

УДК 792.2; 821

ББК 84(0)5; 85.334.3(3)

Силюнас Видмантас Юргевич

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства ибероамериканских стран, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-1374-9013

esvalencia@mail.ru

Ключевые слова: метаморфозы гуманизма, разные Возрождения, звучащее слово, воскресение прошлого, Испания



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-12-43

Для цит.: Силюнас В.Ю. Ренессанс и Ренессансы, или Что возрождало испанское Возрождение // *Художественная культура*. 2025. № 4. С. 12–43. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-12-43>.

For cit.: Silyunas V.Yu. Renaissance and the Renaissances, or What the Spanish Renaissance Revived. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 12–43. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-12-43>. (In Russian)

Силюнас Видмантас Юргевич

Ренессанс и Ренессансы, или Что возрождало испанское Возрождение

Silyunas Vidmantas Yu.

D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-1374-9013

esvalencia@mail.ru

Keywords: metamorphoses of humanism, various Renaissances, the sounding word, the resurrection of the past, Spain

Silyunas Vidmantas Yu.

Renaissance and the Renaissances, or What the Spanish Renaissance Revived

Аннотация. В статье рассматриваются мало и недостаточно изученные или вовсе неизвестные особенности художественной культуры и духовной жизни Испании периода Возрождения — специфика испанского гуманизма в том числе в соотношении с итальянским Ренессансом. Исследование базируется на обширном корпусе произведений представителей испанского Возрождения и трудах современных испаноязычных исследователей.

Отмечается важная роль в Испании культуры звучащего слова, обусловившей доступность идей Ренессанса для широких масс населения. Анализируется активное обращение деятелей культуры и искусства к историческому прошлому страны начиная от времени правления готов. Ренессансная устремленность к идеалу проецировалась на прошлое собственного народа, и эта апология национальных традиций и их мифопоэтическое истолкование драматургами, поэтами, философами утверждали национальное самосознание и ощущение включенности личности в исторический процесс.

Abstract. The article examines the little and insufficiently studied, or completely unknown features of the artistic culture and spiritual life of Spain during the Renaissance — the specifics of Spanish humanism, including in relation to the Italian Renaissance. The research is based on an extensive corpus of works by representatives of the Spanish Renaissance and the works of modern Spanish-speaking researchers.

The author highlights the important role of the culture of the sounding word in Spain which led to the accessibility of Renaissance ideas to the broad masses of the population. The article analyses the active appeal of cultural and artistic figures to the historical past of the country, starting from the time of the rule of the Goths. The Renaissance aspiration to the ideal was projected onto the past of its own people, and this apology for national traditions and their mythopoeic interpretation by playwrights, poets, and philosophers affirmed national identity and a sense of personal involvement into the historical process.

Введение

Это исследование посвящено художественной культуре и духовной жизни Испании в ту пору, когда воцарялось и господствовало Возрождение — во второй половине XV и главным образом в XVI веке. Речь пойдет о наиболее своеобразных его чертах, прежде всего о том, что недостаточно исследовано или осталось незамеченным в российском, да отчасти и в зарубежном искусствоведении.

Долгое время о Возрождении той или иной страны часто судили, отыскивая черты сходства с ренессансной культурой Италии. В этом заключалась и своя закономерность, и немалая опасность. Закономерность была в том, что итальянское Возрождение, конечно же, многое дало другим странам, но опасность таилась в недооценке различий, и наша задача — показать, что Испания в ряде отношений не согласуется с итальянской моделью.

Начнем с разговора о том, что когда проявляется родство испанского Ренессанса с Возрождением в других странах, оно не означает тождества с ними.

Studia humanitatis

Известно, что ренессансные гуманисты не называли себя гуманистами, а причисляли себя к кругу людей, постигающих гуманитарные науки (*studio humanitatis*): грамматику, риторику, поэтику, античную литературу и моральную филологию. Но эти *studia* по сути во многом совпадали с тем, что станут подразумевать под гуманизмом начиная с XIX века. Гуманитарные знания были для творцов Возрождения средствами для обретения человеком подлинной человечности и развития его интеллекта, творческих способностей, эмпатии, нравственности и т.д. Гуманисты были призваны «воскрешая Античность, озарять новую цивилизацию» [Rico, 1993, p. 18]. Уже Альбертино Муссато (1261–1329), которого Ф. Петрарка (1304–1374) назвал своим учителем, писал, что поэзия — это другая Теология, что грамматики и риторики проникают в тайны мира, что без Муз не было бы ни знания, ни техники.

Эти творцы стремились менять к лучшему не только культуру, но и жизнь. Муссато, переводчик древнегреческого и латыни, был не

только литератором, но проявлял доблесть, защищая Падую, выступая против агрессивной политики деспотичного правителя Вероны Кан Гранде делла Скалы, какое-то время державшего его в плену. Тиранию он заклемит и в первой светской трагедии Нового времени — в «Эццеринде» (1315), рассказывающей о кровавом правителе Вероны XIII века Эццелино да Романо. Петрарка настаивал, что обнаруживаемые им и его соратниками памятники античной культуры — это основа для создания не только нового искусства, но и нового мира. «Надо, — писал он в поэме «Африка», — вернуться к чистому блеску древнего века». Он уверял, что Античность указывает «дорогу спасения» [Rico, 1993, p. 27]. Неразрывность гуманитарных знаний и общественной жизни начинает казаться такой значимой, что коммуна в городе Лукка в 1371 году примет постановление, гласящее, что «грамматика — это источник и основание всех добродетелей и наук» [Rico, 1993, p. 31].

Португальский мистик, картограф и поэт, преподававший мораль и математику в Университете Лиссабона, Педро Нунес (1502–1578) в 1536 году, работая над «Учебником алгебры», объявил в одном из своих стихотворений, что грамматика — мать, питающая все науки, пересекаясь с итальянцем Л. Валлой (1405/1407–1457), писавшим, что латынь научила народы свободным искусствам, предложила наилучшие законы, открыла дорогу «к любым знаниям (“*ad omnium sapieniam*”), избавив от варварства» [Rico, 1993, p. 19].

И в ренессансной Испании изучение грамматики и древних языков, переводы классических и священных текстов рассматривались как нечто, помогающее преобразовать жизнь. Предполагалось, что открытые в них вечные истины должны способствовать обновлению действительности и рождению новых идей и впечатляющих, оказывающих активное воздействие на мир художественных образов. Надо только донести эти идеи и образы до как можно большего числа людей. Испанские гуманисты особенно успешно сочетали исследовательскую и педагогическую деятельность с развитием печатного дела. Кардинал Франсиско Хименес де Сиснерос (Francisco Jiménez de Cisneros, 1436–1517), советник и духовник королевы Изабеллы Кастильской, глава испанской церкви, регент, правивший страной с 1506 по 1507 и с 1516 по 1517 год, создает в городе Алькала де Энарес первый в Испании университет, в котором доминируют ренессансные

веяния. Могущественнейший церковный и политический деятель привлекает профессоров этого университета к работе над уникальным изданием Библии на трех языках — *Biblia Poliglota Complutense*. Кардинал поручает издание этой Библии печатнику Арнольдо Гильермо Брокеру, и книга с изящнейшими шрифтами на отличной бумаге с чудесными цветными иллюстрациями, имеющая огромное художественное значение, будет способствовать развитию богословия, философии и культуры. Сын Арнольдо Брокера Хуан опубликует в середине XVI века Аристотеля, Плутарха, Галена, Цицерона, Дионисия Ареопага, Фому Аквинского, Дж. Бокаччо и своих современников и соотечественников Хуана дель Энсину, Хорхе де Монтемайора, Хуана Уртадо де Мендосу, Мельчора Кано (*Melchor Cano, 1509?–1560*) — выдающегося философа и теолога, который наставлял молодого короля Филиппа II (1527–1598) защищать полную самостоятельность испанской державы от притязаний папского Рима. Подобные издательства быстро множались. Но, не останавливаясь подробнее на развитии книгопечатания, обратим внимание на другой, менее изученный аспект гуманизма.

О величине аудитории гуманистов и культуре звучащего слова

Сочинения гуманистов были доступны не самому широкому кругу читателей. Те, кто умели читать и могли себе позволить приобрести книги, интересовались в Испании преимущественно, а чаще исключительно рыцарскими, а позднее и плутовскими романами, деяниями святых и «веревочной литературой»⁽¹⁾. Но подчеркнем далеко не всегда учитываемое обстоятельство: культура Возрождения — это прежде всего культура не печатного или, шире, писанного слова, а культура слова звучащего — своего рода аудиокультура.

Современная наука сказала много ценного о культуре неграмотного большинства в Средние века, но устная фольклорная традиция продолжала замечательно существовать и в эпоху Возрождения, хотя в эту пору усиливалось и различие между пристрастиями высших

(1) Адресованные массовой аудитории книги, которые развешивали на веревках на ярмарках путешествующие по Испании и Португалии поэты-странники в XVI–XVII веках.

образованных кругов общества и вкусами народной массы. Казалось бы, идеи гуманистов доходили лишь до самой ограниченной среды, — но нам предстоит увидеть, что это обманчивое впечатление.

Преодолеть тесный круг адресатов гуманистам помогала риторика. Опять-таки, может показаться странной прямая связь между научной университетской дисциплиной и популярностью гуманистических идей. Но риторика многогранна, и в пору Возрождения она воспринималась прежде всего как красноречие (элоквенция) — выразительность слова. Нынешние знатоки Возрождения дружно считают, что ренессансная культура очень многим обязана красноречию. Издания и переиздания в Испании трудов по риторике Цицерона, Квинтилиана и итальянских гуманистов, сочинения испанцев: Х.Л. Вивеса (*De corrupta rhetorica, De rationi dicendi* и др.), Антонио де Небрихи (*El Arte Retórica, 1515*), Франциско Санчеса де Бросесе (*Organum Dialecticum et Rhetoricum, 1579*), Родриго Сантаяны (*Arte de Rhetorica, 1589*) и других — будут иметь далеко идущие последствия для разных сфер жизни. Риторика учила умело распространять ренессансные постулаты и нравственные идеалы и была сплошь и рядом неотделима от этики, а то и от политики!

Показательно высказывание выдающегося испанского гуманиста Хуана Луиса Вивеса (*Joan Luís Vives, 1492–1540*), который в трактате о красноречии (*De ratione dicendi, 1532*) уверял, что «слова принадлежат всему народу и не являются частной собственностью» [*Vives, 1967, p. 137*].

В Испании риторика и поэтика оценивались с точки зрения общих нравственных и религиозных критериев. Этому способствовало и то, что многие писатели и художники учились в иезуитских коллегиях и иезуиты преподавали риторику в ряде университетов. Все больше учебных заведений переходило на систему образования иезуитов, уделявшую огромное внимание гуманитарным дисциплинам. Но и не имевший отношения к ним блистательный лингвист, гебраист и теолог Ариас Монтано (*Benito Arias Montano, 1527–1598*) писал, что любой оратор должен обладать качествами доброго христианина. Этика соединялась с эстетикой и в двух наиболее значительных и авторитетных трудах по художественному слову — в «Древней поэтической философии» (*Filosofía Antigua poética, 1595*) Алонсо Лопеса Пинсиано (*Alonso López Pinciano, 1547–1627*) и в «Поэтических

скрижалях» (*Tablas poéticas*, 1604, опубл. 1617) Франциско Каскалеса (*Francisco Cascales*, 1564–1642). Каскалес преимущественно восхвалял прошлое, уверяя, что был бы счастлив, если бы его современники писали, как Гораций, и следовали строгим правилам ренессансного классицизма, изложенным в цитируемых им трактатах итальянцев Ф. Робортелло и Л. Кастельветро. Печатаемая «Скрижали» с 1611 года, он не считает нужным удалить требование резкого противопоставления трагедии и комедии, уже несколько десятилетий отвергаемое сценической практикой. Он также указывает, что предмет поэзии — все то, чему можно подражать. И если в поэтическом творчестве нет места тому, чему подражать нельзя, то не полагается выводить на сцену Деву Марию и Господа. Ибо кто может подражать Божественным привычкам Девы? Также нельзя на подмостках подражать ни бурям, ни сражениям. Между тем в театре уже весьма давно разыгрывались сражения; Бог и Богородица с одобрения Церкви выступали в сотнях представлений, и народ каждый год смотрел, как Спаситель появляется в роли главного действующего лица в священных ауто.

Что же касается Лопеса Пинсиано, то он с восторгом воспринял революцию, произведенную в театре Ф. Лопе де Вега (*Félix Lope de Vega Carpio*, 1562–1635). Выступая против тех, кто, как в Античности, полагал, что трагедия должна быть сплошь патетически возвышенной и серьезной, а комедии должны непрестанно вызывать хохот, Лопе де Вега мог бы сослаться на Пинсиано, который, в свою очередь, похоже, вспоминал Лопе де Вега, когда писал, что видел, как в превосходных комедиях испытывают страхи, плачут и даже умирают, а трагедии завершаются благополучно. Чтя Античность, Пинсиано превозносит новаторское сценическое искусство. Ему посвящена обширная глава, завершающая «Поэтическую философию». Разговор ведется в мадридском театре — коррале де ла Крус. Корраль навеивает автору мысли о благородстве сценической игры и желание дать отпор тем, кто считает, что творчество актера ниже других видов творчества. Пинсиано утверждает, что актеры, сочетая духовную и телесную выразительность, подражают добрым нравам и создают «притягательные и поучительные» («*sabrosos y provechosos*») образы благодаря повадкам, жестам, движениям тела, рук и ног, мимике глаз и рта, когда говорят, и хороши даже тогда, когда молчат.

Автор «Поэтической философии» считает, что искусство должно подражать природе, но под «подражанием» подразумевает не «тождество», а «сходство», причем весьма относительное. Так, он замечает, что некоторые актрисы выходят на подмостки в обуви с невероятно огромными подошвами, что пастухи, пастушки и землепашцы зачастую в спектаклях одеты так изысканно («*tan galano*»), что это может показаться неправдоподобным, но это соответствует правде театра, более прекрасной и праздничной (ведь на празднике или на свадьбе, подчеркивает Пинсиано, простолюдины могут предстать необыкновенно нарядными), чем в обычной жизни. Искусству надобно украшение — *ornato*, он вновь и вновь повторяет это слово.

Мы еще вернемся к рассуждениям Пинсиано, а пока отметим, как любовь к театру, бросающаяся в глаза в трактате «Лебедь Аполлона» (*Cisne de Apolo*, 1602) Луиса Альфонсо де Карвальо (*Luis Alfonso de Carvallo*, 1571–1635), переключается с нравственно-религиозным пафосом. Каноник собора в Овьедо, вступивший в орден иезуитов, Карвальо уверяет, что цель искусства — с любовью учить людей жить благой жизнью и поэт призван «сладостно воодушевлять и убеждать людей быть добродетельными» [Carvallo, 1958, t. II, p. 229]. Истинный Аполлон, покровитель муз, вдохновляющий на благое творчество, это, полагает Карвальо, Христос. Лебедь — это поэт, который, побуждаемый Аполлоном, восхваляет чистоту и благородство [Carvallo, 1958, t. II, p. 222–223] и порицает пороки [Carvallo, 1958, t. II, p. 223]. Лира услаждает тех, «кто плывет, направляясь к добродетели» [Carvallo, 1958, t. II, p. 223–224].

Писатель считает, что прекрасное раскрывается благодаря пламенному вдохновению. Ключевое понятие в его книге — «*figura poética*» — «поэтическое неистовство». «Поэт, — читаем мы в “Лебеде Аполлона”, — постигает гармонию благодаря воображению, воспаляющему его тело, как бывает при приступе гнева, и это воспламенение и пламенное неистовство... позволяют задумать и создать великое разнообразие произведений» [Carvallo, 1958, t. II, p. 216]. Автор трактата ценит то, что сейчас могли бы причислить к сонористической или аудиокультуре, постоянно прибегая к слову «*sonoro*» — «звучащий». Суть поэзии, как он считает, заключается в «*sonora y admirable correspondencia*» [Carvallo, 1958, t. II, p. 216] — «звучном и восхитительном согласии» [Carvallo, 1958, t. I, p. 90]. Мастерство выражается в «идеях, звуках, пропорциях». «Лебедь Аполлона» уделяет много

внимания сценическому искусству — искусству звучащего слова. Поэзия исключительно важна для людей: она спустилась с неба, чтобы приобщить живущих на земле ко всему лучшему — религии, цивилизации, культуре. Но в театре она особенно хороша: «Нельзя не любить те тончайшие и изобретательные слова и приемы, которые встречаются в нынешних комедиях» [Carvallo, 1958, t. II, p. 18]. Карвальо превозносит «пользу и благо, приносимые комедиями» [Carvallo, 1958, t. I, p. 24]. Очарованный спектаклями, он наслаждается в них всем, начиная с прологов, отдавая должное разнообразию сюжетов в этих вступлениях: «в них восхваляют и тишину, и числа, и черный и любой другой цвет» [Carvallo, 1958, t. II, p. 18]. Но, в отличие от Пинсиано, он подробнее разбирает не представление светской драмы в коррале, а Рождественское священное действие — красоту Младенца, звучность песен приветствующих его пастухов, выразительность игры Царей — Волхвов. Все действие кажется ему и трогательным, и веселым [Carvallo, 1958, t. I, p. 205–228]. Карвальо говорит о «человечном отношении Бога к людям» и вместе с тем считает, что поэт похож на лебедя, впрягшегося в колесницу Венеры, богини любви. Но служит он Аполлону — Христу, чья любовь избавила людей от проклятия первородного греха и открыла дорогу для спасения. То, что в гуманизме отчетливо обозначается христианское начало, этико-религиозный пафос — еще одно из свойств испанского Возрождения. И создатель лучшей испанской ренессансной «Грамматики» Антонио де Небриха (Antonio de Nebrija, 1444–1522) предполагал, что язык является основой религии, и использовал знание еврейского и греческого для толкования Библии, исправления неточностей в ее переводах, и три года спустя после издания «Грамматики», в 1495 году уверял, что хочет посвятить оставшуюся жизнь изучению Священного Писания...

Маркиз де Сантильяна (Íñigo López de Mendoza, Marquess de Santillana, 1398–1458) в «Письме дону Педро Португальскому» писал, что поэзия чтима потому, что внушает добродетель.

Хуан де Лусена (Juan de Lucena, 1430–1506) в диалоге «О блаженной жизни» (De vita beata, 1463) делает предметом дискуссии вопрос о том, совместимы ли добродетель и счастье. Один из собеседников, Фачио, следуя средневековой традиции, настаивает, что блаженство наступает только в загробном мире, а счастье в жизни земной — не более чем греховная иллюзия; его оппонент, Валла, уверяет, что добродетельный

человек в полную меру наслаждается праведной жизнью и на земле. В «Первом Демокрите» (1534) Хуана Хинеса де Сепульведы (Juan Ginés de Sepúlveda, 1490–1573) и в опубликованных в 30–40-е годы XVI века «Диалогах» спорящие разбираются, позволительно ли христианину поднимать меч и применять насилие по отношению к ближнему. Спор разгорается; припоминают, что одна из десяти заповедей гласит: «Не убий», — и указывают на ряд предупреждений Отцов Церкви против войны, но приводятся и многочисленные цитаты из Библии и трудов богословов, утверждавших, что бывают справедливые войны. Особенно пылко об этом говорит старый солдат Алонсо Гевара, не раз сражавшийся за правое дело, и его слова переплетаются с приводимой в диалоге информацией о том, что христианские войска дали отпор туркам, угрожавшим Вене. В дебатах решающими оказываются не столько те или иные аргументы, сколько проверка практикой жизни [Roaro, 2017, p. 100]. В диалоге «Гонсало», посвященном таким животрепещущим для испанцев вопросам, как честь и благородство, гуманист Сепульведа отмечает: «Мы наблюдаем трусов и вырождков, которые рассматривают благородное происхождение как право пренебрегать своим долгом. Тех, что, наподобие Сарданапала, разбазаривают в борделях и в прочих злочных местах добро, добытое предками благодаря их доблести» [Roaro, 2017, p. 132]. И заключает: «Не добывается добрая слава пороками; лишь добродетель ведет к истинной славе» [Roaro, 2017, p. 137].

Цитируемые нами диалоги не имели слишком широкого хождения, но, напомним, Пинсиано рассказывает в трактате «Древняя поэтическая философия», что одну из глав сочинял, находясь в публичном театре-коррале де ла Крус в Мадриде. В этом театре шла в начале XVII века комедия Лопе де Веги «Дурочка» (1613, опубл. 1617), в которой звучали такие слова:

Любовь, сеньоры, это гений,
Тот дух, который мы зовем
Вселенским разумом. Лишь в нем
Источник всех людских свершений,
Всех наших помыслов и дел.
Любовь нам открывает дали.
Не от нее ли мы узнали

Нам предназначенный удел?
 Любовь божественна. Платон
 Так поучал; того же мненья
 И Аристотель. Вот суждение,
 Бесспорное для всех времен.
 Любовь рождает созерцанье,
 Приходит следом восхищенье
 И порождает размышленье.
 Итак, любовь родит познание.
 Любовь нам суть открыть сумела
 Ремесл, художеств и наук;
 Твореньем каждым наших рук
 Мы ей обязаны всецело.
 Любовь — живой воды струя,
 Путь к справедливости и счастью;
 Она своею небесной властью
 Дает законы бытия.
 Любовь, сплотив людей в народ,
 Жить учит мирно и достойно,
 И то, что разрушают войны,
 Она опять воссоздает.
 Любовь растит плоды земли
 И птички вдохновляет хоры;
 На океанские просторы
 Она выводит корабли.
 Любовь зовет к деяньям славы
 И указывает нам пример
 Изящных вкусов и манер.
 Любовь шлифует ум и нравы.
 Любовь поэзию открыла,
 Нас в царство музыки ввела
 И живопись изобрела.
 Любви живительная сила
 Волнует, будит и тревожит:
 Любовь — враг тупости и сна,
 И тот, к кому пришла она,
 Невеждой быть уже не сможет [Лопе де Вега, 1963, с. 103–104].

А ведь это не что иное, как изложение теорий ренессансных гуманистов. Поэтическое, яркое и ясное, доступное всем и каждому изложение. Это слышали не одиночки, а огромное множество испанцев, собиравшихся в публичных театрах в городах и поселках, по праздникам и будням. Это были самые разные зрители — гранды и плебеи, молодые и старые, мещанки и светские дамы. У актеров, произносивших монолог Лауренсьо, не было пособий по сценическому мастерству, и они порой признавались, что учатся выступать на подмостках по трактатам о риторике. Следовательно, они стремились, как учила риторика, донести каждое слово до сознания зрителя. И судя по тому, какой успех они имели, им это удавалось.

Идеи гуманизма воспринимались миллионами. Любая комедия Лопе де Веги и драматургов его круга являлась своего рода гуманистическим посланием: торжествовали ренессансные представления о верховной власти любви, о праве на свободный выбор, о возможности самостоятельно строить свою судьбу и т.п. Это все повсеместно слышали испанцы — публика, или, как ее тогда называли, «слушатели» — «oyentes». Можно с уверенностью сказать: труды гуманистов читали немногие, но к идеям и идеалам гуманизма благодаря звучащему слову приобщалась едва ли не вся Испания!

Что возродило испанское Возрождение

Принято считать, что Возрождение прежде всего означает реставрацию Античности. Так оно и было в Италии, но испанцы часто видели прекрасное прошлое не в древней Греции или Риме, а во время правления готов в их стране с IV по VIII век. Они творили мифопоэтическую легенду об этой поре, подчеркивая, что вторжение мусульман лишило страну свободы, которая, как они объявляли, счастливо царилла до этого. Испанское Возрождение оказывалось в немалой мере «готским Возрождением». В таком виде оно было куда ближе учению Церкви, нежели стремление воскресить языческую Античность: готы были христианами и им приписывались соответствующие добродетели. Оказывалось, что самолюбие испанцев тешило ориентация не на Древний Рим, а на готов, его победивших. Преданность идеалу — черта, конечно же, ренессансная, и она свойственна испанской культуре никак не меньше, чем итальянской. Напрасны попытки доказать, что

в Испании не было Ренессанса, ссылаясь на то, что на иберийском полуострове в XV–XVI веках не наблюдается ни резкого разрыва со Средневековьем, ни тотального торжества светского мировоззрения, что не был основательно поколеблен авторитет Церкви и т.д. Но тем, кто придерживается подобных взглядов, следует напомнить, что мнение, будто Ренессанс полностью порвал со Средневековьем, отошло в прошлое. Возобладали суждения ученых, которые говорят о естественном и постепенном переходе средневековой культуры в ренессансную. Так, Питер Бурке (P. Burke) в фундаментальном исследовании «Европейский Ренессанс» пишет: «Индивиды и группы людей не способны полностью порвать с культурой, в которой они формировались... Следовательно, бесполезно проводить четкую разделительную линию между периодом, называемым “Средними веками”, и тем, что называют “Возрождением”» [Burke, 2000, p. 25]. Он указывает на то, что в Средние века богослов Гильом из Конша утверждал достоинство человека, опираясь на античных авторов. Другой философ, средневековый схоластик Иоанн Сольсберийский, превосходный знаток античной литературы, отстаивал ценность логики и культуры. Пауль Оскар Кристеллер (Paul O. Kristeller) отмечает близость ренессансного гуманизма и философской школы Шартра, существовавшей в XII столетии, и напоминает, что классическая латынь была языком средневековых школ, что в течение всего Средневековья знали Вергилия, Овидия, Сенеку и Цицерона, что, с другой стороны, в эпоху Возрождения не сворачивалось, а усиливалось изучение теологии и канонического права, что ренессансные гуманисты заново переводили Новый Завет и Псалмы и превозносили Отцов Церкви. В частности, испанец Хуан Луис Вивес, друживший с Эразмом Роттердамским и Томасом Мором, пишет филологический комментарий к «Граду Божьему» Блаженного Августина [Kristeller, 1982, p. 39–104].

Но, пожалуй, лучше всего о плавности перехода от Средневековья к Возрождению свидетельствует готическое искусство. Готика предвещает Ренессанс радостной цветовой гаммой, заметной не только в живописи, но и в архитектуре храмов с богато раскрашенными колоннами и гобеленами. «Откровение Иоанна Богослова» или «Апокалипсис» готика трактует не как сумрачнейшее пророчество, а как благую весть о том, что небесный Иерусалим будет водружен на земле [Camille, 2005, p. 28–29].

Готика — сдвиг в искусстве, связанный с важными сдвигами в экономике и в устройстве общества, с ростом городов, с развитием торговли, открытием университетов, с интересом к естествознанию и античной философии...

Это не значит, что те, кто указывал на радикальное размежевание Ренессанса со Средневековьем, были во всем неправы, но слишком резкое противопоставление эпох тоже не кажется убедительным. Переход от Средневековья к Ренессансу и в Испании был куда важнее, чем обычный переход от одного столетия к другому; стало ясно, что какие-то тенденции Средневековья зашли в тупик, хотя какие-то продолжали успешно развиваться. Стремясь взойти на небывалые вершины, художники Возрождения освобождались от того, что им казалось балластом, но берегли то, что по-прежнему давало им силы, — к примеру, продолжали прибегать к аллегорико-символической образности. Что-то в средневековом искусстве отвергалось, что-то переосмысливалось, что-то «домысливалось». Возникла своего рода обширная пограничная полоса, в которой иногда невозможно определить, какое явление находится по ту или иную ее сторону. В поздний период готики многочисленных мадонн трудно отличить от Небесных Цариц в живописи Ренессанса.

При наступлении Ренессанса следует говорить не о полной смене идей, а о том, что те или иные из давно существовавших взглядов становились небывало популярными. Так, у ренессансных авторов стали общим местом рассуждения о достоинстве человека: этому посвятил внушительный трактат Дж. Пико делла Мирандола (1463–1494), а Марсилио Фичино (1433–1499) в книге «Платоновская теология» (1474) называл человека «великим чудом». Однако и святой Григорий Нисский (ок. 335–394) писал, что человеком следует восхищаться, и у него в Средние века были единомышленники, хотя чаще говорилось о слабости, греховности и порочности людей, и авторитетным было высказывание Лотарио де Конти (1161–1216), ставшего папой Иннокентием III, опубликовавшего в 1195 году трактат под красноречивым названием «О презрении к миру, или О ничтожестве человека».

В Испании влиянию ренессансной Италии, помимо прочего, способствовало присоединение в 1442 году Неаполя к Арагону. Знаменательно, что король Арагона Альфонсо V (1396–1458) въехал

в Неаполь — столицу испанского вице-королевства — на позолоченной колеснице, напоминающей о триумфах в древнем Риме. Он будет тратить баснословные суммы на поддержку итальянских ученых, писателей и художников, и их произведения начнут распространяться на Пиренейском полуострове. Стали говорить, что Альфонсо V завоевал итальянские земли для испанской короны и подчинил испанцев итальянской культуре.

Но подчинил не полностью. Испанцы изучали итальянцев не только потому, что заинтересовались чем-то чужим, но и потому, что находили у них нечто свое. Своим им казалось то, что ряд итальянцев продолжал опираться на христианские ценности; настаивало же испанцев то, что в Италии пристрастие к Античности нередко оборачивалось воскрешением языческого мироощущения. Олимпийские боги, на которых итальянцы чуть ли не молились, то и дело претерпевали в Испании коренные метаморфозы. Крупнейший испанский труд по мифологии, ставший настольной книгой писателей и художников Ренессанса и барокко, «Тайная философия» (*Philosophia secreta*) Переса де Мойи (Juan Pérez de Moya, 1512?–1596), изданная в 1585 году и переиздававшаяся в 1599, 1611, 1628, 1673 годах, имеет подзаголовок: «Здесь под вымышленными историями содержится полезное учение». Подчеркнуто тем самым, что древние мифы — вымыслы, а «полезное учение» (или «тайная философия») отождествляется с христианской мудростью и священными заповедями. В V главе «полезного учения» помещены истории, которые «побуждают людей бежать от пороков и следовать добродетели», в VII главе находятся сказания, которые «подвигают человека жить в страхе Божьем». Миф об Аполлоне и Дафне истолкован как хвала непорочности, которую хранила девушка и т.п. И во многих других случаях в Испании языческие божества и мифы подвергались аллегорической и морализаторской интерпретации в такой мере, что «сам Христос мог ассоциироваться или даже идентифицироваться с Гераклом, воспринимаемым преимущественно как воплощение добродетели (*virtud*) в самом широком смысле слова» [López Pielow, 2019, p. 144].

Добродетельный Геракл — непривычный образ, но испанцы склонялись к тому, что его сила заключена прежде всего в крепости

духа, и классическое *virtu* — по-испански *virtud*, — конечно, означает и доблесть, но прежде всего это добродетель.

Тому были исторические причины.

Почти восемь веков длившаяся борьба с маврами осознавалась как освобождение и от иностранцев, и от иноверцев, и как воинское, и как религиозное деяние. Крупные средневековые конгломераты рыцарей были военно-религиозными образованиями, и это двуединство оказалось особенно значимым для Испании. Считалось, что рыцари вели священную войну, они сближались, а порой и отождествлялись со святыми. Подчеркивалось, что святые Георгий и Мартин Турский были воинами. В 58 главе II тома «Дон Кихота» (1615) герой М. Сервантеса (1547–1616) называет апостола Павла странствующим рыцарем и заключает, что и святые, и рыцари равно отличились в сражениях, святые на божественный лад, а рыцари — на лад человеческий.

Обратимся сначала к героям рыцарских романов, безоговорочно завоевавших всю Испанию. Их здесь в XVI веке было создано более пятидесяти. Они издавались и переиздавались, ими бойко торговали, их тиражи росли, ими увлекались дворяне, горожане и более-менее состоятельные поселяне, военные, судебские, священники, монахи и монашки, будущие святые Игнатий Лойола и Тереза Авила. Грамотные читали их неграмотным, что было древним обычаем. В «Дон Кихоте» Сервантес рассказывает, как в жаркий полдень, в час отдыха жнецы собираются вокруг соседа, читающего вслух рыцарский роман.

Казалось бы, рыцарь — явление Средневековья, утрачивающее в эпоху Возрождения свое значение. И действительно, могущественнейшие и во многом самостоятельные рыцарские ордена лишаются автономии при Фердинанде Католическом (1452–1516), добившемся в конце XV века от Святого престола буллы, объявляющей короля Великим Магистром всех орденов. При Карле I (1500–1558) в 1523 году учреждается Совет орденов, знаменующий установление полного государственного управления над ними, и рыцари юридически и фактически превращаются в слуг короны.

Но действующие лица рыцарских романов сохраняют гордую независимость и выглядят отнюдь не как пришельцы из средневекового прошлого, а как порождения новой гуманистической эры. Они покоряют бескрайние просторы, побеждают любые невзгоды, злых

великанов, коварных чародеев и чародеек, переносятся из страны в страну, с континента на континент, ведомые любовью, честью и верой; и это говорит о разнообразных и прекрасных свойствах человека. При всей своей удали, герои рыцарских романов чутки и благовоспитанны, то и дело подчеркивается их куртуазность — *cortesía*. Многим испанским создателям рыцарского эпоса было знакомо одно из ключевых сочинений Возрождения — «Придворный» (Il Cortegiano), опубликованное в 1528 году произведение итальянского гуманиста Бальдассаре Кастильоне (1478–1529), в 1534 прекрасно переведенное на испанский язык Хуаном Босканом (Juan Boscán Almogáver, 1490–1542) и выдержавшее 17 переизданий до конца XVII века! «Придворный» — название, требующее пояснения: речь у Кастильоне идет об идеальном человеке Возрождения, соединяющем изысканную культуру — любовь к литературе, умение предаться музыке, танцам, сочинению стихов, утонченным беседам, — и *virtu* — добродетели и доблести. Иначе говоря, речь идет о рыцарственности и куртуазности в гуманистическом понимании.

Подобное можно сказать и про героев испанских рыцарских романов. Им присуще мужество и нежность; эти богатыри, косая сажень в плечах, грозные силачи, вырывающие дерево с корнем, оказываются деликатнейшими существами. Даже на поле боя они подчиняются правилам этикета: перед тем как уничтожить врага, рассыпаются перед ним в любезностях. Они готовы убить противника, но не нанесут ему душевную рану, не унижат его.

Рыцари в романах остерегаются скомпрометировать других и себя в чужих глазах, они чувствуют себя на арене истории, на просторах Великого Театра Мира; им в высшей степени присуще сознание публичности существования. Их жизнь — жизнь напоказ, они хотят вызвать всеобщее одобрение, соревнуясь в том, чтобы быть — и слыть! — лучшими из лучших. Соотносят себя с идеалом, равняются на него, стремятся во всем и всегда ему соответствовать. А чтимый ими идеал предполагает не чванство, а скромность. Повторяющийся в испанских рыцарских романах мотив — рыцарь стесняется признаться, что совершил замечательный подвиг, и какой-нибудь трус присваивает его славное деяние. Герои церемониально преклоняются перед другими рыцарями и, конечно же, перед дамами. Закаленные в горниле

кровавых сражений воины отличаются трепетной предупредительностью, бережным тактом и рафинированностью.

Уже в заложившем основы жанра «Амадисе Гальском» (1508) Гарси Монтальво (Garcí Rodríguez de Montalvo, ок. 1450 — ок. 1505) юному герою прелестная девочка, дочь императора, велит выбрать прекраснейшую из дам, и он немедля объявляет ее королевой красоты. «Амадис», в котором изысканные жесты и изысканные слова следуют друг за другом, станет в ряде стран учебником галантного поведения. К середине XVI века эlegantность рыцарей в романах будет удивлять не меньше, чем чудеса, творимые добрыми или злыми волшебниками. Прекрасный пример — «Бельянис Греческий» (Belianís de Grecia) Херонимо Фернандеса (Jerónimo Fernández). Две первых его части, опубликованные в 1545 году, так полюбили испанской публике, что в 1564, 1579, 1580 и 1587 годах появились их переиздания; третья и четвертая части вышли в свет уже после кончины автора в 1579 году. Император Карл V настолько увлекся первыми томами «Бельяниса», что их ему прочитали вслух два раза подряд. В VI главе I тома «Дон Кихота» сочинение Фернандеса изабавлено, по воле Сервантеса, от сожжения на костре вместе с книгами, которые священник и цирюльник сочли вредоносными.

Сын греческого императора Бельянис — во всех отношениях типичная фигура в ряду рыцарей. Он разит наповал великана Галиандра Ужасающего (Galiandro el Pavoroso), налетает на врага, нанося «жесткие, яростные и мощнейшие удары» так, что монстр падает с лошади, а затем разрубает его шлем, нанося глубокую рану в голову. Но он не добивает поверженное, истекающее кровью чудовище, а требует, чтобы Галиандр поклялся, что отныне будет служить дамам и девицам и защищать их. В битве с тремя мерзкими братьями-великанами он крушит их одного за другим и готов, охваченный «превеликим гневом», лишить их жизни, но щадит их по просьбе побежденного им же четвертого брата.

Даже самые страшные великаны, как Брадамон в третьем томе «Бельяниса», бывают обходительными («*cortés y comedido*»), рыцари же являют все новые чудеса вежливости [Martín Romero, 2021, p. 85–113]. Главная сюжетная линия романа — соперничество между Бельянисом и персидским принцем Перинеем, оспаривающим право получить руку принцессы Вавилонской Флорисбелы. Конечно же,

в решающем поединке в испанском романе берет верх христианский принц — и тут же любезно просит прощения у перса за то, что победил его. Ученый юрист, гуманист Фернандес вновь и вновь подчеркивает неслыханную любезность своих героев и героинь. Когда магическая колесница похищает дам и переносит в неведомое место, принцесса говорит дамам свиты, что она рада оказаться с ними в темнице, раз ее окружают такие милые подруги. Императрица выражает сожаление, что лишилась возможности провести время в плену в столь прекрасном обществе. Принцесса Кларистея пытается увлечь героя своими чарами, и Бельянис находит форму самого что ни на есть необходимого отпора: де он столь ничтожен по сравнению с ней, что справедливость запрещает ему посягать на ее высоту... Когда же Арминда благодарит героя за то, что он защищает ее, Бельянис отвечает, что это он должен благодарить ее за то, что она позволяет ему защищать ее.

В целом испанские рыцарские романы — это свидетельство торжества Возрождения, о котором Норберт Элиас писал, что все большая цивилизованность в них неотделима от развития духовной культуры. Куртуазность, *cortesía*, противостоит в них плебейству, *villanía*, но речь прежде всего идет об аристократизме духа, а *villanía* подразумевает не столько социальное положение, сколько духовную неразвитость или дикость.

Чудесные миры и персонажи испанских рыцарских романов

Рыцарство, созданное испанскими гуманистами, чтит христианские заповеди. Гипертрофированное смирение героев-храбрецов — знак того, насколько они чужды гордыне, греху Люцифера. Но раскрывается и чувственность любви. В изданном в 1511 году сочинении неизвестного автора «Пальмерин Оливский» описано счастливое соединение одного из рыцарей со своей возлюбленной, прямо сказано, что у Тринея стало дрожать все тело при виде красоты Ауренсиды и он упал с ней на ложе, словно потеряв рассудок, что Ауренсида взяла его голову в руки, покрыла ее страстными поцелуями и сказала Тринею такие слова, что он, забыв и о Господе и о Богородице, быстро сбросил с себя все одежды, возлег с Ауренсидой, заключил ее в объятия и превратил из девушки в женщину. Ренессансной оказывается в рыцарских романах и трактовка природы: возникают изумительные

пейзажи, неведомые средневековому искусству. Герои «Пальмерина Оливского» попадают в место, где густо растут деревья, источающие приятнейший аромат, журчат фонтаны и множество птиц так сладко поют, что пришедшие испытывают превеликую радость. Красота природы сочетается с красотой людей: во «Флораманте Кельнском» (1518–1524) Херонимо Лопеса (Jerónimo López) возле фонтана среди роз и цветущих трав девушка «несказанной красоты» нежно поет, сопровождая себя на арфе.

Рыцарский роман оказывается созвучным рожденному Ренессансом пасторальному роману, превозносящему прекрасную природу и прекрасных людей, живущих под ее сенью в согласии с ее законами. Образцы пасторального жанра на испанском языке — «Диана» («Семь книг Дианы», *Los siete libros de Diana*, 1559) Хорхе Монтемайора (Jorge de Montemayor, 1520–1561) и «Галатейя» (*La Galatea*, 1585) Сервантеса. Пастухами герои этих книг являются лишь по одежде — это образованные люди, в чьих речах немало отсылок к классической древности, Данте, Петрарке, Гарсиласо де ла Вега и т.д. В пасторальных ренессансных творцах изображают их в стилизованном виде, изящно простодушными и пленительно непосредственными. Окруженные чарующими рощами и гротами в краю, где обитают не только звонкие птицы и лаещащиеся к ним звери, но и музы и нимфы, они живут праздничной и праздной жизнью, ведя одухотворенные беседы, слагая песни, предаваясь любви и устремляясь к гармонии. Если к ним забредает рыцарь, то он чувствует себя в своей стихии...

Но в рыцарских романах чарует не только природа, но и мир в целом. Их место действия — не экстерриториальные аркадские уголки пасторалей, а бескрайние просторы, в которых сталкиваются добрые и демонические чары, пророки и вещуньи, карлики и исполины. Дикари приносят человеческие жертвоприношения; строят козни богопротивные колдуньи, вроде обросшей волосами Масатрии или знахарки Обелии в романе неизвестного автора «Полиндо» (1526), герой которого, нумидийский рыцарь, похищен феями, а затем отправляется в Македонию, участвует в турнирах вместе с Купидоном, Ахиллом и Гектором, завоевывает сердце принцессы, добыв золотые яблоки в саду Юноны, охраняемом рогатым клыкастым монстром. Встречаются, однако, в романах и добрые гиганты — в испанских версиях «Ланцелота озерного», в «Амадисе» и т.д. Менее внимания

уделяется карликам — то верным слугам и добрым оруженосцам, то злоязычникам и предателям. Волшебные свойства сообщаются предметам — чаше, из которой не удастся попить неверной жене [Cuesta Torre, 2014, p. 338–339], или разрубленному щиту, который восстанавливается, когда соединяются любящие. Фея Моргана, мудрая целительница, может оказаться распутной. Чародейки изготавливают напитки, возбуждающие или упрямляющие эротическое влечение, некоторые из них пользуются полной сексуальной свободой, другие же бесспорно добродетельны. Доброе и злое колдовство сталкиваются в романе неизвестного автора «Дон Тристан Леонисский» (Tristan de Leonís, 1501), испанской версии французских повествований о Тристане и Изольде: ворожея пленяет отца героя, короля Мелиадуха, и заставляет его забыть о беременной супруге, но Мерлин указывает рыцарям на башню, где он обитает с похитительницей, они освобождают его и отрубают ей голову. Другая чаровница похищает короля Артура и держит его в замке под охраной пятидесяти стражей, грозя убить его, если он с ней не обвенчается, но Тристан одолевает ее, и она отправляется в ад, а ее замок сгорает дотла. Коварная дама с говорящим именем Похотливая (Laciva) в «Флоризеле Никейском» (Florisel de Niquea, 1532) Фелисиано де Сильвы (Feliciano de Silva, 1491–1554) прибегает к музыке — задолго до «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого музыка в этом романе оценивается как пагубно чувственное искусство.

Воображение будоражили и прочие магические фигуры, вроде Демонического Фавна в «Зерцале рыцарей» (Espejo de caballerías, 1527) Педро Лопеса де Санта Каталины (Pedro López de Santa Catalina). Или существ, вроде гиппогрифа, состоящих из разных животных и птиц, а также двуглавых и трехглавых драконов. Волшебные корабли несут с огромной скоростью героев на разные континенты, как делают это и повозки, в которые впряжены грифоны.

Это только совсем небольшая часть магических образов в испанских рыцарских романах, в которых к тому же описаны и летающие острова, и говорящие кони — все изумительно в чудесном мире.

Вера в невероятное, в сказочное могущество человека — ренессансная вера. Подводя итоги тому, о чем шла речь, можно сказать, что важнейшие черты испанских рыцарских романов — изображение доблестных деяний, благородства преданных идеалам героев, творящих

счастливую судьбу на прекрасной земле прекрасных людей, — это существенные черты искусства Возрождения.

Возрождение тем самым возрождало героический дух и одновременно, как мы увидим, утверждало, что этот дух доподлинно, реально присущ испанцам.

Великая история

Читатели испанских рыцарских романов наслаждались колоритными небылицами, неправдоподобными сюжетами. Но они жадно тянулись и к рассказам о реальных подвигах, их привлекали не только неведомые страны, но и история собственной страны. И она представляла не менее поразительной, чем вымыслы о какой-нибудь мифической Трапезундии. Ренессансная устремленность к идеалу часто проецировалась на прошлое, но, как уже отмечалось, не на античное прошлое, а, как увидим, на прошлое собственного народа.

Искусство откликлось на эту жажду приобщиться к славе Испании; оно энергично и успешно развивало национальное самосознание. Можно сказать, что это была своего рода триумфальная рекламная акция: Испания преподносилась в самом интригующем и захватывающем виде. Происходило нечто поразительное: творцы испанского Возрождения, не сговариваясь, но столь дружно, будто действовали по заранее намеченному плану, возрождали историю Испании — всю историю, без пробелов, не пропуская ни одного из существеннейших ее моментов.

Прежде всего это делало сценическое искусство. Это был настоящий подвиг — показать все знаменитые подвиги, совершенные за века.

Приведем неполный перечень произведений для сцены об этом и увидим, что театр охватывал все периоды былого. Справа указано время, когда происходит действие исторической драмы, слева время ее издания, если его можно установить.

Римский период

Сервантес. Нумансия (ок. 1581–1585) — II в. до н.э.

Лопе де Вега. Вознагражденная дружба (La amistad pagada, ок. 1599–1604) — I в. до н.э.

Рохас Соррилья. Осажденная Нумансия (Numancia cercada, ок. 1634) — II в. до н.э.

Царство готов

Лопе де Вега. Бамба (Bamba, ок. 1597–1604) — VII в.н.э.

Лопе де Вега. Последний гот в Испании (El postrer godo en España, 1599–1600) — VIII в.

Начало Реконкисты

Лопе де Вега (?). Девушки из Симанкаса (Las doncellas de Simancas) — VIII в.

Луис Велес де Гевара. Заря и солнце (El alba y el sol, после 1605) — VIII в.

Лопе де Вега. Пастух из Мораньи (El vaquero de Moraña) — конец VIII в.

Расширение Реконкисты

Хуан де ла Куэва. Освобождение Испании Бернардом дель Карпио (La libertad de España por Bernardo de Carpio, ок. 1579–1583) — VIII–IX вв.

Лопе де Вега. Луга Леона (Las prados de Leon, 1597–1608) — конец VIII в.

Лопе де Вега. Знаменитые астурианки (Las famosas asturianas, 1610–1612) — VIII–IX вв.

Лопе де Вега. Тельосы из Менесес (Los Tellos de Meneses, 1620–1628) — IX в.

Возникновение Кастильского государства

Хуан де ла Куэва. Семеро инфантов Лары (Los siete infantes de Lara, 1579–1583) — X в.

Матос Фрагосо. Предатель собственной крови (El traidor de su sangre) — X в.

Кастилия и Леон в разгорающейся Реконкисте

Велес де Гевара. Горянка из Астурии (La montanesa de Asturias, 1613–1614) — X в.

Мира де Амескуа. Нет ни счастья, ни несчастья (No hay dicha ni desdicha, ок. 1628) — X в.

Лопе де Вега. Бастард Мударра (El bastardo de Mudarra, 1612) — конец X в.

Лопе де Вега. Бенавидессы (Los Benavides, 1600) — начало XI в.

Перес де Монтальван. Почетное бесчестье (La deshonra honrosa) — начало XI в.

Было еще по крайней мере 15 драм, посвященных борьбе Кастилии и Леона с маврами в XI веке. О сражениях царства Наварры в это же время созданы драмы «Отомщенное свидетельство» (El testimonio

vengado, 1596–1631) Лопе де Веги, «Граф дон Санчо Ниньо» (El conde don Sancho Niño) Луиса Велеса де Гевары (Luis Vélez de Guevara, 1579–1644) и др.

Правлению Альфонсо VII, короля Кастилии с 1135 по 1157 год, посвящено по крайней мере 8 драм («Лучший алькальд король», ок. 1620–1623, Лопе де Веги и др.); царствованию Альфонсо VIII (1158–1214) — 7 драм («Заслуженная корона», 1603, Лопе и др.). Католические короли выступают в 13(!) драмах («Наибольшая добродетель короля», опубл. 1637, Лопе де Веги, «Горькая мука», «Завоевание Орана», ок. 1618–1619, Луиса Велеса де Гевары и др.). Карл V (король Испании с 1516 по 1556 год) действует в 25 драмах, Филипп II (годы правления 1556–1598) в 35 [Matas Caballero, 2015]! Отдельным историческим событиям также было посвящено множество произведений: так, событиям 1492 года — «Новый мир, открытый Христофором Колумбом» (1598–1603) Лопе де Веги; 1525 года — «Сражение при Павии, и Пленение короля Франциска I» в двух частях Кристобала де Монроя-и-Сильвы (Cristóbal de Monroy y Silva, 1612–1649); 1518–1549 годы охвачены в «Доблестном испанце, или Первом в своем доме, Эрнанде Кортесе» Гаспара Давилы (?–1648); 1525 год — в «Осаде Павии» Франциска де Таррега (Francisco Agustín Tárrega, 1554–1602); 1527–1538 годам посвящен «Карл V во Франции» (1604) Лопе де Веги; 1520–1547 годам — «Доблестный Сеспедес» Лопе де Веги. На подмостках возникали и недавние славные дела: события 1556–1588 годов отражены в созданных Лопе де Вегой «Испанцах во Фландрии» (опубл. 1625), в «Покоренном арауканце» (опубл. 1625), «Маркизе де Навасе»; 1594–1596 годов — в «Повстанцах во Фландрии» (опубл. 1634) Луиса Велеса де Гевары и др.

Наконец, «Новая победа маркиза де Санта Крус» — драма, написанная Лопе де Вегой в 1604 году, восхваляет сокрушительную атаку испанцев на казавшуюся неприступной крепость турок на греческом острове Лонго, предпринятую всего за несколько месяцев до того, как об этом узнал писатель. Дранию «Новая победа-дона Гонсало де Кордова» Лопе де Вега завершил, согласно его пометке в рукописи, 8 октября 1622 года, а описанное в ней сражение во Фландрии произошло 29 августа в этом же году.

Обилие исторических драм было жадно востребовано зрителем. Завоевание чужих бескрайних просторов побуждало испанцев

гордиться собой; обращение в христианство обитателей множества стран способствовало укоренению идеи об исключительной миссии их собственной страны в божьем мире; история Испании воспринималась как священная история. Утопические черты приобретал не древний Рим, а собственное прошлое — то, что творилось и в пору царствования готов, и в пору Реконкисты.

Желание воскресить собственное прошлое, то, что мнилось как время богатырей, подвижников, чистых душой людей, сказывалось и в том, что в художественный обиход стали возвращать древний кастильский язык — *el lenguaje antiguo*. Давно уже заметили, — да это и бросалось в глаза — что с самого начала ренессансной драматургии, с эклога Хуана дель Энцины (*Juan del Encina*, 1468–1529) простонародные действующие лица, а позднее и «bobos» («простаки»), и шуты употребляют заведомо архаический, вышедший из употребления язык — *sayagués*. В *sayagués* архаика была гротескной, потешной, — но явно проявлялась и тогда, когда в романах и в сочинениях для театра архаическая речь стала звучать в устах бесспорно притягательных лиц.

Для большинства итальянских гуманистов древний Рим был своего рода воспоминанием о желанном будущем. Говорить и писать на «языке Рима», классической латыни, означало для них жить жизнью великой империи. Только латынь, наряду с древнегреческим, они признавали подлинно цивилизованной речью. Для Леонардо Бруни (1370–1444) или Леона Баттиста Альберти (1404–1472) то, что латынь не является единственным языком всей Европы, представлялось бедствием. Они сокрушались из-за того, что латынь заменяют местные романские языки, которые они презирали как варварские; Лоренцо Валла заявлял, что только одна латынь всегда воспитывала свободных людей, удаляя их от дикости, и вела к расцвету искусств и наук. И в Испании образование в университетах велось на латыни, гуманисты также совершенствовались в этом языке, стремясь приблизиться к стилю классических образцов. Но художественная литература Пиренейского полуострова уже в XIV веке желает избавиться от латинизмов и все чаще отказывается подражать произведениям римской Античности, прибегая к разговорному испанскому, используя народные обороты речи, пословицы и поговорки. Адепты местного языка утверждают, что он обладает не меньшими достоинствами, чем латынь, и даже

оказывается выразительнее языка Цицерона. Труды о языке: «Искусство трубадуров» (*Arte de Trobar*, 1433) Энрике де Вильены (*Enrique de Villena*, 1384–1434), «Всеобщий словарь латыни и романского языков» (*Universal vocabulario en latín y en romance*, 1490) Алонсо де Паленсии (*Alfonso Fernández de Palencia*, 1423–1492) и, наконец, «Грамматика кастильского языка» (1492) Антонио Небрихи — открывают богатство родной речи и устанавливают ее структуру, морфологию и четкие ее закономерности — то, что казалось присущим только латыни.

Этапным в эволюции языка оказывается появившаяся на рубеже XV–XVI веков «Селестина» Фернандо Рохаса (*Fernando de Rojas*, 1465/1473–1541) с удивительно колоритной, то лирически-возвышенной, то площадно-грубой, то степенной, то карнавально-гротескной речью. Испанский язык не перестанет плодотворно разрабатывать в разных сферах. Так, Луис де Леон (*Fray Luis de León*, 1528–1591), автор изумительных глубоких и прозрачных стихотворений на родном языке, в посвящении к третьей книге «Имен Христа» (*Nombres de Cristo*, 1585) отстаивает право создавать богословские сочинения на испанском. А так как теология считалась наукой наук, Луис де Леон фактически утверждал, что испанский пригоден для рассуждений о самых серьезных предметах. И его превосходные переводы «Книги Иова» и «Песни песен» (1561) показали, что великие тексты звучат на кастильском не менее прекрасно, чем на латыни. Оттачивали испанский и такие гуманисты, как Альфонсо де Картахена (*Alfonso de Carthageña*, 1384–1456). Все былое, считал Картахена, должно идти на пользу испанской нации, и в своих письмах о рыцарстве и в трактате «Доктрина рыцарей» (*Doctrina de los caballeros*, 1444, опубл. 1487) он предлагает опираться не на итальянские, а на национальные образцы (свод законов «Семь частей» Альфонсо X (1221–1284) и др.), и пишет богословского толка сочинение, «Апологию псалма» — «Господь, просвещение мое» (Псалмы, 26, 1) на испанском (1449–1450).

Заключение

Предпочтение родного языка, предпочтение родной истории вело к тому, что в Испании в конце XVI — начале XVII века случилось нечто уникальное: в течение каких-нибудь 15–20 лет все желающие могли посмотреть — и смотрели в театре захватывающие драмы про всю историю страны от Античности до последних лет, познакомились с ней, в сущности, целиком, глава за главой, видели как она протекает в течение семнадцати столетий.

История может быть пылящимся складом или свалкой фактов и может стать, если воспользоваться выражением Сенеки, достоянием души. Таким достоянием она стала для испанцев благодаря спектаклям и романсам. Но и этого мало. Сказать, что история обретала на сцене новую жизнь, было бы полуправдой. Происходила волшебная реанимация? И это было бы недооценкой того, что совершил театр; потому что до замечательной череды постановок для народа многое в истории вовсе не существовало. Так что можно сказать, что сцена не обновляла, а рождала историю. Театр доказал, что она — живой, длящийся по сей день процесс: зрители, глядящие на постановки про исторических деятелей, постигали, что они сами являются историческими личностями и в той или иной мере творцами истории. Ренессансная максима «Человек — творец своей судьбы» дополнялась утверждением, гласящим, что история — результат коллективного творчества. Опять-таки, отметим, что такие драмы, как «Нумансия» (1585) Сервантеса и «Фуэнте Овехуна» (1612–1614, опубликовано в 1619) Лопе де Веги, где героями являются весь город и вся деревня, знаменательны для испанского искусства. В спектаклях тексты драматурга дополнялись текстами, сочиненными самими актерами, так что постановки тоже были плодами коллективного творчества. Но подробное рассмотрение исторических драм станет предметом следующей работы.

Список литературы:

- 1 *Lope de Vega Ф.* Дурочка / Пер. М. Донского // *Лопе де Вега Ф.* Собрание сочинений: В 6 т. / Сост. Н. Томашевский. Т. 4. М.: Искусство, 1963. С. 173–334.
- 2 *Burke P.* El Renacimiento Europeo. Barcelona: Crítica, 2000. 256 p.
- 3 *Camille M.* Arte gótica: Visionos gloriosos. Madrid: Akal, 2005. 192 p.
- 4 *Carvalho L.A., de.* Cisne de Apolo. Madrid: CSIC, 1958. Т. I. 292 p. Т. II. 246 p.
- 5 *Cuesta Torre M.L.* Magos y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías // Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento / Eds. E.L. Alberola, A. Montaner Frutos. Universidad de Salamanca, SEMYR, 2014. P. 325–366.
- 6 *Kristeller P.O.* El pensamiento renacentista y sus fuentes. México: Fondo de cultura económica, 1982. 366 p.
- 7 *López Pielow F.* De los mitos clásicos al discurso del Barroco: paralelismos entre Ovidio y Calderón de la Barca // Los pre-textos del teatro áureo español: Condicionantes literarios y culturales / Eds. G. Artscheidt, M. Tietz. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2019. P. 143–160.
- 8 *Martin Romero J.* La cortesía verbal en los libros de caballerías: El caso de *Bellianis de Grecia* // Bulletin Hispanique. 2021. W. 123–1. P. 85–113. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12309>.
- 9 *Matas Caballero J.* “La fuerza de las historias representadas”. Reflexión sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro // Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas del XVI Congreso Internacional / Eds. I. Roune Soupault, P. Maunier. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4553>. URL: <https://books.openedition.org/pup/4553> (дата обращения 15.05.2025).
- 10 *Rico F.* El sueño del humanismo. Madrid: Alianza, 1993. 202 p.
- 11 *Roaro J.* El humanismo renacentista español de los siglos XV y XVI, visto a través de la Retórica, la reflexión filosófica y la búsqueda de la virtud: Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2017. 244 p.
- 12 *The Renaissance Philosophy of Man* / Ed. by E. Cassirer, P.O. Kristeller, J.H. Randall Jr. Chicago: University of Chicago Press, 1948. 404 p.
- 13 *Vives J.L.* De ratione dicendi / Ed.L. Riber. Pennsylvania State University, 1967.

References:

- 1 Lope de Vega F. Durochka [The Fool], transl. M. Donskoi. Lope de Vega F. *Sobranie sochinenii: V 6 t.* [Collected Works: In 6 vols.], comp. N. Tomashevsky. Vol. 4. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, pp. 173–334. (In Russian)
- 2 Burke P. *El Renacimiento Europeo*. Barcelona, Crítica, 2000. 256 p.
- 3 Camille M. *Arte gótica: Visionos gloriosos*. Madrid, Akal, 2005. 192 p.
- 4 Carvallo L.A., de. *Cisne de Apolo*. Madrid, CSIC, 1958. T. I. 292 p. T. II. 246 p.
- 5 Cuesta Torre M.L. Magos y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías. *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, eds. E.L. Alberola, A. Montaner Frutos. Universidad de Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 325–366.
- 6 Kristeller P.O. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México, Fondo de cultura económica, 1982. 366 p.
- 7 López Pielow F. De los mitos clásicos al discurso del Barroco: paralelismos entre Ovidio y Calderón de la Barca. *Los pre-textos del teatro áureo español: Condicionantes literarios y culturales*, eds. G. Artscheidt, M. Tietz. Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2019, pp. 143–160.
- 8 Martín Romero J. La cortesía verbal en los libros de caballerías: El caso de *Belianís de Grecia*. *Bulletin Hispanique*, 2021, w. 123–1, pp. 85–113. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12309>.
- 9 Matas Caballero J. “La fuerza de las historias representadas”. Reflexión sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro. *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas del XVI Congreso Internacional*, eds. I. Roune Soupault, P. Maunier. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4553>. Available at: <https://books.openedition.org/pup/4553> (accessed 15.05.2025).
- 10 Rico F. *El sueño del humanismo*. Madrid, Alianza, 1993. 202 p.
- 11 Roaro J. *El humanismo renacentista español de los siglos XV y XVI, visto a través de la Retórica, la reflexión filosófica y la búsqueda de la virtud: Tesis doctoral*. Universidad de Salamanca, 2017. 244 p.
- 12 *The Renaissance Philosophy of Man*, eds. E. Cassirer, P.O. Kristeller, J.H. Randall Jr. Chicago, University of Chicago Press, 1948. 404 p.
- 13 Vives J.L. *De ratione dicendi*, ed. L. Riber. Pennsylvania State University, 1967.