги» и соприкасались с поздними произведениями Шекспира, английскими и испанскими «масками» и придворными постановками. Они переносили в «тридевятые государства». Пленяя феерической изобретательностью, прекрасное – ослепительно прекрасное! – представляло в них как броское исключение из правил, а не естественная норма, как это казалось творцам Возрождения.

«Буря» рождалась на его излете, хотя Шекспир с ностальгической тоской и нежностью вспоминает о нем. Конфликты здесь не менее опасны, чем в трагедиях, но разрешаются совсем по-иному, так, будто

драматург хочет вновь погрузиться в светлые «сны в летнюю ночь». Едва ли не такая же жестокая, как в «Короле Лире», вражда братьев и едва ли не такая же лютая, как в «Ромео и Джульетте», вражда кланов, устраняется – полюбившие друг друга дети главарей будут жить долго и счастливо. Но торжество идеалов оттеняют печальные ноты, и становится понятно: возвращение в мир ренессансных комедий уже невозможно. Что же касается искусства Кальдерона, то в нем мы видим, что между идеалом и реальностью разверзлась пропасть или пролегло такое огромное расстояние, что его дано пройти далеко не каждому. Ибо необходимо преодолеть куда более страшный, чем быстро улетающий у Просперо, сумрак собственного сознания и отчужденность окружающего мира – лабиринта, грозящего завести в тупик (не случайно драма «Жизнь есть сон» начинается с того, что Росаура утрачивает дорогу в лабиринте грозящих гибелью гор).

В публичном театре в кальдероновских «комедиях плаща и шпаги» победа любви казалась уже не закономерной, а наступившей благодаря счастливой случайности. В драмах желанная развязка могла наступить только тогда, когда герой оказывался способным на титаническое усилие и на меняющий его природу духовный подвиг. Сехисмундо в драме «Жизнь есть сон» в этом схож с Эусебио в «Поклонении Кресту» и с Киприаном в «Маге-чудодее», преображение которых происходит при помощи чудес. Там же, где мы в редких случаях встречаем у Кальдерона изначально совершенного человека, например в «Стойком принце», гиперболизированными оказываются не только притягательные, но и отталкивающие грани действительности. Последние при этом так сгущены, что герой воистину кажется «лучом света в темном царстве», да еще нездешнего, трансцендентного света.

Идеальный свет прорезал и полотно барочных живописцев – Караваджо, Рембрандта и других, порой по-прежнему по недоразумению называемых реалистами. Реализм при этом лишается исторической конкретности и возникает как пришелец из могилы, оставаясь все таким же в совершенно несхожих духовных, социальных, экономических обстоятельствах, превращаясь в понятие без мало-мальски определенных границ – то есть в научный нонсенс. Все еще не утихающие разговоры о «реализме» XVII столетия – не более чем недозволенная модернизация или запоздавшая дань советской догматической, «принудительно-реалистической» эстетике, позволявшей без зазрения совести стирать различия между Караваджо и передвижниками или Мольером и Островским. Да, неприглядная реальность была для барокко насущной проблемой, но она проникала в искусство не в первозданном, «документальном», а в преображенном виде. Даже кажущаяся ее неприкрашенность – это особая краска, своего рода эстетический спецэффект, возникающий потому, что бросается в глаза чернильная чернота, поглощающая или грозящая поглотить все остальные краски.

Высвобождающиеся из нее предметы, жесты, лица, фигуры обретают небывалую выразительность потому, что отчаянно противостоят прожорливому мраку.

Новая художественная программа предусматривала и новый способ ее восприятия. В провоцирующей интерактивный контакт барочной игре со зрителем образы словно выламываются из эстетической сферы и вторгаются в жизненное пространство. Это происходит в разных видах искусства: в прямых обращениях актеров к публике, в имитирующих разлив Тибра волнах, несущихся по сцене прямо к залу в постановке Бернини в Риме, в ощущении, что рука Христа в «Ужине в Эммаусе» Караваджо протянута к нам из полотна; кажется, что в живописи на мифологические сюжеты охваченные безудержным порывом люди, кони, собаки выбегают за рамки картин, что изваяния готовы шагнуть вниз, покидая ниши или балюстрады. Подобный «реализм» оборачивается «иллюзионизмом» и может создать впечатление, что объекты его изображения действительнее самой действительности. Бытие настолько насыщено, концентрировано, уплотнено, что превратилось в сгусток энергии, мощно, а то и агрессивно обрушивающейся на нас. Реальность, демонстративно лишаящаяся покровов, вопиюще обнажена – как плоть в многочисленных картинах барокко, изображающих Аполлона, сдирающего с Марсия кожу. Это реальность придвинута к нам настолько близко, впритык, что пугает, лишившись примелькавшегося вида (позднее Эдгар По опишет страх перед огромным насекомым у наблюдателя, который принял находившегося перед его глазами жука на окне за находящегося вдали исполненного монстра).

Все это, да и многое другое, вроде бы прямо почерпнутое из действительности, превращается в нечто броско художественное и почти столь же фантазмагорическое – как Смерть, появляющаяся в драмах Кальдерона в виде шагающего скелета, или как хоровод дам-невидимок и кавалеров-призраков в его комедиях, сплавляющих веселье с жутью.

Иначе и не могло быть, потому что «реалистическая» демифологизация в искусстве XVII века – это непременно сопоставление с мифом и его трансформация, также, как и изображение отпадения от идеала, сопряжено с обязательной отсылкой к идеалу и с его модификацией. Антимифологизм оборачивался неомифологизмом; неомифологизм и «натурализм» встречаются и корректируют друг друга. Отображение негативных черт действительности провоцирует обращение к прямо противоположному полюсу, а лучшие ее черты рельефно выглядят на фоне худших. Нагляднее всего это заметно в «драмах о святых». Так, в кальдероновском «Стойком принце» в образе реального португальского инфанта XV века вопиюще обнажены физиологически достоверные признаки – болячки, язвы, струпья, от него исходит смрад;

и вместе с тем в нем проступают сакрально-мифологические свойства: убогий, беспомощный, жалкий калека после смерти становится могущественным предводителем воинства, ведущим христиан к победе. Крайнее унижение оборачивается предельным возвышением.

В искусстве барокко показ пугающей, даже ужасающей, источающей кровь и гной действительности прочно сопряжен с патетической верой в подлинность идеала. Пафос раскрытия правды трагически быстротечного времени соединяется с пафосом страстного прорыва к трансцендентным началам. То, что могло показаться «реализмом», даже «натурализмом», сохраняя трезвость, горечь и боль при констатации истинного положения вещей, оборачивается аллегоризмом и символизмом, указывающими на наличие иного, справедливого порядка.

«Буря» – точка, от которой можно отсчитывать дороги к различным видам барочного творчества, в том числе к придворному театру и даже, в какой-то степени, к «драмам о святых» или к изображающим мучеников полотнам, поскольку магия Просперо корреспондирует с религиозными чудесами. Тешащая в ней взоры «маска» также говорит о начале существенных сдвигов в культуре.

В пору позднего Возрождения и маньеризма художники, не желающие мириться со сплошными диссонансами, заглушающими ренессансную божественную музыку сфер, пытаются восполнить недостаток гармонических аккордов, обращаясь не к враждебной реальности, а к собственным средствам и потенциалам искусства. Идеал больше не воспринимается как отражение действительности или вектор ее развития, а привносится в нее извне крылатым воображением, вырвавшимся из пут правдоподобия. Смело и демонстративно утверждает себя свободная фантазия, откровенный вымысел; невероятное привлекает больше, нежели верность натуре и эмпирической данности. Сказочное и чудесное, неомифологизм и вольная игра «масок» – противоположный «караваджизму» полюс. Да и Караваджо, приверженный, на первый взгляд, жизни как она есть, на самом деле, как это замечательно показала Марина Свидерская, ее постоянно и намеренно театрализует «путем энергичного претворения реальности, не менее яркого, чем на основе других эстетических установок»⁵⁶. Отмечаемые исследовательницей «ударность пластического и эмоционального бытия» и прочие «эффекты театра» способствуют тому, что «сосредоточенность на объективном влечет за собой повышение роли субъективного»⁵⁷, к усилению духовной активности искусства. Созерцание ренессансной живописи заменяется взаимодействием зрителя и картины, таким же интенсивным, каким оно бывает в театре. Вместо того чтобы спокойно наблюдать линейную перспективу, мы резко сталкиваемся с изображением, придвинутым к нам впритык. Как указывает Свидерская, идет «движение из картины на зрителя»⁵⁸.

Но еще радикальнее, чем граничащий с натурализмом и преодолевающий его Караваджо, уничтожает глубинную перспективу мистик и визионер Эль Греко. Ему никак не меньше, чем итальянцу, присуща характеризующая последнего «повышенная патетическая насыщенность формы»⁵⁹. И нет ни малейших сомнений, что натурализовавшийся в Испании критянин отказывается от пространственной глубины ради выразительности высоты, ради передачи воспарившего духа. Схожий чем-то с маньеристами Эль Греко, в отличие от них, ставит акцент не на эстетической автономии, а на духовном измерении образов.

В поздний период творчества Шекспира любая его драма (или, как предпочитают говорить многие исследователи, «романтическая комедия») не менее сказочна, чем «Зимняя сказка». Но в близких к маньеризму фантазиях важную роль начинают играть этические темы.

Им суждено занять центральное место в искусстве барокко. Предвестием драмы «Жизнь есть сон» Кальдерона являются сказки и мифы. В частности, это хорошо знакомые драматургу античные мифы о сыновьях, согласно начертаниям судьбы являющихся смертельной угрозой для своих отцов. Крон свергает Урана, а затем, в свою очередь, сброшен в Аид Зевсом, Эдип убивает царя Лая. Легенда о Буде дошла до Кальдерона в ее христианской версии: она гласила, что король всячески пытался избежать предсказания, что сын обретет новую веру, но Иосафат, вняв урокам отшельника Варлаама, становится христианином. Была известна в нескольких испанских переработках и сказка из «Тысячи и одной ночи» о простолюдине, которому, переодев его, пока он спал, какое-то время служат как вельможе. Но в кальдероновском шедевре история постижения необманнных истин в обманчивом, как сновидение, мире изображена совершенно правдоподобно. В этом отличие драмы «Жизнь есть сон» также и от «Бури», и от придворных постановок. Но и в них нравственное становление или крушение оказывается сюжетообразующим стержнем. В драме «Зверь, молния и камень» («La fiera, el rayo y la piedra»; поставлена в 1652 г.) дикарка Ирифилла одухотворяется, в то время как ведомая злобой и коварством Анахарта превращается в каменное прекрасное, но бездушное, изваяние; так что придворные постановки Кальдерона можно назвать самыми дорогостоящими и эффектными нравоучениями.

Это и неудивительно. В барочной художественной культуре образы святых вплетаются в сонм неомифологических образов и нередко играют ведущую роль.

Красочный пример – церковь Петра и Павла в Вильнюсе, чей интерьер (его начиная с 1668 года создавали итальянцы Пьетро Перти и Джованни Мария Галли) содержит две тысячи скульптур и фигур на барельефах. Изваяния и стремительно растущий как на дрожжах декор – это изображения ангелов и демонов, гротескно улыбающихся черепоп, устрашающих скелетов, чувственных нимф, тритонов,

неведомых красавиц и монстров, персонажей Ветхого и Нового Заветов, ребенка, пытающего ложкой вычерпать море, сатиров и, конечно же, святых обоего пола. Любопытнее же всего, что оплачивавший сооружение храма гетман Литвы Миколас Казимирас Пацас усиленно мифологизировал собственную особу. По его указанию на фасаде здания красуется латинская надпись: «Regina Pacis funda nos in pace», что означает и «Царица мира, храни нас в мире» и «Царица Пацас, храни нас в мире». Многие сочли это проявлением гордыни, и для того, чтобы противостоять ей – в духе барочных антиномий, – умирая (1682), Пацас велел похоронить его у порога церкви, начертав на могильной плите надпись, которую мог почитать каждый: «Nis iacet peccator» – «Здесь лежит грешник». И что же – вскоре родилась легенда, гласящая, что в бурю молния ударила в могилу, выжигая грехи покойного, и треснувшую надгробную доску пришлось водрузить на стене возле дверей, где она находится и поныне.

В кафедральном соборе того же города в построенной в 1624–1636 годах капелле канонизированного в 1604 году королевича Казимира одна из фресок изображает открытие гроба, в котором, как оказалось, долгие годы сохранялось нетленным тело будто спящего блаженным сном святого, а другая – воскресение им мертвой девушки. В созданной в 1610 году Петрасом Скаргой «Биографии святого Казимира» сказано, что этот внук ставшего польским королем литовского князя Йогайлы «ночью вскакивал с постели и в церковь бежал, а, находя ее закрытой, преклонялся Господу у ее дверей, так что ночная стража часто находила его лежащим лицом вниз перед дверьми храма. <...> Был он строен и царственен лицом, но слаб здоровьем»⁶⁰, оказываясь подобием дона Фернандо в «Стойком принце».

Духовный максимализм подобных барочных героев – вызов существующему порядку вещей; святой – антагонист общества и природы. Его поведение – антисоциальное и неестественное, точнее, сверхъестественное. Во имя Бога он восстает против мира, Богом созданного, и тождественен свершаемому чуду, ибо также нарушает все нормы (так, «ненормальность» Киприана в «Маге-чудодее» сказывается в том, что на пороге святости его охватывает исступленный экстаз).

В споре с маньеристским эстетизмом, ставя во главу угла религиозно окрашенную этику, барокко сохраняет по крайней мере одну из маньеристских установок – стремление показать нечто поразительное. Самым невероятным, однако, оказывается безграничная сила веры; и потому экстраординарное перестает нуждаться в фантастических формах. Сказочное уступает место неомифологизму: ведь «сказка – ложь», а миф требует веры, и испанские зрители полностью разделяли веру сценических святых, чьи прототипы считались бесспорно подлинными.

И тут мы напоследок еще раз вернемся к «Буре», в которой Проперо, живущий вне социума и повелевающий силами природы, ока-

зывается предтечей подобных героев. Многие считают эту драму последним сочинением, целиком написанным Шекспиром; более поздний «Генрих VIII» – плод его работы с другими авторами. Если это так, то прощальное произведение английского гения – своего рода привет барокко. Тем более что эта драма, которую мы, таким образом, вправе назвать эпилогом, имеет – и это единственный случай у драматурга – свой эпилог. Его произносит Просперо, который, уже после того, как все исполнители удалились, вновь появляется на подмостках, – и это придает его словам особое значение.

Так что же собственно собирается поведать Просперо, внезапно возвратившийся на опустевшую было сцену? Герой напоминает: «Отрекся я от волшебства», после чего следуют неожиданный пассаж:

На этом острове унылом
 Меня оставить и проклясть
 Иль взять в Неаполь – ваша власть⁶¹.

Он подчеркивает, что, проявив милосердие к другим, рассчитывает на одобрение публики, которое должно выразиться в «добрых рукоплесканиях» («Release me from my bands / With the the help of your good hands»; 5, 327-28) – «Отпустите меня на волю / При помощи ваших добрых рук») и продолжает:

Я слабый, грешный человек,
 Не служат духи мне, как прежде,
 И я взываю к вам в надежде,
 Что вы услышите мольбу,
 Решая здесь мою судьбу.
 Мольба, душевное смирение
 Рождают в судьбах снисхожденье.
 Все грешны, все прощенья ждут.
 Да будет милостив ваш суд⁶².

Перевод Михаила Донского превосходен, но ему, похоже, были неизвестны комментарии шекспироведов, с конца XVIII века указывающих, что слова в эпилоге: *And my destiny is despair / Unless I be relieved by prayer* (v. 5, 333-34) следует понимать как «И мой удел отчаяние / Если меня не спасут молитвы». Слово «*prayer*» надобно понимать именно не как «мольбы», а как молитвы⁶³. Шекспир следует традиции, согласно которой только молитвы могли спасти от ада чернокнижников, к которым в эпилоге причисляет себя Просперо.

Конечно, «Буря» – отнюдь не религиозный трактат, но упование героя на молитву неслучайно. В эпилоге по сути говорится о том, что Просперо, прибегавший к сверхъестественным силам, осознает, что его участь зависит не от них, а от людского милосердия («*mercy*» 5, 336); что все решает доброта («добрые руки»). Стало быть, его судьбу

определит то, что возьмет верх в каждом зрителе: жестокость или благосклонность – порывы, которые боролись и в нем самом. Ведь он был способен использовать магию для мести. И пассажиры корабля, на который он обрушил бурю, сполна ощутили ее ярость. Некоторые шекспироведы даже полагают, что эта ярость сродни той, которую наш кудесник называл «неукротимой» («unmitigable rage» 1, 276) у матери Калибана, мучившей Ариэля⁶⁴. Похоже, что они хватают через край, но, так или иначе, магия Просперо заставляет страдать многих, в том числе того же Ариэля. А когда Просперо поймет, что «милосердие сильнее мести» («The rarer action is / In virtue than in vengence» 5, 27-28) и «благородный разум одолеет ярость» («my nobler reason against my jury / Do I take part» 5, 26-27), он откажется от ярости и от магии.

Его слова отсылают нас к последнему монологу Сехисмундо в драме «Жизнь есть сон», утверждающего, что «судьбу не победить / несправедливостью и мезтью» («la fortuna no se vence / con injusticia y venganza», v.v. 3214-15), и заявляющего, что из всех побед «самой высокой / будет победа над собой» («ha de ser mas alto / vencerme a mi» v.v. 3256-57).

«Буря» знаменует собой не только начальный этап смены стилей, но и приближение переворота в театральном языке, означавшего конец полного господства драматурга и актеров на подмостках. В публичном ренессансном театре безраздельно царили они и только они. Человек – микрокосм исчерпывал собой театральную вселенную; почти все или все заключалось в его словах и в сознании тех, кто на эти слова откликались, рисуя в своем воображении на пустых подмостках то, что им было подсказано: пейзажи, домашние покои, поле битвы, короче говоря, все что угодно. Символизм и неомифологизм барокко не только открывал в любом изображаемом лице, предмете или знаке нечто, ему нетождественное, некое более широкое, если не глобальное значение – текст каждого из действующих лиц начал восприниматься в системе обширных природных, социальных и метафизических контекстов. Человек уже не мог явить собой весь мир; мир теперь противостоял ему – как отличная от него, а то и враждебная данность, или же его поражали «иные миры». Сценическое искусство все острее ощущало задачу не только осмыслить контексты и миры, но наглядно представить их публике. «Среда» и «окружение», «обстановка» действия из воображаемых превращались в зримые. Принадлежащие только актерам подмостки публичного театра теснили и эффектные чудеса «драм о святых», и ауто сакраменталь, и придворные постановки с их «внетекстовым» языком декораций, музыки, живописных конфигураций, чередований света и мрака и т. п. Актеры, бывшие раньше полными хозяевами спектаклей, вынуждены были

подчиниться небывало сложной целостности, стать ее составными частями.

Искусство такой сложносочиненной полифонической целостности было новым искусством – настолько новым, что оно даже не постигалось как особое искусство и не имело своего названия. Только спустя много лет его назовут искусством режиссуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Pedraza P. Introducción // Colonna F. Sueño de Polifilo. Ed. De P. Pedraza. Barcelona, Acantillado, 2008. P. 37.
- 2 Colonna F. Op. cit. P. 78.
- 3 Ibid. P. 79.
- 4 Ibid. P. 722–723.
- 5 Ibid. P. 535.
- 6 Ibid. P. 527–531.
- 7 Ibid. P. 79.
- 8 Ibid. P. 191.
- 9 Ibid. P. 405.
- 10 Ibid. P. 698–699.
- 11 Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 240–241.
- 12 Цит. по: Wind. E. Los misterios paganos del Renacimiento. Madrid, Alianza, 1998. P. 153.
- 13 Bouza Álvarez A. Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco. Madrid, CSIC, 1990. P. 443.
- 14 Poesía lírica del Siglo de Oro. Ed. E.L. Rivers. Madrid, Cátedra; 2011. P. 208.
- 15 Ibid. P. 396.
- 16 Ibid. P. 343.
- 17 Ibid. P. 295. Пер. М. Квятковской.
- 18 Moreno Castillo, E. Sobre el sentido de «La vida es sueño». Madrid, Biblioteca Nueve. 2004. P. 133.
- 19 Cirlot V. Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval., Madrid, Siruela. 2005. P. 42.
- 20 Шекспир У. Буря. СПб.: Азбука, 2011. С. 118. Пер. М. Донского.
- 21 Там же.
- 22 Сцены и строки оригинального текста указаны по изданию: Shakespeare W. The Tempest. Ed. Stephen Orgel. Oxford, 2008.

- 23 Кальдерон де ла Барка П. Драмы. Пер. К. Бальмонта. Кн. II. М.: Наука, 1989. С. 89–90.
- 24 Нумерация стихов дана по изданию: Calderón de la Barca. La vida es sueño; Ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra. 2995.
- 25 Кальдерон де ла Барка П. Драмы. Кн. II. С. 119.
- 26 Котт Я. Шекспир – наш современник, СПб., 2011. С. 296.
- 26 Там же. С. 295.
- 28 Cit.: Skalespeere W. La tempestat. Ed bilingue die M. A. Conejero Dionis Bayar. Madrid, Cátedra. 2010. P. 465.
- 29 Шекспир У. Буря. С. 120.
- 30 Там же. С. 71.
31. Там же. С. 74.
- 32 Там же. С. 97.
- 33 Там же. С. 94.
- 34 Bate J. The genius of Shakespeare. Oxford, University Press, 2008. P. 243.
- 35 Ibid. P. 249.
- 36 Шекспир У. Буря. С. 18–19.
- 37 Там же. С. 146.
- 38 Orgel S. Introduction // Sharespeare W. The Tempest. Op. cit. P. 23.
- 39 Шекспир У. Буря. С. 132.
- 40 Там же.
- 41 Там же. С. 131.
- 42 Кальдерон П. Драмы. Кн. 2. С. 128.
- 43 Шекспир У. Буря. С. 19.
- 44 Roux J.-P. Karalius. Mitai ir simbolai. Vilnius, Aidai, 2007. P. 11.
- 45 Ibid. P. 24.
- 46 Ibid. P. 22.
- 47 Maravall J.A. La cultura del barroco. Barcelona, Ariel, 1980.
- 48 Шекспир У. Буря. С. 41.
- 49 Там же. С. 110.
- 50 «Taught the use of corn and grain, and thereby brought men from that wild and savage wandering in woods [...] to a civil conversing». Abraham Fraun. The Countesse of Pembrokes Yvychurch; cit. Orgel S. Op. cit. P. 48 and n. 2.
- 51 Шекспир У. Буря. С. 115.
- 52 Там же. С. 117.
- 53 Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 70.
- 54 Нумерация стихов, соответствующих лоа, и страниц, на которых в них напечатаны ремарки, даются по изданию: Apuntes sobre la loa Sacramental cortesana. Loas completas de Bances Condamo. Ed. J. Arellano, K. Sprag, M. C. Pinillos. Kascel, Reichenberger, 2004.
- 55 Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы, М.: Эксмо, 2010. С. 38.
- 56 Свицерская М.И. Театральное начало в живописи Караваджо // Свицер-

ская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт, 2010. С. 434.

57 Там же. С. 438, 435.

58 Там же. С. 440.

59 Там же. С. 442.

60 Venclova T. Asmenine istorija. Vilnius, 2011. P. 41.

61 Шекспир У. Буря. С. 150.

62 Там же.

63 Shakespeare W. The Tempest. P. 205, n.-v. 333-334.

64 Margareta Grazia, Stephan Orgel etc. // Shakespeares Studies. 14 (1981). P. 255; Orgel S. Op. cit. P. 27.