ЖУРНАЛ 8
ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ - Москва
XVII
1935

500

Лопе де Вега Карпио
С гравюры 1588 года

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА
и его театр

С. ИГНАТОВ

27 августа 1635 года Мадрид был взволнован известием о кончине своего любимого драматурга. Лопе Фелис де Вега Карпио был неотделим от мадридской сцены, на которой больше полустолетия появлялись все его новые комедии. Этот «властелин испанской сцены», чье первенство было признано даже теми драматургами, которые восставали против его драматургических канонов (Сервантес), в своем необъятном по количеству и разнообразию творчестве отражал с исключительной полнотой жизнь Испании конца XVI и начала XVII веков. Лирическая поэзия, эпические поэмы, новеллы и баснословное количество драматургических произведений — таково литературное наследие Лопе де Вега, наследие, еще мало изученное, далеко не полностью собранное и доступное читателю.

Творческая сила этого «чуда природы», как называли его современники, кажется легендарной. Его биография — биография солдата, монаха, сотрудника инквизиционного трибунала, любовника, всегда готового на авантюру, нежного и любящего отца — похожа на увлекательный роман. Лопе де Вега — представитель испанского позднего Ренессанса, и в нем нашли яркое выражение характерные черты его необычайно сложной и полной противоречий эпохи.

Лопе де Вега жил в эпоху, когда в Испании особенно остро сказывалось основное противоречие ее общественного строя. Выйдя в начале XVI века на мировую арену, став могущественной империалистической державой, Испания вела победоносную завоевательную политику и мечтала о создании мировой империи. В то же время она оставалась по своему внутреннему строю страной феодальной, сохранившей все сословные привилегии дворян и духовенства, с нищим крестьянством и многочисленным ремесленным пролетариатом, не находившим себе применения в промышленности, ибо буржуазия не могла развиваться в условиях феодализма, поддерживаемого королевской властью. Золото, в изобилии притекавшее в Испанию из Америки и Нидерландов, сосредоточивалось в руках церкви и феодальных магнатов, вызывая расточительную роскошь королевского двора и тянувшихся за ним дворов светской и духовной знати; вместе с тем усиливалось разорение и обнищание крестьянства, ремесленников и мелкопоместного дворянства — идальгии.

Идальгия за отсутствием сложившейся промышленной буржуазии, стояла во главе оппозиции против существующего строя, была как бы выразительницей протеста против феодализма не только от своего лица, но и от лица народных масс. Подтверждением служит известное под названием «восстания коммунерос» революционное движение, охватившее большую часть страны в 1519—1522 гг. Первоначально оно возглавлялось дворянством, хотя быстро обнаружилось, что интересы идальгии не совпадали с интересами трудящихся — идальгия сама была заражена предрассудками паразитирующих верхов.

С середины XVI века Испанию начинают все сильнее сжимать тиски углубляющегося экономического кризиса, обусловленного ее империалистической политикой и в конце концов отбросившего ее от завоеванных ею международных позиций, кризиса, на долгое время погрузившего основную массу населения в отсталость и нищету.

Протест против всего уклада испанской жизни, проявившийся в начале века в восстаниях, находит яркое выражение в литературе. Именно идальгия, неспособная повести народные массы на реальную борьбу против феодализма (хотя и поддерживаемая в основном массами), переносит свой протест и борьбу в область литературы. В XVI—XVII веках идальгия выдвинула много замечательных художников слова, давших ряд блестящих, порой гениальных произведений. В них Испания того времени, ее быт и все обостряющиеся социальные противоречия встают в реалистическом и, пожалуй, последовательно критическом освещении.

В этом литературном движении, в котором ведущая роль принадлежит идальгии, выдвигается и новая группа, — так называемые letrados — интеллигенция, состоявшая преимущественно из представителей деклассировавшегося дворянства, главным образом идальгии, и буржуазии. Выражением этого протеста был по преимуществу «плутовской роман», получивший необычайно широкое развитие в ту эпоху. В нем мы найдем жуткие картины самой неприглядной нищеты и морального

разложения, охватившего все общественные группы Испании. Из «плутовского романа» на нас глядит искаженное злобой лицо обнищавшей идальгии, утратившей свои социально-политические и экономические устои, внутренне и внешне оскудевшей, заполняющей передние дворцов королей и вельмож.

Очень близко к «плутовскому роману» стоит и народный театр, наиболее ярким представителем которого является севильский ремесленник Лопе де Руэда (1510—1565), создавший одну из лучших трупп своего времени. Его «пасо» — короткие народные сцены, в которых действуют крестьяне, слуги, студенты, нищие и воры, — явились основой народного театра, проникнутого тем же критицизмом и протестом, что и «плутовской роман».

Но оба эти жанра, возникшие в 40—50-х гг. XVI века, при первых проблесках нарастающего кризиса умолкают на целое пятидесятилетие, чтобы вновь возникнуть в самом конце XVI века.

Это не было случайностью. Эпоха Фелипе II (1555—1598) характеризуется господством религиозного, католического и духовного сознания. Это — мрачная эпоха католической реакции, когда в Испании была задушена всякая мысль, когда Фелипе II превратил всю Испанию в огромный монастырь, когда королевская власть в тесном союзе с католической церковью, объявив испанский народ «избранным народом божиим», изолировалась от остального мира. В эти годы замирает литературное движение, начавшееся в первой половине века, как выражение трезвого реализма и критической мысли народа, движение, приведшее к созданию народного романа и народного театра Лопе де Руэда.

В литературе начинает преобладать мистика; народная литература и народный театр замирают. Даже театральные представления подвергаются при Фелипе II частым запрещениям. В такие моменты гонений на театр Лопе де Вега обходит запретные светские сюжеты, пользуясь персонажами религиозной, главным образом житийной литературы. Восхваляя народный театр Лопе де Руэды, сам он идет иным путем, единственно открытым для драматурга в эпоху Фелипе II. Его комедии превозносят католическую церковь и традиционную преданность королю, в них нет места ни критике, ни слишком реальному изображению неприглядной действительности.

Полный и блестящий расцвет гения Лопе де Вега относится к XVII веку, когда страна начинает немного оживать, хотя бы внешне освободившись от гнета, воплощенного в личности короля-монаха, педантично державшего в своих руках все управление страной и регламентировавшего жизнь до мельчайших подробностей. Но при общей оценке творчества Лопе де Вега мы должны иметь в виду, что его творческая сила сформировалась именно в эту мрачную эпоху фанатизма и разложения. Королевская власть поддерживала театр, а духовенство мирилось с ним лишь постольку, поскольку театр отвлекал зрителя от неприглядной действительности. Об этом ясно говорят многочисленные трактаты против театра и временные запрещения сценических представлений. Вот почему испанский театр конца XVI и начала XVII века создает на своей сцене мир, отличный от мира действительности, реальность, отличную от реальности «плутовского романа».

Лопе де Вега, наиболее яркий представитель испанской драматургии, любит уходить в прошлое Испании; когда же он изображает современность, мы видим своеобразный отрыв от действительности, создание на сценических подмостках с в о е г о яркого, красочного мира Лопе де Вега, в творчестве которого можно было усматривать значительное влияние итальянского народного театра—comedia dell'arte, создает своеобразный условный театр, с условной сценической реальностью. Лопе де Вега вынужден был прикрывать действительность ярким плащом сценического вымысла, но как человек своей эпохи и представитель своего класса он не мог не отразить облика подлинной Испании, с ее нищетой, со всеми ее необычайно обострившимися к тому времени социальными противоречиями.

Именно поэтому молодой революционный и пролетарский театр современной Испании считает Лопе де Вега своим драматургом, стремится возможно полнее охватить его огромное наследие, тщательно готовится к торжествам, связанным с датой трехсотлетия его смерти. Поэтому же правительство сегодняшней Испании уделяет этой дате так мало внимания...

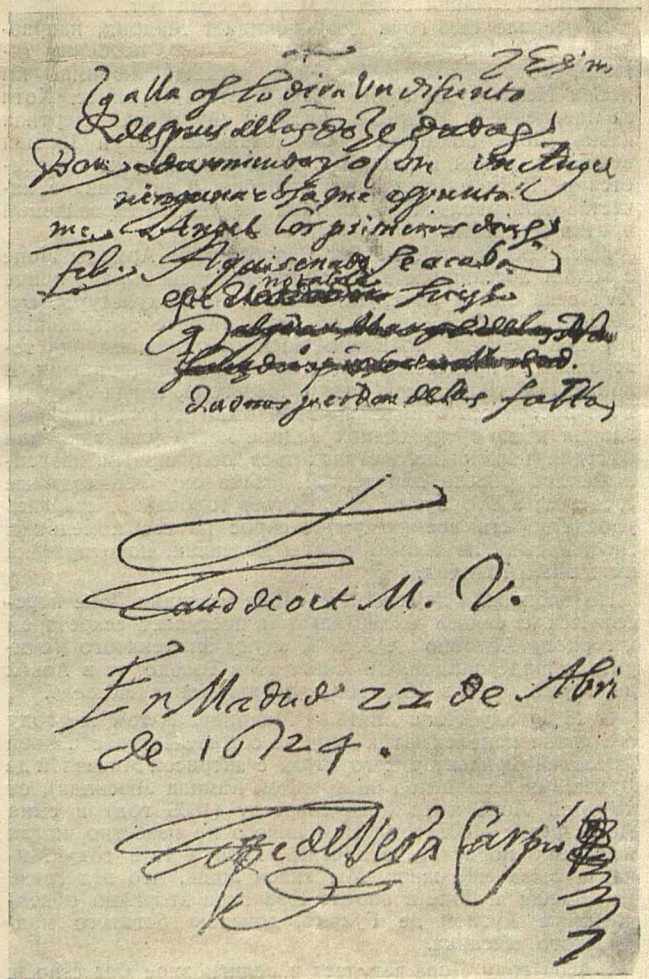
В сжатой статье трудно дать исчерпывающую характеристику необъятного драматургического наследия Лопе [1], из которого до нас дошло «только» около 500 пьес, написанных с исключительным мастерством композиции, сочетающимся с блестящим знанием сценической техники и учетом зрительского восприятия. Как все большие мастера драмы, Лопе де Вега создавал свои пьесы не для чтения, а исключительно для представления, поэтому драматургический анализ их представляет для нас особенный интерес.

Лопе де Вега родился 25 ноября 1562 г. в Мадриде, куда его родители переселились из гор Кантабрии. Отец Лопе занимался художественным ремеслом вышивальщика, а в свободное время писал благочестивые стихи. Мы мало знаем о первых двадцати пяти годах жизни Лопе. Повидимому, он обладал уже в детстве живым и восприимчивым умом и очень рано обнаружилось в нем поэтическое дарование. Его друг, ученик и первый биограф Монтальван сообщает, что Лопе начал сочинять стихи в пятилетнем возрасте, еще не умея писать и прибегая к помощи более старших товарищей, которым уделял за писанье под свою диктовку часть завтрака. Тот же Монтальван говорит, что пяти лет Лопе умел читать по-испански и по-латыни.

Первоначальное образование Лопе получил в иезуитской коллегии театинцев, затем учился в университете в Алькала де Энарес. В 1583 году он участвует в морском походе против португальцев, а в 1588 служит на одном из кораблей Непобедимой Армады, отправленной против англичан. Между этими двумя попытками приобщиться к военному делу Лопе служит секретарем у Педро Давила, маркиза де лас Навас.

---

[1] Автор статьи подготовляет монографию о Лопе де Вега и его театре которая выйдет в Гос. издательстве художественной литературы.



Автограф Лопе де Вега Карпио

Испанский гистрион (народный актер). С портрета худ. Пехерона

29 ноября 1587 года Лопе был арестован, присутствуя на представлении в коррале де ла Крус, единственном тогда театре Мадрида. Ему было предъявлено обвинение в клевете против директора театра Херонимо Веласкес и его семьи. Этот процесс связан с первой известной нам любовью Лопе де Вега. В продолжении нескольких лет Лопе воспевал под именем Филис Елену Осорио, замужнюю дочь Веласкеса; с этим же псевдонимом на процессе фигурировали стихи Лопе, в которых он называет семью Веласкесов бандой сводников и проституток. Трибунал осудил Лопе на четырехлетнее изгнание из Мадрида и двухлетнее — из пределов Кастильи. Раздраженный приговором и желая отомстить Елене, Лопе еще в тюрьме сочинил от ее имени подложное любовное письмо, которое грозил переслать ее мужу, чтобы тот «отрезал ей голову». Это увеличило ему срок изгнания с четырех до восьми лет.

В феврале 1588 года Лопе покидает Мадрид, направляясь в Валенсию. Это изгнание для него особенно тяжело, потому что в Мадриде остается любимая им донья Исавель де Урбина Альдерете-и-Кортинас. Хотя за появление в Мадриде до срока ему грозит смертная казнь, Лопе похищает свою возлюбленную и 10 мая венчается с ней в Мадриде. А 29 мая он уже появляется в Лиссабоне на борту корабля «Сан Хуан» в качестве добровольца испанской армии, отправляемой против англичан.

После бесславной гибели Непобедимой Армады Лопе с женой поселяются в Валенсии, которая была в конце XVI века одним из крупнейших центров культуры. Валенсия издавна была одним из наиболее театральных городов Испании, до наших дней сохранившим ряд театральных представлений, ставших традиционными. В конце 1588 года или в начале 1589 года, когда Лопе де Вега поселяется в Валенсии, там было два театральных здания и на обеих сценах видное место уже занимали комедии начинавшего становиться популярным изгнанника. Его работа для театра давала ему необходимые средства; в это время он работает торопливо, стараясь удовлетворить все растущий спрос на его комедии и снабжая ими не только театры Валенсии, но отправляя их даже в Мадрид.

По окончании двухлетнего срока изгнания Лопе переселяется с семьей в Кастилью и поступает секретарем к герцогу Антонио де Альба, внуку знаменитого усмирителя Нидерландов. Он живет то в Толедо, то в Альба де Тормес, где в 1595 году умерла донья Исавель.

В 1596 году Лопе опять в Мадриде. В том же году его снова привлекают к суду за сожительство с некоей Антонией Трильо; у него связь с актрисой Микаэлой де Лухан (известной под анаграммой Камила Люсинда), от которой Лопе имел дочь Марселу (1605 год) и сына Лопе Фелис (1607 год). Нам ничего не известно, когда и почему порвалась эта связь, хотя в 1612 году Микаэла была еще жива. Мы знаем лишь, что эта связь не помешала Лопе в апреле 1598 года вторично обвенчаться с Хуаной де Гуардо, дочерью богатого мадридского мясника.

В 1609 году Лопе вступает в религиозное братство, а в начале 1614 года, после смерти (1613 год) второй жены, принимает монашество и становится священником. Однако в это время он увлечен актрисами Херонимой де Бургос и Лусией де Сальседо; в 1616 году начинается последний роман стареющего поэта. Стихотворения последнего периода жизни Лопе полны именем Амариллис, под которым скрывалась его последняя любовь, двадцатилетняя Марта де Неварес Сантойо, «десятая муза» драматурга. Для нее написаны и ей посвящены четыре повести Лопе. В этот последний период своей жизни, озаренный Амариллис, Лопе создает лучшие свои произведения. Марта умерла в 1632 году, задолго до этого потеряв зрение. В 1619 году он посвящает ей одну из лучших комедий *Валенсийскую вдову*, в 1621— *Женщины без мужчин*. Близость Марты помогает Лопе легче переносить бесконечные удары судьбы.

Жизнь его, вне литературных и театральных успехов, складывалась далеко не радужно. После смерти Марты Лопе остается один. Из многочисленного потомства его пережили только дочь Марсела, рано ушедшая в монастырь и лишь из окна кельи смотревшая на торжественную погребальную процессию отца, и дочь Марты— Антония, похищенная из дома отца в 1634 году шестнадцатилетней девушкой. Последний год своей жизни Лопе был одинок. Утраты близких и дорогих ему людей как-то внезапно подорвали его энергию, не сломив неиссякаемой творческой силы. За сутки до смерти 73-летний поэт написал сонет и большую поэму «Золотой век». 25 августа 1635 года Лопе де Вега в последний раз полил свой сад, вечером присутствовал на медико-философском диспуте, где упал в обморок. В ночь на 27 августа он умер, окруженный ближайшими друзьями.

В 1619 году сам Лопе исчислял количество написанных им комедий цифрой в 900 единиц. Монтальван указывает, что Лопе написал всего 2000 пьес. Может быть эти цифры несколько и преувеличены, но мы располагаем сейчас достаточно внушительным количеством в 468 пьес, — кроме 224, известных нам лишь по названиям.

Как бы ни было разнообразно творчество Лопе в пределах известного нам его наследия, драматургическая концепция Лопе де Вега может быть сведена к немногим, достаточно отчетливым положениям. Если из известных нам пьес мы выбросим 42 autos sacramentales, как специфический драматургический жанр, не занимавший в творчестве Лопе видного места, то увидим, что, несмотря на многообразие сюжетов, эти 426 пьес представляют достаточно единое целое. Его комедии о святых тесно переплетаются с «комедиями плаща и шпаги»; комедии, разрабатывающие античные или пасторальные сюжеты, мало чем отличаются от комедий, основанных на испанских хрониках или народных романсах.

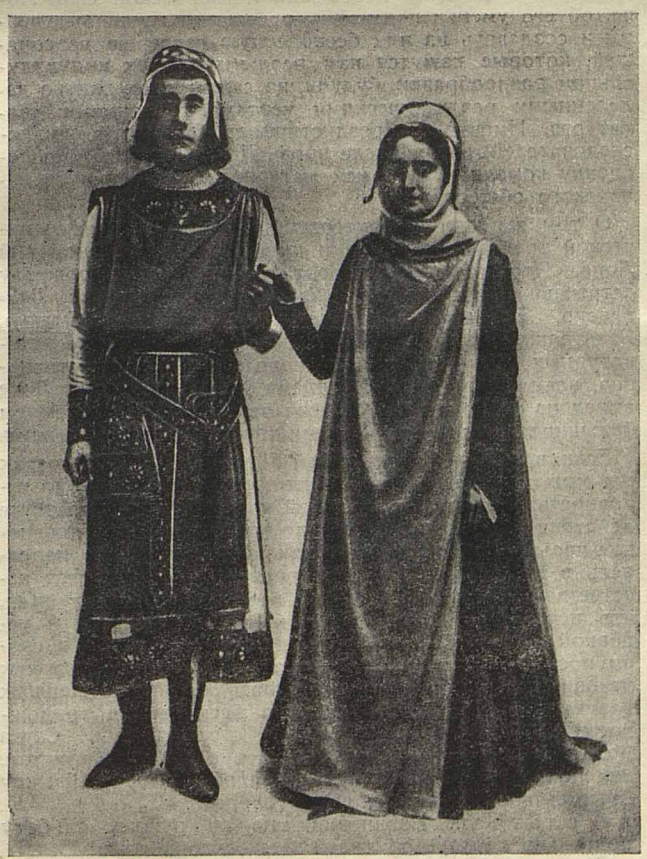
Во всех своих бесчисленных комедиях Лопе ищет прежде всего интересной, увлекательной фабулы, его влечет острота сценических положений. Действующие лица его комедий, носят ли они имена святых, римских императоров, испанских королей, или традиционные имена комедийных персонажей, по существу представляют собой своеобразное сочетание реальных испанцев эпохи Лопе и условных персонажей комедии эпохи Возрождения. Именно эта условность, сближающая творчество Лопе с итальянской комедией масок, позволяет говорить о создании в его комедиях своеобразной сценической театральной действительности, позволяет противополагать его драматургическую формулу формуле реальной жизни.

Лопе де Вега, несмотря на свою исключительную творческую изобретательность, никогда не был свободен от традиций литературных, школьно-академических и сценических. Нужно оставить утверждение Тикнора и ряда последующих исследователей, будто бы комедии Лопе дают полную картину испанского общества и испанской жизни. Эту картину надо искать в «плутовском романе», в комедиях же Лопе проскальзывают только отдельные разрозненные черты. Чтобы собрать в его комедиях эти отдельные проблески, объединить их в сколько-нибудь целостную картину, нужно проделать очень сложную работу снятия тех элементов, какие идут от традиции. Эти элементы, до сих пор вскрытые очень мало, затрудняют и установление социальной значимости драматургии Лопе. С одной стороны Лопе считается представителем консервативной, охранительной тенденции в испанской литературе, — доказательством

служит поклонение, каким он окружает королевскую власть, его правоверный католицизм. С другой, на основании таких комедий как *Фуэнте Овехуна, Парибаньес, Командоры Кордовы, Сверженный государь,* Лопе иногда поднимают почти на пьедестал революционера. Конечно, и то и другое толкование неверно.

Прежде всего, творчество Лопе де Вега тесно связано с предшествующим развитием театра. Значение Лопе не только в том, что он усовершенствовал форму испанской драмы, какой она была у его ближайших предшественников (например, у Хуана де ла Куэва). Он — продолжатель той реалистической драмы, блестящими представителями которой были Жиль Висенте (1470—1536) и Лопе де Руэда. Но в эпоху Фелипе II, как мы указывали, заглохла так называемая критическая литература и драма, вновь пробуждающаяся лишь в XVII веке. Можно ли сказать, что заглохла та классовая борьба, которая так обострилась в первой половине XVI века? Феодальная реакция и «контр-реформа» в эпоху Фелипе II достигают своего апогея. В Испании преследуется всякая свободная мысль, всякий протест. Королевская власть обладает таким могучим союзником, как власть церковная в лице «святейшего трибунала» инквизиции. Экономическая разруха усиливалась, нищали крестьянство, города, идальгия. А в это время в корралях Мадрида, Валенсии, Севильи на сценах разыгрывались комедии Лопе де Вега, развертывалась опьяняющая весельем, радостью и бодростью жизнь, нежелающая ничего знать о нищете, голоде, разрухе.

Самое простое — толковать, поэтому, драматургию Лопе как уход от действительности, как своеобразную наркотику, отвлекающую зрителя от повседневности, от протеста и борьбы. Один из новейших буржуазных исследователей творчества Лопе, Карл Фосслер, говорит, что испанская драма развивается под знаком иллюзорности, призрачности, пытается свести творчество великого драматурга к отвлеченным понятиям якобы врожденной и присущей испанцам религиозности, национализма, преклонения перед идеей королевской власти. Такое толкование в корне неверно, — события «испанской весны» последних лет наглядно показали, насколько слабо присущи испанским трудящимся названные Карлом Фослером качества...



Знаменитые испанские актеры Мария Герреро и Диаз де Мендоз в ролях пьесы Лопе де Вега «Звезда Севильи». Конец XIX века

Стоит пробежать несколько комедий Лопе, как перед нами встанут, — правда, прикрытые сильным налетом различных традиций, — картины и образы, знакомые по «плутовскому роману». Лопе — представитель буржуазии и горского благородства, — все горцы Астурии и Кантабрии считали себя идальго, так как их предки принимали участие в борьбе против мавров; он не мог не отразить в своем огромном творчестве того протеста, каким была охвачена общественная группа, к которой он принадлежал. Если «плутовской роман» зло высмеивает испанское общество, показывая уродливые формы, в какие оно выродилось под влиянием жестокого экономического кризиса, то разве не те же персонажи действуют в комедиях Лопе? Здесь мы найдем таких же авантюристов проходимцев, нищих но разряженных идальго, стремящихся поправить свое положение выгодным браком, женщин, одержимых жаждой наживы и устройства своей судьбы, такое же оскудение, такой же развал общества, такое же его моральное разложение, какое рисует нам «плутовской роман».

Это ставит драматургию Лопе в один ряд с крупнейшими явлениями литературы Испании XVI—XVII веков как драматургия Лопе де Руэда, как «Лон Кихот», как «Ласарильо с Тормеса», «Бускон» Кеведо, длинный ряд других «плутовских романов» и сатирических произведений в стихах и прозе, среди которых выдающееся место занимают сатиры Кеведо. Однако творчество Лопе свободно от морализующей тенденции, характерной для многих «плутовских романов» и вытекающей из желания поднять достоинство и положение идальгии: в то же время оно как бы зажато в тиски воспринятых Лопе традиций (в особенности сценических), от которых свободны авторы «плутовского романа».

Это последнее обстоятельство — традиционализм — делает для нас понятным несоответствие между Лопе-автором комедий и Лопе-теоретиком. В написанном им (1609 год) «Новом искусстве сочинять комедии» мы находим плохо связанные между собой положения, извлеченные из книг, теоретическое принятие драматургических принципов, опровергаемых его собственным творчеством, наивное объяснение различия между этим творчеством и античной драматургией, извинения за потворствование низменным вкусам театральных завсегдатаев. В этом теоретизировании, в стремлении оправдать свое отступление от классического канона с его единством, Лопе почти беспомощен. Для него, как и для всякого испанца, необычайно характерно чувство реальности, исключающее отвлеченность. Не стихотворными теоретическими трактатами, а своими комедиями, где он приводит в столкновение реальных людей, утверждает Лопе свое право называться «властителем испанской сцены», место в ряду величайших драматургов мирового театра.

Одной из наиболее характерных черт творчества Лопе является захватывающая зрителя стремительность развития действия. Эта стремительность, вызывающая большое количество эпизодов, острых сценических положений, мешает Лопе сосредоточиться на тщательной разработке характеров и толкает его на путь по преимуществу внешнего развития сюжета.

Все это не было нововведением Лопе, — это качество мы находим и у Висенте, и у Лопе де Руэда, и у других драматургов. Но эти характерные особенности испанской драмы подняты на недосягаемую высоту мастерством и неисчерпаемой изобретательностью Лопе де Вега. Стремление поразить зрителя, непрерывно держать в напряжении его внимание быстро сменяющимися положениями и их осложнениями является унаследованной традицией испанского театра, в известной мере перекликающейся с принципами итальянской комедии масок или даже с общими принципами театра эпохи Возрождения.

Позднейшие исследователи абстрагировали эти черты и обозначили их как признаки романтической драмы, оценивая творчество Лопе с точки зрения своего времени, а не его эпохи. Между тем именно изучение Испании XVI века позволяет правильно оценить комедии Лопе, в которых эти «романтические» черты оказываются унаследованными традициями — и театральными, и литературными.

В своем построении испанская драма идет одним путем с романом. Испанский роман не знал психологической разработки характеров. Это — прежде всего роман

приключений, состоящий из ряда отдельных, быстро сменяющихся эпизодов, объединенных личностью героя. Не является исключением и знаменитый роман Сервантеса.

Если рассматривать комедии Лопе как продукт культуры Возрождения, то мы увидим, что сценические эпизоды, так привлекавшие испанского зрителя, были темами, повсюду усвоенными романом и драмой. Многие из них уходят своими корнями в фольклор. К таким новеллистическим приемам, двигающим действие, надо отнести прежде всего всякого рода переодевания, — ими так широко пользуется Лопе—переодевания женщины в мужской костюм и гораздо реже встречающийся обратный случай (например *Мадридская сталь*, переодевание Бельтрана в последнем акте). Это — прием, дающий бесконечное количество острых сценических положений. Далее — подкуп слуг, передача различных предметов, записок, бесконечное разнообразие приемов, позволяющих влюбленному заговорить с девушкой, подать ей руку. Использование чаши со «святой водой» при входе в церковь для передачи перчатки или записки *(Мадридская сталь)*. Появление в доме возлюбленной под видом торговца или торговки — прием, хорошо знакомый театру и новелле Возрождения и уходящий корнями в римскую литературу.

Очень связан с литературной традицией (и в то же время с реальной действительностью) и выбор места для встреч влюбленных — это улицы или места прогулок, церковь, ежедневно посещавшаяся каждой испанкой, свидания у оконной решетки или балкона. Чисто литературный прием, расходящийся с действительностью, это — проникновение любовника в комнату девушки.

Не является копией действительности и общество, изображаемое в комедиях Лопе. Здесь мы также встречаемся с вымыслом, с созданием сценической реальности, и было бы большой ошибкой изучать испанское общество по испанской драме. Лопе де Вега брал единичные черты реальной жизни, отдельные образы и, переплетая их с традиционными образами и положениями, создавал прихотливые арабески своих комедий. Уже одна быстрота, с какой писал он комедию за комедией, доходя порой до создания целой комедии за одни сутки, говорит об его способности к поэтической импровизации, и в то же время свидетельствует об известном стандарте, по которому комедии эти составлялись. Лопе жил в ограниченном мире персонажей и положений, сценически проверенных, ему нужно было только по новому их комбинировать.

Если в сценических положениях Лопе, следуя литературным и театральным традициям, еще отражает действительность (так как помимо неизбежного воздействия ее на драматурга она была отражена и в реалистическом романе, воздействовавшем на театр), то в своих образах он отходит значительно дальше от действительности. Выше указывалось, что это порой приводит к неверному восприятию социального облика драматурга.

Когда Лопе изображает своих героинь, то свобода, с какой они действуют в комедиях, далеко не согласуется с тем, что мы знаем об испанском обществе из источников более достоверных, чем комедии. Яркая, полная приключений и волнений жизнь испанских женщин в его комедиях—в действительности была чрезвычайно бесцветна и однообразна, ограничена почти исключительно домом и церковью в городе, домом, церковью и полем — в деревне. И здесь Лопе обобщает единичные случаи. Все исследователи отмечают тот факт, что в его комедиях мы почти никогда не встречаем образа матери. Некоторые литературоведы пытались даже объяснять это тем, что Лопе не был особенно близок со своей матерью и поэтому образ матери в драме его не привлекал. Другие считают причиной арабское влияние, ограничивающее сферу деятельности женщины домом. В действительности же мы имеем и здесь определенную литературную традицию, восходящую к Риму и прочно укоренившуюся у всех романских народов. Отсутствие в комедиях Лопе матери следует объяснить воспринятым им из новеллы приемом: комедия строится обычно на любовных приключениях, и появление матери на сцене снижало бы все построение интриги или же профанировало бы почетное положение матери в семье. Только в немногих комедиях Лопе выводит этот образ, но изображение матери в них таково, что лишь подтверждает сказанное. Так, в La discreta enamorada мать обладает чертами сводни, в Quien ama no haga fieros мать выступает соперницей своей дочери. Аналогично изображены матери в комедиях *Причуды Белисы* и *Доротея*.

Традиционное отсутствие матери в комедиях делает для драматурга необходимой роль пожилой женщины, которая создавала бы известное правдоподобие и участвовала в развитии действия. Очень часто это тетка или просто-напросто сводня, — персонаж, довольно распространенный и в действительной жизни той эпохи.

Восходящее также к литературным традициям (в частности, к Селестине и «плутовскому роману» введение на сцену куртизанок можно рассматривать и как довольно точное отражение действительной жизни, в которой куртизанки играли большую роль. Поэтому, например, комедия Galan Castrucho, которая может казаться нам слишком грубой, изобилует реальными штрихами.

Среди мужских персонажей комедий Лопе первое место занимает «galàn» — кавалер, ухаживатель. Этому типу, разработанному необычайно полно во всех странах новеллой и драмой Возрождения, Лопе придал исключительную яркость, показав его в бесконечных вариациях. Персонаж этот у Лопе подчеркнут поставленной рядом другой, тоже традиционной фигурой слуги. Такое сочетание, утомительное и механическое у второстепенных драматургов, позволяет Лопе необычайно широко развернуть сценическую игру, сосредоточивая в руках слуги — иногда он принимает характер друга, наставника — нити основной интриги комедии. В разработке этого образа, может быть, наиболее ярко сказывается неистощимая сценическая изобретательность Лопе.

В изображении этой пары персонажей, равно как и ее параллели — возлюбленной кавалера и ее служанки, Лопе снова сочетает реальную действительность со сценически-литературной традицией. Самая схема эта верна жизни, мы встречаем в испанском обществе слугу или служанку, близких к своим «господам», но они только в исключительных случаях наделены теми чертами, какие так характерны для них в комедии. Отталкиваясь от реального факта, Лопе создает чисто сценический образ, совершенно отличный от образа реального.

Все это говорит о необычайной творческой силе Лопе, об его уменьи подмечать отдельные жизненные черты и создавать из них бесконечную галлерею персонажей, которые кажутся нам реальными в их индивидуальном разнообразии, будучи, на самом деле, только наделенными реалистическими чертами созданиями драматурга. Именно их реалистичность толкала многих исследователей, в том числе проф. Д. К. Петрова, на переоценку комедий Лопе как материала для изучения испанского общества.

О том же влиянии литературного наследия и сценической традиции говорят и имена персонажей комедий Лопе. Это ставшие стереотипными имена, повсюду встречающиеся в драме Возрождения: Лауренсия, Лауренсио, Теодора, Доротея, Белиса, Фениса, Отавьо, Бельтран... Все они пришли в его драму из тех литературных, главным образом новеллистических, источников, какими пользовались драматурги всех стран. Лопе вывел на сцену около 20 тысяч персонажей, в огромном большинстве наделив их этими традиционными именами.

Если в подборе персонажей Лопе и в их характерах мы можем отметить традиционность и сценическую условность, то еще больше такой условности в развертке действия между ними. Обычно указывают, что поведение пары любовников часто находит пародийную параллель в паре слуг. Такое построение порой кажется неестественным, но мы должны все время иметь в виду, что испанская комедия была не реалистической, а условной комедией, что она никогда не отражала в своем построении подлинной действительности. При таких условиях эта дублировка являлась одним из важных элементов сценичности, создавая бесконечные возможности положений и комических столкновений. Слуга может только дублировать поведение своего господина, как например в *«Мадридской стали»* (III,7), где между слугами происходит такой разговор:

«Бельтран. Извинения мне не нужны. Ей-богу пришелец пользуется твоей благосклонностью!

Леонор. Не хочу я тратить с тобой доводов, когда ты одурел, став ревнивцем.

Бельтран. Домашний вор всегда оказывается в выгодном положении. Этот лакей сеньора Отавьо живет у

тебя в доме, Леонор; и ты охвачена к нему любовью, об этом мне ясно говорит моя обида. На Прадо разве я тебя не видел, Леонор, разговаривающей с Салусьо?

Леонор. Я — с таким грязным человеком?

Бельтран. Вы все так говорите. Я видел все, и в свидетели тебе призываю фонтан Веера: посмотри, как он стремителен.

Леонор. Клянусь богом, пусть никогда не буду я счастлива, если я люблю его! Этого оборванца, этого грязнуху?

Бельтран. Ах, Леонор, ведь он пришелец, а нет плохого чужестранца! Потому что ведь он уйдет, и то немногое, что он дает, принимается как самый большой подарок.

Леонор. Ах, Бельтран, сюда идут мой сеньор и Отавьо».

Но часто Лопе не ограничивается простым дублированием. Слуги у него оказываются иногда вовлеченными в такую же любовную игру, как их господа; здесь возникает ряд новых сценических положений, иногда поражающих своей неожиданностью.

«Сабина, ведь ты же знаешь, что мы, слуги, пляшем под музыку наших господ. Он обращается к Элисе, а я уже на Паулу смотрю; известно богу, как тяжело мне». (Фисберто в El ausente en el lugar).

Этот композиционный прием дает Лопе возможность почти в каждой комедии создавать блестящие сцены и диалоги, основанные на противопоставлении групп или пар персонажей, например *Наказание на мщение*, 1, 7, 8 (цитирую по переводу Юрьева):

«Входит Федерико с Касандрой на руках.

Федерико

Позвольте вам, сеньора, предложить здесь отдохнуть.

Касандра

Сеньор, благодарю
За вашу вежливость.

Федерико

А я, сеньора,
Благодарю счастливую судьбу,
Что привела она меня сюда
Так кстати.

Касандра

Эти кавальеро кто?

Федерико

Из свиты, окружающей меня.
Прошу, не затрудняйтесь, сеньора:
Они к услугам вашим все готовы.

Входит Батин с Лукресией на руках.

Батин

Все говорят, что женщины легки,
Так отчего же ты немало весишь?
Скажи-ка, милая моя сеньора.

Лукресия

Куда же ты несешь меня, сеньор мой?

Батин

Насилу вытащил тебя я там
Из гадкого, противного песка,
Что оставляет хитрая река
На берегах своих крутых. Она
Поймать хотела вас, прекрасных нимф,
И для того волной своей подмыла
И опрокинула карету вашу.
А не случись по близости мы тут,
Не миновать бы вам беды»

В той же пьесе мы находим параллельный разговор — Касандра и Лукресия о Федерико, Федерико и Батин о Касандре. Такие повторения — сходных чувств или слов — очень часто встречаются в комедиях Лопе, давая ему возможность блеснуть мастерством поэтической формы. Обычно такой прием применяется им в разговорах одних влюбленных, без слуг. Один из лучших примеров — в комедии *Лучший алькальд король:*

«Санчо. Отец твой говорит, что он уже слово дал слуге дона Телью. Что за странные перемены!

Эльвира. Недаром любовь мои надежды повесила на волоске. Так мой отец меня оруженосцу в жены

Е. Лешковская и Ильинский в «Собаке садовника» Лопе де Вега. Малый театр. Постановка 1893 года

отдал, Санчо? Я жизнь теряю, я сейчас умру. Живи, моя сладкая мечта, а я себя убью.

Санчо. Полно, я шучу, Эльвира. Душа моя в моих глазах, — из них узнать ты можешь правду; ведь не раздумывая он мне согласье дал тысячекратно.

Эльвира. Санчо, не из-за тебя я плачу, лишь потому, что мне во дворец итти придется. Это могло причинить величайшую печаль мне, выросшей в простоте этого скромного дома. Узнай же, что это — настоящая причина.

Санчо. Как глупо обманула меня любовь! Живи, моя дерзкая мечта; а я себя убью. Обманы мне принесла Эльвира, об лед которой я обжегся!

Эльвира. Санчо, полно, ведь я шучу. Душа моя в моих глазах; любовь и ее надежды научили меня этому. Ведь настоящее определение любви, что все в ней — месть.

Санчо. Так значит, я — твой муж?

Эльвира. Разве ты не сказал, что дело решено?»

Анологичные примеры повторения, сдваивания, мы найдем не только в области поэтической формы, но также в области ситуаций и сценической интриги. Это один из излюбленных приемов Лопе, любящего играть на противопоставлениях, на контрастах, на своеобразном пародировании. Для него персонажи — не реальные, живые люди, взятые прямо из жизни, а условные dramatis personae, которыми он распоряжается необычайно прихотливо, сталкивая их в яркой и стремительной сценической игре.

Мы должны ни на минуту не упускать из вида, что комедии Лопе создавались в ту эпоху, когда театр был наполнен старыми игровыми традициями жонглеров-гистрионов, когда техника актерской игры стояла на очень большой высоте и была далека от свойственного нашему театру реализма. Эта условность актерского мастерства требовала и определенной условности драматургического материала. Поэтому и драматурги смотрели на свою работу иначе, чем смотрят наши современники. Для них работа для театра была ремеслом, дававшим определенный заработок. Написанная пьеса отдавалась в театр и рассматривалась как часть театрального имущества, а не как литературная собственность

автора. Этим объясняется, что огромное количество пьес XVI—XVII веков для нас утрачено. Если Лопе при жизни издал довольно большое количество своих пьес, то это было сделано им, чтобы предохранить себя от убытков, а свои комедии от искажения вследствие записи их по слуху, на спектаклях, конкурирующими театрами. Для всех драматургов той эпохи их работа для театра — лишь подсобное ремесло, позволявшее заниматься литературой, поэзией. В связи с этим — и различие в социальной значимости испанского романа и испанской драмы. Если Сервантес в «Дон Кихоте» дает широкую картину испанского общества, если в его герое мы видим собирательный образ обреченной на гибель идальгии, то в своих пьесах он идет иным путем. Предназначенные для театра, они должны служить лишь материалом для игры актера. Его интермедии, до сих пор не сходящие со сцены, являются превосходным подтверждением этого.

Если в испанском романе очень четко выражен социальный мотив, то в драме его приходится вскрывать, добираться до него через толщу традиционных игровых наслоений, обязательных для драматурга. Когда тот же Сервантес, гениальный художник, отошел от этих традиций в своей драматургии, он потерпел жестокую неудачу: ни один театр не принимал к постановке его пьес. И после большого перерыва в драматургическом творчестве Сервантес должен был подчиниться театральным традициям и пойти по пути, какой был уже хорошо проторен Лопе де Вега.

«Овечий источник» Лопе де Вега. Белгосет. Фрондосо и Лауренсия — арт. Моин и Арончик

В творчестве Лопе, этого исключительного виртуоза драмы, мы можем, как уже указывалось, найти много черт реальной действительности, но они разбросаны в его комедиях, они прикрыты традиционной сценической формой. Нужно очень тщательно вглядеться в образы, созданные Лопе, чтобы под нарядным платьем праздных любезников-идальго и их изобретательных сестер, дочерей, невест и возлюбленных обнаружились знакомые нам по «плутовскому роману» и порожденные развалом испанского общества пройдохи и авантюристы, пробивающие себе дорогу в жизни изворотливостью и житейской ловкостью. По существу, герои Лопе проходят свой сценический путь, пользуясь методами героев «плутовского романа» но трудно различимыми из-за традиционной условной сценической формы. Может быть, наиболее ярко обнаруживается это на анализе таких комедий, как *Толедская ночь, Вдова валенсианка* или *Наказанная заносчивость,* в которой очень ясно обнаруживается характерный для «плутовского романа» мотив стяжательства и корыстолюбия.

Но эта сторона не является основной и характерной для испанской драмы и для Лопе де Вега — величайшего ее представителя. Для него на первом месте — сценическая форма, адэкватная стремительно развивающемуся действию, которому подчиняются все элементы драмы. И мы должны признать, что в этой области Лопе не знает соперников среди испанских драматургов. Те, кто может сравняться с ним — Тирсо де Молина, Кальдерон, — были его младшими современниками и только шли по его пути.

Создавая в своих комедиях прежде всего сценическую игру, Лопе, естественно, гораздо сильнее и ярче в тех произведениях, которые созданы им полностью, где в развертывании сюжета он не связан литературным источником. Его построение комедии иногда может показаться даже несколько хаотическим, потому что оно подчинено стремительности действия. Блестящее мастерство Лопе особенно сказывается в экспозиции пьесы. причем прием, однажды проверенный на зрителях, Лопе часто повторяет в нескольких пьесах, лишь слегка видоизменяя его. В экспозиции Лопе сразу намечает сочетание основных персонажей комедии и путь развития основной интриги. По мере развертывания сюжета Лопе осложняет его побочной интригой и отдельными эпизодами, задерживающими стремительность хода сценических событий.

Поэт-импровизатор, Лопе, повидимому, не разрабатывал предварительно всего плана комедии. Это видно хотя бы из того, что мы часто не находим отчетливого деления на части — акты, из того, что действие часто кажется приходящим к естественной развязке гораздо раньше, чем следует, и драматургу приходится вводить иногда мало оправданные побочные эпизоды, чтобы благополучно довести комедию до конца третьего акта, почти обязательно заканчивающегося сценой брачного договора (прием, ставший штампом и высмеянный Сервантесом в его комедии *La entretenida*). Отсутствие разработанного плана служит причиной и того, что во многих случаях начало пьесы, ее первая половина, сильнее и увлекательнее второй, где драматург прибегает к задерживающим развитие действия эпизодам или даже повторяется, развивая прежние положения. До известной степени это объясняется, конечно, и баснословной быстротой, с какой Лопе создавал свои комедии.

Быстрота работы и величина продукции также приводят Лопе и к неизбежному повторению, что особенно усиливает впечатление условности его театра. Правда, в этих повторяющихся элементах Лопе производит известный сценический отбор, сохраняя лишь те элементы, которые проверены на зрительском восприятии. Мы знаем, что Лопе очень внимательно следил за зрителем, за его реагированием на происходящее на сцене, делая заметки в записной книжке. Это изучение зрителя, соединенное с превосходным знанием сценической техники, делает Лопе чрезвычайно интересным объектом для изучения драматургических приемов. К сожалению, более или менее изученное со стороны литературно-поэтической, творчество Лопе почти не изучено в его огромном сценическом разнообразии.

Поэтическое мастерство, приемы литературной, поэтической композиции у Лопе всегда подчинены в комедиях требованиям сцены и актерской техники. Это особенно заметно при анализе значения и сценического построения его диалога, монолога и рассказа.

Основная сценическая функция диалога — развитие действия; поэтому он у Лопе всегда стремителен, ярок, полон живости. Именно в диалоге наиболее полно сказывается мастерство Лопе в области ведения интриги и поражающая нас изобретательность. Каждая комедия может дать несколько примеров мастерского построения диалога. Тончайшие переходы от комического к трагическому, от веселья к грусти, игра образами, лирическая задушевность и грубоватые фарсовые шутки — все это разбросано по комедиям Лопе в таком изобилии, что становится понятным преклонение испанцев перед силой его творческого гения, какое нашло свое отражение в изъятом инквизицией *Символе веры,* начинавшемся словами «Верую во единого Лопе де Вега, всемогущего...»

Исключительное богатство поэтической формы, однако, никогда не было у Лопе самодовлеющим; оно подчиняется сценическим требованиям. Каждая строчка его диалога действенна — она должна быть обыграна актером и она так же необходимо толкает вперед развитие действия. Для краткости я выбираю только два примера — первый полный трагического нарастания (из *Кавальеро из Ольмедо,* III, 6), другой — насыщенный действием комический диалог, который ведут гос-

подин слуга, бегущие по крышам от воображаемого преследования полиции (*Толедская ночь*, III).

«Кавальеро из Ольмедо.

Дорога в поле, по бокам деревья.

Дон Алонсо. ...Какая тьма. Все ужасом полно, пока заря не ступит на ковер цветущий Флоры стопами золотистыми. Там поют. Кто б это был? Но это верно земледелец, что на работу вышел. Он как будто далеко; но вот он приближается. Но что это? Он музыкой сопровождает пенье, мелодия печальна и звучна — не сельская мелодия. Как плохо действует музыка, когда тоской охвачена душа!

Голос (*за сценой поет, постепенно приближаясь*).

Они ночью убили его
Кавальеро,
Медины красу,
Цвет Ольмедо.

Дон Алонсо. О, небо! Что я слышу? Если это твое предупреждение, если мне грозит опасность, о чем меня ты извещаешь? Как могу я назад вернуться? Это выдумка Фабии, она хочет, по просьбе Инес, заставить меня не итти в Ольмедо.

Голос (*за сценой*).

Тени вещали —
В путь не пускайся,
Совет подавали —
Не уходи,
Кавальеро,
Мединых краса,
Цвет Ольмедо.

Дон Алонсо. Эй, добрый человек, певец!

Крестьянин. Кто зовет меня?

Дон Алонсо. Человек, который погибает.

Крестьянин. Иду. Вот я.

Дон Алонсо (*в сторону*). Все страшит меня. (*Громко*). Куда идешь ты?

Крестьянин. На работу.

Дон Алонсо. Кто этой песне научил тебя, которую ты пел с такой печалью?

Крестьянин. Там, в Мединe, сеньор.

Дон Алонсо. Меня обычно называют кавальеро из Ольмедо, и я жив еще.

Крестьянин. Больше ничего я не могу сказать об этой песне, кроме того, что слышал ее от некоей Фабии. Если вас это касается, я исполнил долг свой, пропев эту песню. Назад вернитесь, не переходите этого ручья.

Дон Алонсо. Идут люди... Это меня не тревожит. Если они идут туда, пойду я с ними.

Дон Родриго, дон Фернандо, Мендо, слуги, дон Алонсо.

Дон Родриго. Кто здесь?

Дон Алонсо. Человек. Разве вы не видите меня?

Дон Фернандо. Ни с места!

Дон Алонсо. Кавальеро, если, может быть, нужда вас заставляет прибегать к таким поступкам, то до дома моего отсюда близко, и я не пожалею денег. Ведь днем на улице я даю всякому, кто честь окажет мне, прося о помощи.

Дон Родриго. Сейчас же оружие снимите.

Дон Алонсо. Для чего?

Дон Родриго. Чтоб нам отдать его.

Дон Алонсо. Известно вам, кто я?

Дон Фернандо. Вы из Ольмедо, заносчивый и дерзкий победитель быков, прибывший оскорбить дворян Медины, тот, что обесчестил дона Педро гнусной сводней.

Дон Алонсо. Когда бы вы по крайней мере благородны были, то там, имея столько времени, вы говорили бы со мной, а не теперь, когда один я в дом свой возвращаюсь... Но клянусь, презренные, сколько бы вас ни было, вас мало. (*Сражаются*).

Дон Родриго. Я убивать пришел, не драться на дуэли. Хотя теперь тебя убил бы я и в поединке (*к Мендо*). Стреляй в него! (*Мендо стреляет.*)

Дон Алонсо. Предатели. Но без ружья меня вы не убили бы... Мой боже, сжалься, умираю. Ты знаешь, что любовь моя стремилась к браку. Ах, Инес!»

«Толедская ночь». Крыши домов. Флоренсьо и Бельтран.

Флоренсьо. Ты пострадал?

Эскизы костюмов худ. В. Д. Дьячковой к «Собаке садовника» Лопе де Вега в Малом театре. Постановщик А. Санин (сезон 1918—19 г.).

Сверху вниз: костюмы Марселины, Теодора и Фури.

Музей Малого театра

Бельтран. Нет ни одной здоровой кости.

Флоренсьо. Где мы?

Бельтран. Как могу я знать? Разве на свете существуют карты крыш? Разве есть такая карта, что указывала бы направление или линию печных труб и коньков? Разве был Птоломей или другой космограф, который писал бы об этих плоских крышах?

Флоренсьо. Вот этот дом, по-моему, гостиница.

Бельтран. Это верно, потому что гостиницы — все дома по этой стороне улицы от церкви Зачатия до Кармен.

Флоренсьо. Мне кажется, что это голубятня или курятник.

Бельтран. Я думаю, что на какой-нибудь из этих крыш есть улей.

Флоренсьо. И не пчел, а вероломных трутней или ос, потому что они превратили в решето лицо мне, руки, ноги.

Бельтран. Огромная оса ужалила меня в нос и превратила меня в слона, ей-богу.

Флоренсьо. Может быть, нам лучше будет с курами?

Бельтран. Пошли их к дьяволу; едва туда вошел я, как на меня набросился сеньор петух, думая, что я хотел украсть одну из них, и клювом выбил глаз мне.

Флоренсьо. Я очень грязен?

Бельтран. Как навоз.

Флоренсьо. Что это было, куда мы вошли сначала?

Бельтран. Свинарник, где на меня напало столько блох, что я прямо умираю.

Флоренсьо. Избавленье от той собаки было чудом.

Бельтран. Я, по крайней мере, не был так счастлив.

Флоренсьо. Она тебя укусила?

Бельтран. В левой икре у меня стало мяса на полтора фунта меньше.

...Флоренсьо. Чем виновата здесь любовь? Любовные приключения в Толедо хороши, когда они происходят днем, но не ночью, потому что здесь есть страшные обрывы, кирпичи, люди, похожие на чертей, осы, собаки, блохи, крыши, курятники и альгвасилы.

Голоса *(за сценой)*. Воры, воры!

Бельтран. Вот это хорошо!

Флоренсьо. О, проклятье! В доме поднялась тревога.

Голос *(за сценой)*. Дай мне мушкет, спусти собаку!

Бельтран. Про меня он говорит; он уж знает мое имя; нас узнали.

Флоренсьо. Вот здесь скорее вниз, войдем в конюшню, а потом направимся на постоялый двор. *(Уходят.)*»

Монолог у Лопе — всегда короткий, выраженный по большей части в форме сонета, реже — октавы или иной поэтической композиции, выполняет двоякую сценическую функцию. Он или носит серьезный, анализирующий характер, служа для выяснения состояния или намерения персонажа, или же создает необходимую паузу между уходом одного персонажа и выходом другого; благодаря монологу сцена не остается пустой. В том и другом случае монолог создает краткую остановку в стремительном развитии действия, позволяет зрителю несколько передохнуть и разобраться в происходящих на сцене событиях.

Рассказ — длинное, до 200—300 строк, повествование о событиях, не показанных на сцене — является одним из характерных признаков испанской драмы. Нет никаких оснований связывать его с рассказами вестников в античной драме. Это явление оригинальное, развивающееся главным образом в XVII веке — рассказы в ранних произведениях Лопе менее обычны и не так длинны. Позднейшие драматурги часто злоупотребляли этим приемом, давая иногда по два рассказа в пьесе, чего мы никогда не встречаем у Лопе. При сличении театральных (суфлерских) экземпляров пьес Лопе с авторскими обычно обнаруживается сокращение рассказа для сцены. Основная функция рассказа — познакомить зрителя с прошлым рассказчика или с каким-либо из персонажей пьесы.

Все эти черты заставляют признать Лопе де Вега прежде всего огромным мастером театра. Он никогда не забывает, что пишет для театра, что его комедии должны восприниматься в действии. Выдающийся поэт, Лопе всегда умел подчинять в себе поэта драматургу, когда писал для сцены.

В композиции пьесы, в развитии действия, в блестящем мастерстве ведения сценической интриги, в неистощимой изобретательности положений Лопе де Вега был учителем не только современных ему, но и позднейших испанских драматургов. Ему многим обязан и французский театр в лице Мольера и Бомарше его учеником в известной мере был и Островский, специально изучавший испанский язык.

Советский театр, обращаясь к классическому наследию, прочитывая по-новому старых мастеров драмы, не должен проходить мимо Лопе де Вега. Их драматургическое мастерство, их испытанная веками театральность может послужить своеобразным толчком для нашей молодой драматургии.

...Трехсотая годовщина смерти Лопе де Вега совпадает с эпохой, когда на его родине происходят ожесточенные классовые бои. В разгуле фашизма сегодняшняя официальная Испания почти забыла о своем великом драматурге. Но не забыли его молодой пролетарский театр и революционные драматурги Испании. Его творчество принадлежит тем широким массам испанского народа, который Лопе так высоко ставил в *Фуэнте Овехуна* и который до сих пор героически борется в горах Астурии, колыбели испанской революции. Поэтому молодые революционные драматурги Испании учатся мастерству у Лопе де Вега, чтут его гений и готовятся торжественно отметить юбилейную дату, считая, что новый театр Испании, социалистический по содержанию, не может игнорировать национальной испанской формы, созданной великим драматургом и утвержденной сотнями его комедий.

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА НА РУССКОЙ СЦЕНЕ

В русском переводе комедий Лопе де Вега очень мало. Переведены только *Наказание не мщение, Фуэнте Овехуна, Звезда Севильи* (Юрьевым), *Собака садовника* (Пятницким), *Пастушка-герцогиня, Сети Фенизы, Великий герцог Московии,* причем два последних перевода не были изданы.

В последнее время, в связи с усилением интереса к творчеству Лопе де Вега, намечено издание большого собрания его комедий (издательство «Академия»), сделаны переводы *Собаки садовника* (В. Пястом), *Мадридской стали, Толедской ночи и Кавальеро из Ольмедо* (С. Игнатовым).

На русской сцене Лопе де Вега появился очень поздно. В Москве первая его постановка—*Звезда Севильи* в 1887 году в Малом театре с М. Н. Ермоловой в роли Эстрельи. Затем в Малом театре была поставлена *Фуэнте Овехуна* с М. Н. Ермоловой в роли Лауренсии, в 1893 году *Собака садовника* с Е. К. Лешковской в роли Дианы, возобновленная в 1918 году с В. А. Шухминой в этой же роли.

Испанские костюмы XVI в. Со старинной гравюры

Чрезвычайно интересна была попытка Старинного театра (Н. Евреинова и Н. Дризена) реставрировать старинный испанский спектакль, причем из пьес Лопе де Вега были поставлены *Фуэнте Овехуна* и *Великий герцог Московии* (1912 г.).

После Октября на советской сцене удержалась, кроме возобновленной в 1918 году в Малом театре *Собаки садовника*, только *Фуэнте Овехуна*, шедшая и сейчас идущая на многих русских и национальных сценах.

Первая советская постановка *Фуэнте Овехуна* была сделана К. Марджановым с художником И. Рабиновичем в Киеве.