



Проблемы ибероамериканского искусства

Выпуск 7

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Государственный институт искусствознания

Проблемы ибероамериканского искусства

Выпуск 7



Москва 2024

УДК 7.0(460)+7.0(8-6)

ББК 85(4Исп+70)

П 78

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.Р. Доценко, доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник Института Латинской Америки РАН
М.В. Хализева, кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник сектора театра ГИИ

Проблемы ибероамериканского искусства. Сборник статей. Выпуск 7 /
Отв. ред. И.А. Кряжева, Д.Г. Федосов. – М.: Государственный институт
искусствознания, 2024 – 110 с., ил.

ISBN 978-5-98287-218-0

Как и все предыдущие выпуски, данный сборник имеет междисциплинарный характер. В сфере внимания авторов – театральное, музыкальное и изобразительное искусство Испании Золотого века. Авторы предлагают читателю «зайти» в публичный театр-корраль и представить, как сменялись сценические композиции; задуматься, почему драматургия Кальдерона стала столь привлекательной в России Серебряного века; раскрыть символическую природу полифонических музыкальных произведений XVI века; познакомиться с испанским натюрмортом. Речь пойдет и о судьбе испанских музыкальных инструментов в Новом Свете, и об одной из самых загадочных фигур в истории музыкального театра – певце-кастрате Фаринелли, в частности о его испанском периоде жизни.

В оформлении обложки использован фрагмент картины
Хуана Санчеса Котана «Айва, капуста, дыня и огурец». Около 1600
Художественный музей Сан Диего, Калифорния

ISBN 978-5-98287-218-0

© Государственный институт
искусствознания, 2024
© Коллектив авторов, 2024
© Е.А. Сиверс, оформление, 2024
© Н.Э. Чайковская, логотип серии,
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 4 ВВЕДЕНИЕ
- 8 *Видас Силюнас*
ЗРЕЛИЩНЫЙ ЯЗЫК ИСПАНСКОГО ПУБЛИЧНОГО ТЕАТРА-КОРРАЛЯ
- 29 *Анастасия Арефьева*
ИСПАНСКОЕ БАРОККО И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ
- 39 *Денис Федосов*
ИСПАНСКИЙ НАТЮРМОРТ XVII СТОЛЕТИЯ
- 58 *Мария Моисеева*
ИСПАНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В НОВОМ СВЕТЕ
- 81 *Ирина Кряжева*
О ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИМВОЛИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ИСПАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVI – НАЧАЛА XVII ВЕКА
- 95 *Мария Моисеева*
ФАРИНЕЛЛИ В ИСПАНИИ

ВВЕДЕНИЕ

Вниманию читателя предлагается седьмой выпуск продолжающейся научной серии «Проблемы ибероамериканского искусства», которая выходит под эгидой Государственного института искусствознания. За время существования серии авторы статей – сотрудники сектора ибероамериканского искусства и коллеги из других научных институтов – стремились рассказать читателям о своеобразии художественного мира Пиренейского полуострова и Латинской Америки и сосредоточиться на наиболее значительных и ярких явлениях ибероамериканского театра, музыки, изобразительного искусства и скульптуры.

При всем разнообразии научных поисков со временем выкристаллизовались определенные тематические узлы, к числу которых можно отнести вопросы поэтики и эстетики испанского барочного театра и его влияния на русское сценическое искусство и театральную практику XIX – первой половины XX века. Также разрабатывались проблемы соотношения религиозной и эстетической функций в церковной живописи и скульптуре Испании XVI–XVII веков, всесторонне исследовалась специфика народной религиозности. Особое внимание уделялось вопросу межкультурного и исторического диалога в его самых разнообразных формах – от взаимодействия метрополии с заокеанскими колониями до неопрIMITивизма и неоклассицизма XX века, обратившихся к культурным истокам и классическому наследию прошлого.

Все сборники серии имеют комплексный междисциплинарный характер, что дает возможность специалисту в какой-либо области, будь то культуролог, театровед, музыковед, историк живописи, да и просто интересующемуся читателю, сопоставить процессы, разворачивавшиеся в разных видах искусства и увидеть их глубинную общность. Такой подход позволяет аргументировать тезис о внутренней целостности культуры ибероамериканского региона.

Главная особенность данного выпуска состоит в том, что он обращен к одной эпохе, которая известна в исторической и искусствоведческой литературе как Золотой век и охватывает период со второй половины

XVI до начала XVIII столетия. Такое ограничение неслучайно и обусловлено исключительной значимостью и глубиной художественных достижений и открытий этого времени, которые связаны с именами Сервантеса и Кальдерона, Эль Греко и Веласкеса, Кабесона и Виктории, а также многих других. Однако мы не ставили перед собой задачу представить полную и последовательную картину развития художественного творчества этого периода. Наша цель – осветить некоторые малоизвестные, а также и редко замечаемые отечественными исследователями стороны искусства Золотого века и тем самым дополнить новыми штрихами и подходами панораму его научного освоения.

В статье «Зрелищный язык испанского публичного театра-корраля» В. Силюнас раскрывает праздничный характер пользовавшегося всеобщей любовью сценического искусства, противостоящего сумрачным оценкам бытия. Тысячи спектаклей, исполнявшихся в городах и поселках, могли послужить весомыми аргументами в спорах о том, кто из ставших популярными древних философов более прав – Гераклит или Демокрит, и к чему нас больше склоняет время – к слезам или к смеху. Исследователь ратует за методологию создания *театроведческой* истории искусства сцены. Автор полагает, что картины сценической жизни прошлого не следует сводить к анализу драматургии – в них необходимо представить то, что творилось на подмостках. Поэтому предлагает читателю увидеть публичный театр-корраль, совершить путешествие во времени и оказаться в наглядно обозримом пространстве, в котором разворачивается спектакль XVII века, сменяют друг друга яркие сценические композиции и все втягиваются в вихрь радостной игры.

Разговор о барочном театре продолжает статья А. Арефьевой «Испанское барокко и русский символизм», которая посвящена преломлению важнейшего стиля испанского искусства в русской художественной среде начала XX века. Анализируя главные черты испанского барокко, в том числе драматургию Педро Кальдерона, автор проводит параллели с философией и эстетикой русского Серебряного века и приходит к выводу, что несмотря на все различия и испанское барокко, и русский символизм одинаково остро ощущают внутреннюю противоречивость человека, неопределенность его желаний, чуждость самому себе и одновременно восприимчивость и открытость. В целом же актуализация барокко в начале XX века была связана с потребностью русской культуры в самоидентификации.

Из всего многообразия изобразительного искусства Золотого века Д. Федосов избирает один жанр, посвящая ему статью «Испанский натюрморт XVII столетия». Натюрморт появляется и достигает своего расцвета

в Испании на протяжении XVII века. Автор анализирует обширный корпус произведений, не только рассматривая образцы заявленного жанра, но и выявляя элементы натюрморта в жанровой и исторической живописи. Речь идет о картинах таких замечательных мастеров, как Д. Веласкес, Ф. де Сурбаран, Х. С. Котан, А. де Переда, Х. ван дер Хамен-и-Леон и т. д., а также менее известных художников, о которых в России ранее не писали. Рассматривая эти работы, Д. Федосов заостряет внимание на особенностях испанской художественной школы в сравнении с итальянской и нидерландской. В статье также прослеживается эволюция натюрморта, который неуклонно становится все более популярным на Пиренейском полуострове.

Музыкальное искусство Золотого века представлено тремя статьями, обращенными к разным сторонам музыкальной жизни Испании XVI–XVIII веков. В совокупности они дают весьма обширный исторический и географический охват, затрагивая, в том числе, проблему взаимодействия Испании с заокеанскими владениями.

Этому кругу вопросов посвящена статья М. Моисеевой «Испанские музыкальные инструменты в Новом Свете», где автор рассматривает инструментальную музыкальную культуру Испании эпохи Возрождения и барокко как одну из интереснейших страниц в истории музыки. Именно тогда сложились своеобразные испанские разновидности европейских инструментов – виуэла (испанский ответ лютне, в XVII веке вытесненный гитарой), орган и арфа. После открытия Америки испанцы активно осваивали новые земли, и по мере прибытия христианских миссий и вице-королей со своей свитой в Новый Свет попадали музыкальные инструменты (и, конечно же, те, кто играл на них). Со временем отпадает острая необходимость и в том, и в другом: на новых территориях появляются свои инструментальные мастерские, способные конкурировать с испанскими, а коренное население Америки обнаруживает недоюжинные музыкальные таланты, и уже в XVI столетии в документах фигурируют индейцы-инструменталисты. С течением времени испанская инструментальная музыка, посеянная на американской почве, даст богатейшие всходы в виде местных традиционных инструментов, возникших на основе инструментария колонизаторов.

Статья И. Кряжевой «О формировании музыкальной символики в произведениях испанских композиторов XVI – начала XVII века» обращена к малоисследованному вопросу, связанному с выявлением и трактовкой определенных мотивов, обретающих устойчивое символическое значение в музыкальной композиции в зависимости от содержания текста. Становление принципов мотивной символики неотделимо от общего

музыкально-эстетического контекста Возрождения и в первую очередь обусловлено новым подходом композитора к тексту, то есть к вопросу соотношения музыки и слова. Значимость этой проблемы подтверждается высказываниями авторитетных музыкантов того времени (И. Тинкториса, Д. Царлино, Х. Бермудо, Ф. де Салинаса, Г. Стокеруса и др). Поэтому проблема взаимодействия текста и музыки является ключевой для данной статьи и в заданном ракурсе рассматривается на примере ряда произведений испанских композиторов этого периода, начиная с Хуана дель Энсины, включая Кристобаля де Моралеса, Родриго де Себальоса, Франсиско Герреро, Томаса Луиса де Виктории.

Завершает сборник статья М. Моисеевой, посвященная испанскому этапу творчества великого итальянского оперного певца Фаринелли. В сфере внимания автора – период завершения Золотого века. Начиная с 1720-х годов опера итальянского типа набирает популярность в придворном испанском театре: правящая чета – Филипп V и его жена, итальянка Изабелла Фарнезе – всячески приветствовали этот жанр, нанимая на службу итальянских композиторов и певцов. В частности, в 1737 году в Испанию был приглашен знаменитый певец-кастрат Фаринелли, который провел при испанском дворе более 20 лет. Многогранная деятельность Фаринелли на посту руководителя придворных театров (1747–1756) сделала его проводником итальянского оперного искусства в Испании. Он способствовал самым прекрасным его проявлениям, привозя выдающихся певцов и ведя переговоры об испанских адаптациях либретто своего друга и одного из лучших драматургов Европы того времени – Пьетро Метастазиио.

В заключение хотелось бы отметить, что искусство Золотого века привлекает внимание исследователей уже не одно столетие. Богатая историография, затрагивающая разные виды художественного творчества, позволяет утверждать, что каждое поколение открывает в нем что-то свое. Мы надеемся, что наш сборник внесет определенную лепту в бесконечный процесс познания этой удивительной и прекрасной эпохи.

Видас Силюнас

ЗРЕЛИЩНЫЙ ЯЗЫК ИСПАНСКОГО ПУБЛИЧНОГО ТЕАТРА-КОРРАЛЯ

Дорогие читатели, прежде чем вы начнете знакомиться с творчеством великих драматургов, просим иметь в виду, что едва ли не каждое их произведение для сцены было написано для конкретной актерской труппы и сообразовывалось с определенными условиями грядущей постановки. Писатели во многом программировали игру актеров, иначе говоря, сочиняли на бумаге спектакли; комедия или драма содержали то, что позднее назовут режиссерской экспликацией – планом представления. Естественно, тексты сильно отличались в зависимости от того, для какого типа театра они предназначались.

В Золотом веке были три типа театра – публичный, придворный и религиозный, показывающий на празднике Тела Господня (Корпус Кристи – *Corpus Christi*) на площадях «священные действия» – *autos sacramentales* – ауто сакраменталь.

В этой работе речь пойдет о публичных театрах-корралях. Появившиеся во второй половине XVI столетия первые труппы профессиональных актеров вскоре поняли, что тешить народ на площадях невыгодно, поскольку невозможно заставить собравшихся платить за развлечение. Уже в 60-е годы того же XVI века они начинают выступать в дворах, окруженных со всех сторон домами, сходящимися друг с другом под прямым углом. Достаточно было закрыть подъезды в трех домах, а у подъезда четвертого дома поставить крепкую стражу, и можно было надеяться, что никто не будет любоваться игрой даром. Популярность нового вида искусства – профессионального театра – росла так стремительно, что благотворительные братства в разных городах и поселках решили заработать на этом. Стало ясно, что выгоднее не арендовать дома, в которых полно жителей, а построить коррали, служащие лишь для сценической

игры. Драматурги стали дружно ориентироваться именно на такие коррали – они разворачивали действие своих произведений, прекрасно зная условия их воплощения и их восприятия в публичных театрах.

Их надлежит знать и нам.

Итак, отправимся в некий типичный, пока что воображаемый (потом разговор пойдет и о конкретных театрах) корраль. Начнем с общего вида. Четыре дома образовали замкнутую площадь, двор (*corral* первоначально и обозначал просто двор). Чтобы попасть в него, войдем в подъезд (*zaguán*) одного из домов, заплатим за посещение и окажемся в партере – *patio*; справа и слева от него возвышаются своего рода амфитеатры – два-три ряда скамей (их называли ступеньки – *gradas*). Перпендикулярно этим скамьям возвышаются над входом в театр скамьи амфитеатра, предназначенного для женщин невысокого ранга, – *cazuela* (в переводе с испанского – «кастрюля»). Иногда касуэла занимала не все пространство между стенами по бокам партера, а слева и справа от нее находились небольшие ложи, обычно занимаемые мещанами, чиновниками, учителями, профессорами и т.п. На втором и третьем этажах слева и справа от партера и сцены устроены ложи для знати. Ложу над касуэлой, завсегдатаями которой были поэты, художники и прочая богема, бурно обсуждающая течение спектаклей, окрестили *tertulia* – что-то вроде клуба, или *mentidero* – «говорильня», место для болтовни.

Напротив входа в корраль водружали помост (*tablado*), он мог растянуться от стены до стены театра, и на него справа и слева заходили боковые амфитеатры, или он был короче всей ширины партера, и тогда слева и справа от него зрители стояли или сидели на табуретках или скамейках. За помостом – *tablado* – находилась задняя сцена, которую величали тогда *teatro*.

Следует детально, даже дотошно, разобраться в составных частях корраля. В XVIII столетии стало доминировать строительство театральных зданий с крышей и имеющей искусственное освещение сценой-коробкой, отделенной от зрительного зала занавесом. Корраль – нечто иное: это, в двух словах, театр без крыши, маленькая площадь под открытым небом. Но двумя словами не обойтись. Необходимо построить в своем сознании корраль целиком и полностью, ничего в нем не упуская, иначе мы не в силах будем понять, что в нем происходило. И то, что, на первый взгляд, может показаться ворохом деталей, окажется отправными точками спектакля.

Итак, приготовимся к тому, что те или иные цифры – это данные, от которых в немалой степени зависело великолепное искусство. В одном

из столичных театров – в коррале дель Приципе (*corral del Principe*), сооруженном в центре Мадрида неподалеку от площади Пуэрта дель Соль в 1579 году, партер имел 13,4 метров в длину и 8,8 метров в ширину. Над входом в него, на втором этаже находился амфитеатр для женщин. Две ложи помещались справа и слева от «кастриули»; другие пять или шесть лож были устроены в каждом стоящем по бокам партера доме – это были комнаты, лишенные стен со стороны, выходящей на внутренний двор. Над ними на втором этаже находились балконы, на которых стояли кресла для менее избранной, но все же куда более привилегированной, чем толпа в партере, публики.

Еще больше данных имеется о построенном в 1614 году коррале в Картахене. Это весьма обширный театр – его внутренний двор (патио) имел 19,62 м в длину и 18,37 м в ширину и занимал 360 кв. метров (партер корраля дель Принсипе был на 20 кв.м. меньше). 18 столбов из прочного кирпича удерживали ложу и амфитеатр для женщин. Второй этаж возвышался над дверью на 2,5 метра. 18 деревянных столбов держали второй этаж над первым, и за вычетом толщины полов оказывалось, что высота помещений на этажах составляет 2,1 м. Заходить в них можно было из коридоров шириною в метр. Ложи в 2,1 м высотой имели 2,22 м в ширину и 2,7 м в глубину – в них могла собраться целая семья или владеец ложи с приглашенными. Лож было 22, как и в коррале де ла Крус в Мадриде. Балконы на втором этаже были в 5,2 м в ширину – вдвое шире лож – и находились также и напротив сцены, то есть над входом для зрителей. Амфитеатр для женщин – касуэла – в Картахене поднимался над балконами, занимая все пространство от одной боковой стены до другой шириной в 18 метров.

Основная сцена в этом коррале тоже была весьма внушительной и имела площадь 38,34 кв.м.: 9,2 м в ширину и 4,17 м в глубину (некоторые сцены публичных театров имели всего шесть с небольшим метров в длину и около трех метров в ширину) – мы подчеркиваем это, потому что специально создаваемые для спектаклей корралы стали расти в 70–80-е годы XVI века в городах и поселках Испании, как грибы после дождя, и обладали индивидуальными особенностями при сохранении верности главным чертам конструкции.

Итак, мы продрались сквозь дебри чисел, чтобы увидеть, как параметры зданий сказываются на возникновении ярких образов спектаклей. Но драматурги не только исходили из этих параметров, они чутко улавливали реакции зрителей, их предугадывали и думали, как их вызывать во время постановок. Начнем с рассказа о публике спектаклей – их неременной и очень важной части.

Это были зрители, которые, конечно же, занимали места согласно оплате. Меньше всего платили стоявшие в течение всего спектакля в партере мужчины (женщинам вход в партер был строго-настрого воспрещен). Как мы видели, это были довольно большие дворы, за вход в них в Мадриде в 1606 году надо было заплатить лишь 20 мараведи – меньше одного реала, который равнялся 34 мараведи, в то время как минимальная плата за день чернорабочего составляла три реала. Это означало, что в театр мог попасть каждый – и вымощенный булыжниками партер бывал набитым до отказа. Конечно же, «стоячие места» были не нумерованные, и чтобы оказаться поближе к сцене приходили загодя. Власти издавали постановления, запрещающие пускать внутрь корралей публику раньше чем за два часа до начала представлений, но то, что такие запреты обнародовались вновь и вновь, говорит, что на них не обращали особого внимания. Это также проливает свет на огромную любовь к театру – толпы собирались за два часа до начала спектаклей, чтобы затем стоя смотреть их в течение трех часов: пять часов на ногах – это немало! Разношерстные зрители партера – ремесленники, торговцы, строители, студенты, солдаты и т.п. – толкались, чтобы пробраться ближе к подмосткам, вспыхивали ссоры и драки. Сквозь становящуюся все более плотной толпу пробирались продавцы закусок, фруктов, жареных каштанов, сладостей, воды и алохи – напиток с медом и пряностями. Шныряли воры, и крики ограбленных еще больше накаляли атмосферу. Партер шумел и гудел – зрители приносили с собой свистки, свистульки, дудочки, трубы, бубенцы, барабаны, трещотки святого Лазаря, которыми обычно пользовались прокаженные, чтобы чудовищным звуком распугать прохожих. Всеми этими инструментами собравшиеся намеревались аккомпанировать спектаклю – что порой могло заглушить голоса, раздающиеся на сцене, – но пускали их в ход и до начала представления. Особенно это касается гитар – перебирая их струны, повадно было спеть что-то для женского амфитеатра.

Между амфитеатром-касуэлой и мужским партером-патио возникали весьма бурные отношения. Касуэла тоже бывала переполненной; когда в моду вошли юбки на каркасах *guardainfante* («предохраняя ребенка») – испанские женщины начали носить такие юбки, чтобы беременность не портила фигуры), труппы стали нанимать особых служащих-«трамбовальщиков», дабы уплотнить зрительниц и поместить их как можно больше на скамьях. Женщины тоже приходили в корраль заранее, чтобы оказаться на передней скамье, и между патио и касуэлой немедленно возникало взаимное притяжение. Звучали реплики, серенады, летали фрукты – апельсины и лимоны: в городах и поселках сохранился

старинный обычай: если ты бросаешь девушке апельсин, и она бросает тебе апельсин в ответ, то это значит, что она будет рада знакомству, если же она в ответ бросает лимон, то лучше к ней не подступаться...

Прямо перед сценой в партере ставились скамейки, место на которых стоило в 1616 году 31 мараведи, в 1621 году скамейку можно было занять за 55 мараведи, место в женском амфитеатре в 1615 году обходилось в 24 мараведи; на скамьях слева и справа от партера мужчины усаживались в 1615-м, заплатив 40 мараведи. Туда знатные господа отправляли сопровождавших их в театр слуг и кучеров; компанию им составляли более-менее состоятельные обыватели. В «тертулию» – «клубную ложу», которую облюбовали священники, монахи, университетские преподаватели и прочий образованный люд, попадали, израсходовав два с четвертью реала (72 мараведи)¹.

Занимаемые знатными людьми ложи по бокам партера в 1606 году стоили 12 реалов – это в 20 раз больше, чем плата тех, кто стоял в партере; к тому же простолюдины вообще не имели права попадать в эти ложи. В столичных корралях особая ложа отводилась главе правительства – председателю Совета Кастилии, еще одна – министрам, членам Совета. Для короля хранилась забранная решеткой ложа над сценой. Филипп IV с королевой Изабеллой часто посещали публичные театры, хотя при дворе уже давались баснословно дорогие постановки для тех, кто находился на верхушке социальной лестницы. Но монаршим особам явно нравилась как нельзя более далекая от чинного официоза обстановка в корралях. Коррالي потакали наслаждающимся в них расхристанной атмосферой правителям; был случай, когда, чтобы дать королю с королевой почувствовать, что они попали в совсем другую, чем при дворе, среду, в касуэлу пустили мышей: раздались крики, некоторые зрительницы вскочили на скамьи, некоторые пытались убежать из ложи, и это позабавило царствующую чету, в особенности королеву Изабеллу, что заметили в партере, несмотря на то, что царская ложа была забрана решеткой. Решетки в некоторых корралях решили ставить и перед женскими ложами, чтобы мужчины меньше смущали прекрасный пол...

Для русского зрителя театр обычно – это здание, которое принадлежит какому-то актерскому коллективу и его художественному руководству; корраль же – это здание, принадлежащее религиозному братству, сдающему его в аренду постоянно гастролирующим труппам. Бродячих

¹ *Merino Guijano G. Los bailes dramáticos del siglo XVII. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1981. Pp. 14–15.*

комедиантов в Испании было множество, и в начале XVII века вышло постановление, дающее право играть в корралях только 12 коллективам, так называемым *compañias reales* – королевским труппам; прочие же выступали по соглашению с местными властями, с частными лицами, монастырями или где придется. Драматурги продавали свои произведения только «королевским труппам», и, заплатив за них, актеры становились безраздельными хозяевами текстов – они могли их сокращать, дополнять, изменять как им вздумается. Все это фиксировалось в договорах, как и то, что писатель не должен публиковать свое сочинение, пока его исполняет владеющая им труппа. Она обладала исключительным правом его ставить, пока оно не появилось в печати – тогда его уже мог играть на подмостках кто угодно. Случалось, что кто-нибудь, три-четыре раза посетив имеющий большой успех спектакль, запоминал все наизусть, записывал и продавал конкурентам или печатнику, и труппа-правообладатель готова была пересчитать ребра такому шпиону.

Совет Кастилии в начале каждого сезона утверждал руководителей «королевских трупп», ряд из которых оставался в этой должности многие годы. Он назывался *autor de comedias* – буквально, автор комедий, но на самом деле комедии писали драматурги, а труппы возглавляли главные актеры или актрисы. Каждый год *autor* заключал новый договор с комедиантами, обязывающимся играть, петь и танцевать, а часто еще и переписывать роли – то есть менять их по усмотрению коллектива. Он же подписывал договор на аренду корраля на какое-то число дней у религиозных братств, которые использовали эти деньги в благотворительных целях. Позже некоторые здания перейдут муниципалитету. Деньги были немалые – в 30-х годах XVII века на отчисления трупп, нанимавших два столичных корраля, городской совет полностью содержал два госпиталя для неимущих и малоимущих, штат врачей, медсестер и санитаров, оплачивал еду и лекарства пациентов. Актерам, следовательно, надо было хорошо зарабатывать: кроме найма корралей нужно было кормиться, платить за номера гостиниц, в которых они останавливались или в которых задерживались, начав выступать в каком-либо месте. Но дорожке всего стоили сценические костюмы. Романист и философ Бальтазар Грасиан заметил в середине XVII века, что все народы любят блеск, но испанцы – особенно! Публика требовала, чтобы герои и героини комедии и драмы являлись на подмостки в полном блеске. Если хороший дворянский наряд, включая сапоги со шпорами и шляпу с перьями, стоил около 180 реалов, то за некоторые сценические наряды актерам и актрисам приходилось платить по 2000–2500 реалов! Это было целое состояние – платья из самых дорогих сортов шерсти, атласа и шелка, шитые золотом и серебром,

пуговицы из золота или драгоценных камней да еще бриллиантовые и жемчужные ожерелья, шпаги из толедской стали в позолоченных ножнах с эфесами, инкрустированными бриллиантами и изумрудами. Блеск в прямом смысле!

Да еще необходимость тратиться на лошадей и телеги, перевозящие гастролеров, их реквизит, декорации спектаклей. Немудрено, что все эти труппы «на хозрасчете» были компактными – как правило от 12 до 16 человек.

Что могло обеспечить столь действительно необходимый для актеров художественный и финансовый успех? Конечно же, умение соответствовать вкусам разношерстной публики, включающей всех – от принца до нищего. И труппы стали преуспевать, когда в последней трети XVI столетия угадали на чем сходится столь разнообразная толпа. Она сходилась на жажде праздника.

Испанцы веками души не чаяли в праздниках. В Золотом веке в некоторых городах и селениях они занимали треть года. Праздновали Рождество и Пасху, рождение, успение и вознесение Богородицы, Крещение, Иванову ночь, военные победы, дни рождения королевских особ, открытия храмов, провозглашение новых блаженных и святых, перенос их мощей, приезд дипломатических миссий, дни покровителей каждой из местностей и многое, многое другое. Так, в Сарагосе, узнав, что королева, супруга Карла III, забеременела, студенты начали праздновать пополнение царствующей семьи, к ним присоединился весь город – целую неделю устраивались маскарады, кавалькады, фейерверки, бои быков, уличные представления и т.п.

Праздники были удивительно зрелищными, можно сказать – театрализованными. Так, в Валенсии, куда в 1599 году прибыл, чтобы встретить свою невесту Маргариту Австрийскую, Филипп III, его и его сестру инфанту Изабеллу Клару Эухению встречали возле сооруженной по этому случаю триумфальной арки, с которой, как отметил наблюдавший это торжество автор хроники, «с превеликим искусством созданный небесного цвета шар спустился и из него вышло двое прекрасных детей <...> представляющих святых покровителей Валенсии <...> святого Висенте мученика и святого Висенте Феррер, которые с отменным изяществом и грацией вручили ключи от города Его Величеству, как Господину и королю <...> и, пока это делали, пели дуэтом»¹.

¹ Ferrer Valls T. La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la illusión teatral // Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tieras europeas de los Austrias. Madrid: SEACEX, 2003. P. 32.

Еще эффектнее была представлена в той же Валенсии на празднике в честь беатификации святого Луиса Бельтрана катастрофа, случившаяся с испанским городом Сагунто при нападении на него Ганнибала в 219 году до н.э. Как сказано в хронике, был создан огромный макет города с замком, храмом, термами, колизеем и прочими «прекрасными и величественными зданиями с фризами, колоннами, фонтанами и арками» – и все это в конце представления истреблял огонь¹. Во время торжеств в честь беатификации святого Исидора в Мадриде в 1620 году на Пласа Майор возник замок на горе с «гротами, камнями, деревьями, травами, цветами и различными нарисованными и живыми животными». Римские войска, «секта Магомета», Ересь и Иудаизм тщетно пытались захватить замок, который защищали драконы, змеи и великаны, но были побеждены и захвачены в плен. Исидор Пахарь, сопровождаемый ангелами, овладевал замком, и все завершилось столь грандиозным фейерверком, что чуть не сожгли главную столичную площадь².

В разных праздниках принимали участие множество ряженных в масках, которые изображали турок, индейцев, библейских, мифологических и легендарных героев и т.п. Например, в 1617 году в Севилье на празднике Непорочного Зачатия под музыку кларнетов, гобоев и бубен шествовали турки, дикари, двенадцать пэров Франции, племена израильские, двадцать пророков; в Сеговии в 1615 году Изабеллу Бурбонскую, супругу принца Филиппа, встречали Нептун верхом на дельфине, со свитой сирен и нимфой Европой, бог Гименей, за которым паж нес позолоченное ярмо, символизирующее брачные связи, и костюмированные горожане, изображающие представителей разных наций – негры, цыгане, персы, немцы, индейцы, эфиопы. Завершала процессию триумфальная повозка Славы, сопровождаемой музыкантами и певцами³.

В честь канонизации святого Исидора в Мадриде 26 февраля 1623 года, как записал по свежим следам автор хроники, «в пятницу в пять вечера маскарадное шествие с праздничными повозками и всяческими выдумками (*diferentes invenciones*) двигалось от Прадо де Сан Херонимо по улице Майор к дворцу, где его наблюдало Его Величество <...> Над одной из повозок, в которую были впряжены два верблюда, возвышалась гора Пегас, с которой текла вода источника, называемого вдохновением поэтов, а возле него музы играли на разных инструментах и пели.

¹ Ferrer Valls T. La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral. P. 36.

² Ibid. P. 37.

³ Ibid. P. 40.

За повозкой следовали верхом, как было ясно благодаря табличкам, знаменитые поэты Вергилий, Гораций, Петрарка, Цицерон»...

Новый вид искусства привлек широкие массы, когда стало ясно, что в нем царит игра, завораживавшая на праздниках. Пробыл час Лопе де Веги, для которого показательны такие комедии, как «Учитель танцев», в которой герой – знатный дворянин – нанимается учителем в дом, в котором живет полюбившаяся ему девушка, как «Раба своего возлюбленного», в которой героиня выдает себя за рабу, или «Валенсианские безумцы», в которой молодые люди азартно и забавно притворяются умышленными. Иначе говоря, когда на подмостках раскрепощена стихия откровенной игры.

Игры на любой вкус: чтобы пленить разные слои населения, нужна разнослойная композиция спектаклей. В последней трети XVI века сложилась практика играть спектакли, состоящие из восьми частей, и трехактные комедии или драмы составляли только три части этой структуры, которая быстро и решительно явила себя столь успешной, что стала абсолютно закономерной и совершенно обязательной. Все представления и в придворных театрах, и в корралях состояли из восьми частей.

Эта композиция была не только удачной, но и необходимой. Вспомним, что большинство собравшихся в партере корраля мужчин отворачивались от сцены, чтобы переглянуться и пообщаться с сидящими на скамьях женской ложи-касуэлы женщинами, и что в театре шумели и толкались, переговаривались и ругались. Начинать выступление, видя спины разгулявшихся зрителей, актеры не могли, надо было сперва утихомирить зал и повернуть мужчин лицом к себе. Сделать это были призваны две начальные части композиции. Сперва на сцену выходили один, одна или несколько самых голосистых исполнителей с какой-либо звонкой песней – назовем это краткой музыкальной увертюрой спектакля. Затем наступал черед второй части многослойной структуры – лоа (*loa*). Лоа многое определяла в дальнейшем ходе спектакля: выступал самый обаятельный актер или самая чарующая актриса с обращением к аудитории в надежде завоевать ее расположение, покорить ее, сделать благосклонной к грядущему исполнению комедии или драмы. Лоа означает хвалу, и во многих лоа содержится похвала публике – дань вежливости тем, на чье внимание рассчитывают актеры. Так, одна из трупп, прибывших в начале XVII века в Валенсию, начала свое выступление с лоа, превозносящей этот город, радостный, гостеприимный, солнечный, благоухающий, приветливый, прекрасный – следовало еще полсотни эпитетов такого рода... Но каждая труппа привозила с собой не один спектакль. Города, тем более поселки, были невелики, одни и те же

жители приходили на разные представления и потчевать их одинаковыми лоа было невозможно. Возникло великое разнообразие лоа – все они оставались похвалами, но они хвалили все дни недели, в зависимости от того, в какой из них произносилась хвала (напоминали, что именно в понедельник или пятницу, субботу и т.д. происходило с Иисусом Христом, персонажами Библии, святыми, историческими и легендарными героями и т.д.), или воров (не укради Прометей огонь, мы оставались бы темными людьми)... Похвалы удостаивалась даже блоха: рассказывалось, по каким местам она прыгает после того, как очутилась под платьем красавицы, а скабрзные шуточки находили горячий отклик у мужского партера. Такой отклик вызывала и игра во время исполнения лоа, когда, например, актриса Мария де Вильегас демонстрировала каскад переворотов, выступая то как юная красотка, ждущая кавалера, то как кавалер, пришедший на свидание, то как грозный отец, застигший ночью дочь с кем-то у окна...

Только после того, как благодаря лоа удавалось уgomонить публику, сосредоточить ее внимание на том, что творится на подмостках, начиналась третья часть спектакля – первый акт комедии или драмы. Но после первого шел не второй акт, а интермедия (*entremés*) – небольшой фарсовый скетч. На рубеже XVI–XVII веков интермедии могли создаваться в прозе, но вскоре подавляющее большинство их будут сочинять в стихах. Это совсем другие, нежели в комедиях, стихи. В комедиях торжествует возвышенная любовь, действуют аристократические герои, доблестные кавалеры и изысканные дамы, которым сам Бог велел говорить прекрасным слогом, в интермедиях – шваль и голь перекатная: проститутки и сутенеры, воры и убийцы, рогатые мужья и неверные жены изъясняются бойким разговорным языком. Одни и те же актеры и актрисы небольших трупп играли и храбрых воинов, и наглых плутов, и безупречных возлюбленных, и шлюх... Непрезентабельные персонажи выходили на подмостки и в следующей за вторым актом комедии и драмы интермедии, называемой еще интермедией-танцем (шестая часть композиции спектакля). Сюжет этих интермедий бывал самым незамысловатым – годилась любая мотивировка, чтобы как можно больше актеров и актрис в костюмах слуг, торговков, цыганок, бродяг и т.п. танцевали зажигательные танцы, казавшиеся порой строгим моралистам непристойными. После седьмой части композиции – третьего акта комедии или драмы – приходила очередь восьмой завершающей части, которая называлась «конец праздника» (*fin de fiesta*) или мохиганга (по аналогии с названием карнавальнoй группы озорников) – вся труппа на сцене пела и пускалась в перепляс, предлагая зрителям разделить радостное торжество!

Итак, актеры начали преуспевать тогда, когда стала очевидной праздничность их игры. Это-то и привлекало в первую очередь испанцев, и они, отправляясь в корраль, говорили в течение Золотого века не «идем в театр», а «идем на праздник» – *vamos a fiesta*. Но единство праздника и театра также побуждало ставить все более живописные спектакли – надеюсь, что читатель даже по нескольким приведенным выше примерам может ощутить насколько красочными были праздники. Осознавая потребность зрителей в подобной живописности, Лопе де Вега уже в ранней драме «Подвиги Гарсиласо де ла Веги и мавр Тарфе» («*Las hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*»), написанной не позднее 1593 года, указывал: «Открывается за подмостками полотно, на котором виден город с башнями, свечами и светильниками»¹, – речь шла о полотне, которое на какое-то время закрывало первый этаж стоящего за подмостками здания – нижний уровень задней сцены.

Вспомним, что задняя сцена в Золотом веке и называлась собственно театром – *teatro* – в отличие от стоявшей перед ней живописной сцены – помоста, называемого *tablado*. И это не случайно. На первом и втором или первом, втором и третьем этажах задней сцены – стоящего за подмостками дома, в котором убирала стены выходящих во двор комнат, – образовывалось шесть или девять секций – ниш. Они закрывались занавесками, за которыми можно было поставить все, что угодно; иначе говоря, позволялось делать то, чего нельзя было сделать на не имеющей переднего занавеса и окруженной с трех сторон зрителями основной сцене. А когда отдергивали ту или иную занавеску, в нише *teatro* возникала нужная композиция: алтарь, тронный зал, пещера; секции углубления были освещены льющимся с неба светом слабее, чем основная сцена, и свеча и фонарь уже не просто обозначали ночь, но служили для желанной светотени. Подобные внезапно возникающие композиции имели название *apariencias* – «зрелищные явления». В одном из эпизодов «Вифлеемского кардинала» («*El cardinal de Belen*») Лопе де Веги ремарка гласила: «Ангел открывает занавес, и виден стол, за которым сидит белобородый святой Иероним в одежде кардинала, он пишет, а лев лежит рядом с ним»². В его же «Божественном африканце»: «Открывается святой

¹ *Lope de Vega y Carpio F. Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* / Dir. M. Menéndez Pelayo. Codificación digital para Artelope de R. Durá Celma. Artelope, 2018. P. 39. – URL: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0663_LosHechosDeGarcilasoDeLaVegaYMoroTarfe.php. P. 39 (дата обращения 04.04.2024).

² *Teulade A. El Santo sensible: El efecto do cuadro pictoresco en las “comedias de santos”* // *Criticón*. 140, 2020. P. 57.

Августин в наряде епископа с посохом в руке, Церковь, как ее принято изображать, и у ее ног Ересь с книгами»¹. Про Церковь, стало быть, сказано *como la pintan* – «как ее принято изображать» – подобные выражения встречаются в ремарках разных драматургов; это ссылки на канонические изображения аллегорических фигур или небожителей, ставшие знакомыми для зрителей, среди которых трудно было отыскать тех, у кого не было дома какой-либо гравюры на религиозный сюжет.

Приобщить к чудесам в первую очередь были призваны спектакли, принадлежащие к жанру «драм о святых» (*comedias de santos*), – их зрители рассчитывали на встречу со сверхъестественным. В них радовало лицезрение вертикали, восходящей с земли на небо: судьбы святых являлись историями такого восхождения. Во второй части трилогии «Святая Хуана» (1614, опубл. 1636) Тирсо де Молины, посвященной францисканской монахине Хуане Васкес (1481–1534), такую вертикаль демонстрируют и в самом начале («Звучит музыка, выходит святая, наверху появляется ангел, он опускается, а она поднимается, и, когда они оказываются на одном уровне, музыка прекращается»²) и в конце («Святая поднимается, Христос же опускается до половины высоты задней сцены и, встретившись, они обнимаются»³).

В этой же второй части трилогии Тирсо задняя сцена используется и для показа других чудесных встреч: открываются одна за другой ниши в задней сцене, и летящие по небу Хуана и ангел видят в них то Эрнандо Кортеса, то другого конкистадора дона Алонсо де Албукерке, то императора Карла V, то короля Филиппа II, у ног которого два глобуса, символизирующие покоренные Испанией континенты, то дерево, увешанное четками, которые, согласно легенде, Дева Мария освятила для монашек монастыря, аббатисой которого стала святая⁴... Использовались и «словесные декорации». К примеру, в комедии Лопе де Веги «Валенсианские безумцы» при виде Валенсии описывают ее стены, собор, высоченную колокольню в Микалете. Ничего подобного на подмостках нет, но задачей актеров той поры было заставить зрителей увидеть все это, если

¹ Teulade A. El Santo sensible: El efecto do cuadro pictoresco en las “comedias de santos” // Criticón. 140, 2020. P. 57.

² *Tirso de Molina*. La Santa Juana. Segunda parte / Dir. I. Ibáñez, B. Oteiza, C. Tabernero y L. Escudero. New York; Madrid: Instituto de Estudios Tirsonianos (IET); Instituto de Estudios Auriseculares, 2018. Pp. 81–82.

³ Ibid. P. 213.

⁴ Так ее стали называть еще при ее жизни и так ее величали и почитали в Испании Золотого века, хотя процесс ее беатификации не закончен по сей день.

воспользоваться выражением Гамлета, «в очах своей души». Подобную задачу было не так трудно выполнить – зрители публичного театра XVII века рисовали то, что им предлагалось представить в своем воображении, куда охотнее и успешнее, нежели сегодня. Их приучали наглядно представлять то, о чем говорится, проповеди и чтение книг вслух. Исследователи Сервантеса заметили, что в «Дон Кихоте» нередко «читать» означает «читать вслух»; в книге о странствующем рыцаре повествуется, как в обеденный перерыв один из жнецов читает другим очередную главу рыцарского романа. Это был своего рода «радиотеатр» – тецц или чтица в той или иной мере разыгрывали персонажей, встречающихся в сочинении. И труппам, выступающим в корралях, не было нужды возить с собой очень много декораций – то, что публика должна была узнать о том или ином месте действия, обычно сообщалось в монологах и диалогах. Это имело значение и для сценической поэтики, и для глубинного смысла спектаклей, в которых не угадала ренессансная традиция; не внешний мир определял людей, а они его определяли, «сочиняли».

Так или иначе, необходимо было чутко прислушиваться к звучащему на сцене слову для того, чтобы следить за интригой, которую вполне можно назвать детективной – Лопе де Вега в «Новом искусстве сочинять комедии» настаивал, что зрители вплоть до последнего мгновения не должны догадываться о развязке и быть предельно внимательными к каждому слову, жесту и сценическому знаку. В разыгрываемых при солнечном свете спектаклях в корралях на наступление ночи указывали смена одежды, выход героинь или героев со свечами, фонарями, щитами, без которых ходить по ночным улицам было опасно, и опять-таки реплики действующих лиц. Крайне важным мог быть лязг цепей, звон оружия или звуки музыки. Музыка также помогала заглушать шум, производимый работающими на сцене механизмами. Так, у Сервантеса в драме «Дом ревности, или Арденский лес» указано: «Звучит печальная музыка и выходит аллегорическая фигура Ревности в синей тунике»; «Звучат шалмеи; появляется облако, а на нем бог Купидон»; «Во время пения выезжает повозка с Венерой и Купидоном; звучат шалмеи»; «Выходит Анжелика, появляется Дурная Слава, одетая в черную тунику с черной трубой в руках, с черными крыльями и волосами»; «Вновь выходит Анжелика и появляется Добрая Слава в белой одежде, в короне, с разноцветными крыльями и трубой»... Еще раз «появляется огненная влекомая двумя львами колесница, а в ней богиня Венера»¹.

¹ *Cervantes M. de. Teatro complete. T. II / Dir. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Haras. Barcelona: Planeta, 1987. P. 1373.*

Львов, медведей¹, лошадей на сцене обычно изображали актеры в звериных шкурах. Но появлялись, надо полагать, к удивлению публики, и настоящие лошади, на которых выезжали верхом действующие лица. Это происходило, в частности, в поставленной в коррале комедии Луиса Велеса де Гевары «Любовь бискайца» («El amor en vizcaino», 1615). Реплика гласила: «Выезжает верхом Дофин Вильям, два бискайца»². До сих пор идут споры, могли ли всадники после того как пересекут партер подняться на подмости. Если все же это происходило, то для этого мог служить водружаемый на некоторых спектаклях наклонный помост – *palenque*. Был такой помост и в «Любви бискайца» – как свидетельствует реплика: «Бьют барабаны, и по помосту (*palenque*) поднимается как можно больше народу»³. Речь идет о действующих лицах – участниках и зрителях готовящегося турнира, как и в «Арагонских турнирах» – драме Лопе де Веги, в постановке которой под барабанную дробь выходил по помосту король Рамиро.

Зрителям в партере, мимо которых проходили актеры, было легко отождествиться с реальными лицами в толпе, ожидавшей схватки рыцарей.

Корраль был единым игровым пространством и, кроме помоста-*palenque*, соединяющего партер-*patio* с помостом-*tablado*, на подмостках устанавливали и другие сооружения. Сооружения, позволяющие подняться на второй или третий этаж внутренней сцены-*teatro*, изображали зеленые склоны (обтянутые зеленым сукном доски) или пологие скалы, по которым было нетрудно взбираться вверх и т.п. Приведем ряд реплик Лопе де Веги: «Выходит из одной двери Авель, неся на спине ягненка, из другой двери появляется Каин со злаками, и каждый поднимается на свою гору» (драма «Создание мира»)⁴; «С горы спускается Королева, одетая в звериные шкуры» (драма «Государь, сброшенный со скалы», 1602); «Окровавленный Кир с обнаженным мечом поднимается в гору» (драма «Несчастью не одолеть доблесть» – «*Contra valor no hay desdicha*», 1625–1630); «Пастухи поднимаются в гору и, увидев медведицу, бегут обратно и скатываются вниз по склону» (комедия «Урсон и Валентин»,

¹ «Появляются два демона, один из них в виде медведя» (Сервантес. «Блаженный негодник». См.: *Cervantes M. de. Teatro completo*. P. 2257).

² *Vélez de Guevara L. El amor en Vizcaino*. Newark (Delaware): Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002. V. 397.

³ *Ibid.*

⁴ *Rodriguez Garacia E.M. La puesta en escena de Lope de Vega*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo, 2014. P. 347.

1588–1595¹). Так что кроме «горы» на одной стороне подмостков появлялась и вторая «гора» на другой стороне. «Гора» привлекала внимание публики и в самом начале драмы Кальдерона «Жизнь есть сон», когда еще до того, как прозвучит первая реплика, по наклонной плоскости скатывалась Росаура, объявляющая, что конь сбросил ее с крутой вершины... В написанной в начале 80-х годов XVI века неизвестным автором драме «Святой Франциск» святой идет в гору, где его подхватывает, поднимает, а затем опускает огненная колесница, вслед за этим его несет к небу облако, и, наконец, в верхней секции *teatro*, согласно ремарке, «открывается сад, где стоят Крест и Св. Франциск с пальмовой ветвью и рядом с ним Чистота»². Лопе де Вега, который был знаком с этим произведением, в драме «Человеческий серафим» («*El Serafin humano*») также настаивал на том, что в спектакле должна быть показана «гора, на вершине которой разбит сад, и Св. Франциск стоит посередине сада в короне из роз и с букетами цветов в обеих руках». В драме Лопе «Святой Исидор Пахарь» ремарка указывает: «Отодвигается занавеска, виден Святой, чья кровать стоит на алтаре; он лежит ногами к зрителю, приподняв голову так, чтобы она была видна»³. На разные уровни задней сцены действующие лица поднимались не только восходя по «горам», но и благодаря специальным механизмам. Они назывались *tramoyas* и являлись своего рода предтечами лифтов. К примеру, в драме Лопе «Безумно жаждущие неба» («*Locos por el cielo*», 1598–1603) за занавесками появлялись храм, потом еще один храм, а также Иосиф и Мария перед яслями с Младенцем Христом, пещера со скалами, из которых поднимался огонь, алтари с горящими свечами, тюрьма с решеткой, крестильная купель⁴; «Опускается ангел с посланиями Святого Павла»; «Алтарь, свечи и крест взмывают ввысь»⁵.

Мог быть применен и другой механизм, который переносил действующих лиц по горизонтали, параллельно переднему краю помоста – *tablado*. Так, в «Новом мире, открытом Христофором Колумбом» (ок. 1598–1603) Лопе де Веги такой механизм «поднимает в воздух и переносит героев на другую сторону задней сцены (*teatro*), где возвышается трон, на котором сидит Провидение, а по ее бокам стоят Христианская Вера и Идолопоклонство»⁶.

¹ *Rodriguez Garacia E.M.* La puesta en escena de Lope de Vega. P. 349. Nn. 411, 412, 414.

² *Ibid.* P. 678. N 81, 84.

³ *Ibid.* P. 675. N. 64.

⁴ *Ibid.* Pp. 680–681.

⁵ *Ibid.* P. 678. Nn 97, 99.

⁶ *Ibid.* P. 548.

Итак, пришедшие на спектакль зрители ощущали себя, как на карнавальной площади, которая окружала их со всех сторон. Они попадали в эпицентр динамичного вихря действия.

Ради того, чтобы зритель ощущал, как стремительно и неожиданно протекают события в спектакле, «гору» могли не заранее помещать на подмостках, а явить внезапно. В драме Лопе де Веги «Долина Батуэкос герцога Альбы» («Los Batuecos del duque de Alba») «гора» вдруг обрушилась с задней сцены на помост, раздавался страшный грохот, над горой начинал полыхать лес, по ней сбегал и исчезал в люке демон, владевший долгое время недоступной для окружающего мира долиной. Он, как отмечал писатель, предстал «в виде Сатира в полумаске с рогами, до пояса нагой, а ниже пояса в козлиной шкуре, как его обычно изображают»¹. Очередной крайне живописный эпизод!

Прибегали и к живописи в прямом смысле слова. К ней обращались не только в постановках «драм о святых». В исторической драме Тирсо де Молины «Мудрость женщины» («La prudencia en la mujer») врачу, несущему отравленный напиток наследнику трона, преграждает дорогу падающий перед дверью висевший над ней портрет покойного короля. В драме Рохаса Соррильи «Умереть, думая, что убиваешь» («Morir pensando matar») Леонсио видит лежащий на полу портрет убитого им короля – жертва словно воскресает, чтобы расправиться с испугавшимся преступником:

О, эти светотени обретают
Жизнь, а краски душу.
Как жестоко, как мстительно
Твоя смерть требует моей смерти (vv. 2886–2889).²

В комедии «Фелисарда» (ок. 1620) Лопе де Вега пишет: «Выходят Король, Арминда, Ариодант, Эргаст и Лелий, вооруженные позолоченными пиками и со множеством перьев на шлемах, поднимается полотно и становится видна заколдованная стоящая на скале башня с огромным зеркалом перед дверью»³. В «Жизни Св. Игнатия»: «Появляется на высоте

¹ *Lope de Vega y Carpio F.* Las Batuecos del duque de Alba, Comedia famosa / Codificación digital para Artelope de L.C. Souto. Artelope, 2014. – URL: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0519_LasBatuecasDelDuqueDeAlba (дата обращения 04.04.2024).

² *Rojas Zorrilla F. de.* Morir pensando matar. La vida en el ataud / Dir. R.R. MacCurdy. Madrid: Espasa-Calpe, 1976. Vv. 2886–2889.

³ *Rodríguez Garacia E.M.* La puesta en escena de Lope de Vega. P. 339.

острог, такой, какой бывает в замках, и все это должно быть изображено на полотне»¹.

В постановке драмы Рохаса Соррильи на мифологический сюжет «Чары Медеи» (ок. 1635) Ясон хочет убить Медею, но «Медея проваливается сквозь землю, из-под земли поднимается замок, и король наносит удар в его стену»². В финале спектакля «Медея поднимается ввысь на драконе»³, Ясон «открывает занавес и видит своих обезглавленных детей»⁴, а «дракон поднимается все выше»⁵.

В поставленной в 40-е годы XVII века комедии Франциско де Рохаса Соррильи «Странствия Товия» («Los trabajos de Tobias»), согласно замыслу драматурга, напротив основных подмостков за партером появлялись еще одни подмостки⁶. Глаза зрителей должны были перемещаться с одних подмостков на другие – «путешествовать», подобно Товию, отправлявшемуся из Ниневии за сотни километров в город, где он встретится с Рахилью.

Дьявол или ангел уносили грешника в ад или рай, пролетая над головами зрителей в партере в ложу над входом в театр. В одной из таких лож, заставляя зрителей в партере повернуть головы назад, могли раздаваться возгласы или песни кого-либо из действующих лиц. Так порой начинали исполнять песню в интермедиях, и ее, как мы увидим, могли затянуть и в ложе напротив подмостков, а также подхватить в партере и на задней сцене, в особенности если это была хакара (*jácara* – баллада о главе преступного мира (*jáque*) и приближенных к нему грабителях, ворах и проститутках, об их проделках и шашнях, исполняемая на «блатном» (арго) языке).

Никакой, пусть условной, разделительной линии между исполнителями и зрителями не существовало; не было, следовательно, и границ, отделяющих искусство и реальную жизнь. Актеры, в особенности если это были исполнители интермедий, да и – пусть и реже – шуты-грасьосо, могли назвать по имени какого-нибудь зрителя, задеть конкретного человека в аудитории: «Эй ты, черномазый!» или «Эй ты, толстушка!»... Зрители же подчас обращались во время спектакля к той или иной актрисе или

¹ *Rodriguez Garacia E.M.* La puesta en escena de Lope de Vega. P. 339.

² *Rojas Zorrilla F. de.* Obras completas. Vol. V / Dir. F.B.P. Jiménez y González.

Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2014. P. 554.

³ *Ibid.* P. 581.

⁴ *Ibid.* P. 582.

⁵ *Ibid.* P. 583.

⁶ *Ibid.* P. 420.

актеру и, бывали случаи, требовали убрать кого-то из действующих лиц со сцены или бросали в непонравившихся комедиантов гнилые фрукты. Зал непрерывно гудел: свистели в свистки или в ключи, крутили трещотки, били в бубенцы и все время комментировали происходящее на подмостках (Лопе де Вега расскажет, сколько замечаний о своей пьесе и ее постановке услышал, находясь неузнанным среди беспокойного партера).

Жизнь и сценическое творчество образовывали прочное единство. Но как согласовать это с тем, что Лопе де Вега утверждал, что он пишет для театров не произведения, являющиеся точным отражением реальных порядков, а сказки? Однако в ту пору одно легко и просто согласовывалось с другим. Да, драматурги писали «сказки» – картины откровенно идеализированной действительности, в которой имеют места чудеса, а если в большинстве произведений их нет, то чудесными выглядят герои и чудесным кажется торжество любви. Потому у Лопе де Веги в одном ряду стоят комедии, превозносящие райское совершенство деревень («Крестьянин в своем углу»), и другие сочинения, в которых звучат завораживающие пасторальные (*beatus ille* – блаженного сельского существования) мотивы, и комедии, события которых разворачиваются на знакомых зрителям улицах и площадях. В комедии Лопе «Из огня да в полымя» («De cosario a cosario») сказано, что Мадрид состоит из «вещей, домов и случаев» («cosas y casas y casos»), и у него много ссылок на реальные случаи и полно упоминаний реальных вещей и домов.

Но что значит достоверность подобных «комедий плаща и шпаги» – так принято называть большое число произведений для сцены, где действие протекает в городах и изображает борьбу за любовь обычных родовитых, но не исключительно высокопоставленных героев? Они приближены к хорошо знакомой публике среде: когда у Лопе де Веги или Тирсо де Молины упоминались улицы и переулки, площади и парки, дворцы и храмы Мадрида (так, в комедии «Мадридские воды» («El acero de Madrid») Лопе часто говорят о герцогских садах, о парке Прадо, об улице Аточа; в комедии Тирсо де Молины «Через чердак и погреб» («Por el sótano y el torno») с предельной точностью указано, что герои находятся на улице Карретас или в бойком коммерческом районе у ворот Гвадалахары, или возле храма Витории или возле монастыря Кармен), то и зритель столичного корраля прекрасно понимал, о чем идет речь. Но было бы грубой ошибкой полагать, что публичные театры предлагали натуралистические зарисовки нравов – на деле же верно схваченные приметы быта или ландшафта входили в картину поэтически преображенной жизни.

Сценическая жизнь, при всех узнаваемых деталях, была не царством подлинной реальности, а царством крылатой игры, над реальностью

приподнятой. Театр изображал мир, но полагал при этом, что мир – это театр. Идея, высказанная Платоном, утверждаемая Сенекой, подхваченная не только Лукианом, но и Августином Блаженным и Иоанном Солсберийским, о мире-театре была настолько популярна в Золотом веке, что доминиканский проповедник на похоронных торжествах в честь только что усопшего в 1598 году Филиппа II сказал про могущественнейшего монарха, что король отыграл свою роль и сошел со сцены, как любой из комедиантов.

Все люди – актеры: и те, кто выступает на подмостках, и те, кто на них смотрит. Зрители – не лица, посторонние по отношению к спектаклю, а важные участники спектакля, и зрители корраля – кричащие, свистящие, барабаниющие, прерывающие реплики актеров аплодисментами или воплями гнева, – громогласно и неоспоримо доказывали это. Корраль являл себя как тотальный театр, как место, с предельной очевидностью обнаруживающее, что все оказывается театром – ложи и партер, подмостки и ниши в задней сцене, чердаки и амфитеатры. Все это, подчеркнем еще раз, – сплошное игровое пространство.

Начало этой работы было, возможно, испытанием терпения читателя, вынуждаемого читать сухие математические данные об устройстве корраля. Надеюсь, что терпение в какой-то мере вознаграждено – стало понятно, что это знакомство не со складом, а с арсеналом данных, и эти данные «выстреливают» – все тщательно измеренные части здания, все механизмы оживают, вовлеченные в игру. Действующие лица взмывают вверх – на небеса, проваливаются в люки – огненную геенну, переносятся через партер или из одной ниши задней сцены в другую – преодолевают века и расстояния. И зрители полностью вовлекаются в театральное действие.

Завершим рассказ ярким примером такой универсальной интеграции, когда словно бы стираются границы между сценой и залом, ложами и партером, любыми отдельными частями корраля и разными людьми в нем – нет никаких «отдельностей», ощутимо лишь всеобщее единство. Речь пойдет об исполненной скорее всего в 1638 году труппой Бартоломе Ромеро в столичном коррале интермедии короля этого жанра Киньонеса де Бенаvente. Вышедший **на подмостки** грасьосо Томас обещает спеть песню, но его тут же прерывает голос из **женской ложи**: «Хакару!»¹. Это подсевшая к зрительницам актриса Хулиана подбивает

¹ Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Francisco Romero Francisca Paula // Quiñones de Benavente. Entremeses completos I. Jocosería / Dir. I. Arellano, J.M. Escudero. Madrid: Universidad de Navarra. Vervuert. 2001. P. 474.

публику потребовать у актеров любимый народом и самый дерзкий вид интермедий. Томас пытается запеть **на подмостках** «Сердце мое...», но его опять прерывает **женская ложа**: «Хакару!», а на просьбу грасыосо угомониться уже весь партер отвечает: «Хакару!»¹. Томас уже собирается уйти со сцены, когда его останавливает исполняемая **в ложе** песня Хулианы, утверждающей, что он поет не лучше петуха. Подключается актриса Мария Валькасар, которая, согласно ремарке, **выступает «наверху задней сцены»**². Из **люка** показывается голова Инес; актриса поет о том, что хакара, отправившись по подземным рекам из Севильи (испанцы считали ее столицей преступного мира), прибыла в Мадрид. В **другом люке** возникает исполняющий роли стариков Валькасар и настаивает на том, что уже скончался от болезней преклонного возраста, но хакара вернула ему жизнь. Это де не удивительно, ибо

Интермедия вновь и вновь возникает из-под земли,
И, чем больше земли на нее набросишь,
Тем быстрее она воскреснет, чтобы явить сущую правду.

Превозносится вечное воскресение дерзкого, «подпольного» карнально-праздничного смеха!

Тем временем Педро Реаль поет, поднимаясь **на подъемнике** над основной сценой; другой актер **пролетает перед ней** благодаря специальному механизму, именуемому *bofetón*, а **Мария де Валькасар верхом на коне пересекает партер**, расталкивая сбившихся в кучу зрителей.

Воистину «смешались люди, кони!» Ясно, что театр действительно стал пиршеством для слуха (актеры и актрисы виртуозно пели на разные лады, придавая к тому же своим фиоритурам иронический оттенок) и глаза. Пиршеством, дружно разделяемым исполнителями и зрителями, которые как нельзя более близко (и в прямом, в физическом смысле близко) соприкасались со спектаклем, в какой бы части театра не находились.

А энергичная интермедия продолжалась. Переместившийся «на **боковой амфитеатр**» актер Педро Реал обещал, что всех превзойдет в исполнении хакар. Но в «**амфитеатре по другую сторону партера**»³ Валькасар говорит, что должны победить пожилые актеры, подобные выдержанным винам. Оставшийся **на сцене** Томас справедливо замечает,

¹ Jácara que cantó en la compañía de Bartlomé Francisco Romero Francisca Paula. P. 474.

² Ibid.

³ Ibid. P. 475.

что в итоге хакару подхватывает «тысяча частей корраля»¹. Его тут же поддерживает Инес «с чердака»:

Чердак, где я нахожусь,
Имеет свой голос,
Он способен воодушевить
Даже камни. (vv. 51–54)²

Все стараются перекричать друг друга:

К оружию, к оружию, к оружию!
На битву! К оружию! На битву!
К оружию, поющие хакару,
Сражающиеся друг с другом! (vv. 63–66)

Тогда Томас на подмостках предлагает успокоиться, чтобы дружно под аплодисменты зрителей исполнить танец.

Это своего рода «театр в театре» – театр в квадратной степени, интермедия об интермедии – хакара о том, как народ в коррале требовал исполнить хакару. Скетч о любви к охальной, часто прямо-таки нецензурной песенке строится по законам полифонии, подчиняется прекрасно разработанной партитуре. Все мастерски организовано – и многоголосье, и многоликость пространства. Все «выстреливает»: основная сцена – *tablado*, задняя сцена – *teatro*, партер – *patio*, ложа для женщин – *cazuela*, ложа над ней – «чердак» *desván*, амфитеатры по обе стороны партера – *gradas*... Возникает ошарашивающий, ослепительно яркий, громогласный фейерверк. Все краски словно сливаются в белом цвете – радостном свете.

Так что стоило прислушаться к призыву испанцев Золотого века: «¡Vamos a fiesta!»...

¹ Jácara que cantó en la compañía de Bartlomé Francisco Romero Francisca Paula.
P. 16.

² Ibid.

Анастасия Арэфьева

ИСПАНСКОЕ БАРОККО И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

Барокко стало не только определяющим стилем в Испании второй половины XVII века. Его влияние – спустя полтора века – распространилось на европейский романтизм (романтики, как известно, заново открывают Кальдерона), а в начале XX века испанское барокко приходит в Россию, где получает особое звучание, преломляясь в символизме. Что же именно в русском символизме оказалось созвучным испанскому барокко?

Начало XX века было ознаменовано в русской испанистике переводами Константина Бальмонта. Символично, что первый выпуск бальмонтовских переводов выходит в 1900 году, к 300-летию со дня рождения Кальдерона¹. Именно появление бальмонтовских переводов стало для Всеволода Мейерхольда и других режиссеров «катализатором», одним из важнейших творческих импульсов для обращения к испанской классике.

В целом же интерес русского театра к фигуре Педро Кальдерона в начале XX века чрезвычайно характерен, ведь, как известно, становление режиссерского театра в России наряду с пристальным интересом к русской тематике (народным сказкам, историческим сюжетам и т.д.) проявляется и в изучении совсем не русской театральности. И здесь важен не столько отход от «своего», сколько «духовный космополитизм», проникновение в культурную почву инородного. Обращение к «большому времени» и «большому пространству» свойственно не только

¹ *Кальдерон де ла Барка П.* Сочинения. В 3 вып. Вып. 1: Чистилище Святого Патрика. Драма / Пер. с исп. [и предисл.] К.Д. Бальмонта. М.: М. и С. Сабашниковы, 1900.

русскому театру, но и поэзии, музыке, живописи начала XX века. «Через приобщение к ценностям мировой культуры, взятой в самом крупномасштабном ее измерении и предполагаемом новом “синтезе”, мыслилось возможным восстановление сильной личности, “возрождение” человека»¹.

Художниками 1900–1910-х годов «движет жажда “полнообразья”, “ширины”, желание охватить умом “весь мир”, представить картину “народов и веков”, испытать все человеческие чувства, их “род, вид” и “оттенок каждый”. И приобщение к подобной поистине вселенской полноте бытия мыслится <...> как включенность лирического “я” в стихию движения, “вечных переливов жизни”»². И стилевые особенности барокко, причем с сильным испанским акцентом, оказываются одними из важнейших составляющих самоидентификации русской культуры 1900–1910-х годов: «Барокко заполняет как будто специально уготованное ему место в новом культурном сознании; становится именем для неясного стремления, движения к чему-то созвучному, соответствующему новой культуре. Барокко явно выступает в качестве “странной” и чрезвычайно жизненной традиции: привлекательной в силу неустойчивости, незавершенности, неоформленности, наглядной динамики освоения»³.

Кроме того, искусство испанского барокко и европейская (в том числе и русская) культура начала XX века воспринимают свое время как кризисное, переходное, полное неизвестности, ощущают зыбкость мира; крепнут мысли и сознание того, что в окружающей действительности нет ничего устойчивого и постоянного. «Мы не знаем, переживаем ли мы восторг радости или восторг отчаяния»⁴, – пишет А.Н. Бенуа в 1909 году. Произведения Вяч.И. Иванова, Д.С. Мережковского, М.И. Цветаевой, А.А. Блока пронизаны эсхатологическими мотивами, ощущением катастрофичности жизни и одновременно предчувствием небывалых перемен:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла.

¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 120.

² Там же. С. 54.

³ Надъярных М.Ф. Метаморфозы барокко и классицизма // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / Редкол: А.Б. Базилевский, Ю.Н. Гирин, А.М. Зверев, В.Б. Земсков, А.Ф. Кофман, А.П. Саруханян. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 260.

⁴ Бенуа А.Н. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. №1. С. 7.

И далее:

И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи¹.

Характерно и название самой поэмы Блока – «Возмездие», частью которой является это стихотворение. В предисловии к поэме, написанном восемь лет спустя, Блок, оглядываясь назад, дает емкую характеристику России 1910-х годов: «1910 год – это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нога на сцене; с Врубелем – громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий – вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность – мудрая человечность. <...> Зима 1911 года была исполнена глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета. Я помню ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. Мысль, которую, по-видимому, будили сильные толчки извне, одновременно стучалась во все эти двери, не удовлетворяясь более слиянием всего воедино, что было легко и возможно в истинном мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции, а также – в неистинном мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею. Именно мужественное веянье преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего – противоречий непримиримых и требовавших примирения. <...> Уже был ошутим запах гари, железа и крови. <...> Наконец, осенью в Киеве был убит Столыпин, что знаменовало окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получиновничьих в руки департамента полиции»².

Мироощущению начала XX века оказывается близка свойственная испанскому барокко разочарованность в окружающей действительности. Емкое слово *desengaño*, которым Кальдерон и ряд других испанцев, таких как прозаик и философ XVII века Б. Грасиан, характеризуют свое время,

¹ Блок А.А. Возмездие. Первая глава // Блок А.А. Собр. соч. В 6 т. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. Л.: Художественная литература, 1980. Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. С. 278.

² Блок А.А. Предисловие // Там же. С. 270–271.

можно перевести не только как «разочарование», но и как «сознание ошибки», «горький опыт», «бремя возмездия».

Вообще, можно назвать эпоху барокко, и испанского в частности, основой трагического в культуре новейшего времени. Ей ведомо то, что потом так остро почувствует XX век, а Мейерхольд в самом его начале, – утрата доверия к реальности, ощущение присутствия в жизни чего-то трагически страшного. И созвучие этому умонастроению он найдет в пьесах испанского классика: «В драмах Кальдерон предстает живописцем сумрачного, трагичного, но пронизанного лучом идеала мира. Это мир, находящийся под постоянной угрозой катастрофы, под дамокловым мечом, живущий в страхе перед напастями»¹.

Неслучайно лейтмотив, пронизывающий многие пьесы Кальдерона, это образ гроба и гробницы, выводящий, конечно, напрямую к теме смерти. И дело не только в корридах, дуэлях, битвах, нападениях, войнах. Сражение в Испании – схватка не только с противником, но с самим собой и со смертью как таковой. Так, в «Поклонении кресту» разрушение и война исходят от самих героев, они сами – зачинщики и «разносчики» смерти. Неудивительно при этом, что измученное страданиями и мытарствами брэнное тело мечтает обрести покой по ту сторону жизни. В этом смысле характерным является рассуждение Бальмонта о героях Кальдерона: «Смерть для многих – прозрение, но в особенности для тех, чье сознание обременено преступлениями, которых поправить нельзя. Тогда в таких душах, как душа Эусебио, возникает ужас покаяния, убийственный и очистительный»².

Смерть – избавление, облегчение страданий и, разумеется, путь к бессмертию души. Боятся смерти у Кальдерона лишь те герои, которым кажется, что им есть что терять здесь, на земле. У большинства же отчаявшихся героев подобных иллюзий нет.

Для символистов смерть не менее желанная, таинственная и манящая гостя. Именно поэтому Бальмонт так хорошо понимает поэтику смерти в пьесах Кальдерона и говорит о ней со свойственной только ему утонченной, кантиленной поэтичностью: «Мы более не видим восходящего солнца, мы более не любим ярких красок пробужденного утра, мы любим пожар заката, но яркие краски умирающего дня нам нравятся вдвойне потому, что живая гамма этих рубиновых тонов окружена надвигающейся

¹ Сильюнас В.Ю. *Стиль жизни и стили искусства*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 172.

² Бальмонт К.Д. «Поклонение кресту» [Статья] // *Мир искусства*. 1901. № 11/12. С. 318.

мглой, – потому, что небесные розы, вырастающие из дымных и холодных облаков, горят нам на фоне траурных покровов отжитого, оконченного, умершего. Мы соединяем наш восторг не с жизнью, а со смертью, и более всего любим зрелища, в которых герои умирают. Есть, однако, оправдание такой нашей склонности. В закатных красках есть все, почти все тона, какие есть в восходе, и есть, кроме того, вечерняя нежность, светлая грусть, предчувствие, пленительное разнообразие усталых оттенков, красочная гармония мирового символизма, связывающего в своих зрелищах конец с началом. <...> Таким заходящим Солнцем в Испании XVII века был Кальдерон»¹.

Тяга к тому, что скрывается за порогом тьмы, выход в иную реальность привлекают и Мейерхольда. В Театре Комиссаржевской он исследует не только идиллического, но и полного тревожных, темных предчувствий Метерлинка. Рядом с «Сестрой Беатрисой» – «Смерть Тентажиля», «Слепые», «Непрошенная». Да и не только в художниках силен интерес к потустороннему. В гастрольях труппы Мейерхольда по провинции как у критиков, так и простых зрителей особым успехом пользуются спектакли «Вампир» (броское название переведенной Мейерхольдом пьесы Ф. Ведекинда «Дух земли») и «Победа смерти» Ф.К. Сологуба.

В России рубежа веков невиданный расцвет мистицизма фиксирует и высмеивает Л.Н. Толстой в «Плодах просвещения», но не менее ярко мистицизм заявил о себе в Испании середины XVII века. И если в России ему была противопоставлена философия позитивизма и дарвинизм, то Испания XVII века, несмотря на отдельные достижения в науке, как могла сопротивлялась научной революции, победоносно шествующей по Европе, и оказалась чуть ли не последней европейской страной, принявшей коперниканско-галилеевские доктрины. В сознании и произведениях Кальдерона смешаны христианские взгляды и новейшие научные парадигмы, этим взглядам вроде бы противоречащие. Но противоречия здесь нет. «Кальдерон как поэт-христианин в своих пьесах придает науке философский смысл, заключающийся почти всегда в идущей от учения Блаженного Августина идее о восприятии природы как фундамента и пути к постижению бога и что бог это Наука всех наук»². Наука оказывается одним из способов обоснования бога и веры в него, а природа – главным подтверждением его величия и всемогущества. И потому в XVII веке

¹ Бальмонт К.Д. О драме личности // Мир искусства. 1903. № 3. С. 121.

² Picatoste F. Concepto de la Naturaleza // Calderon y la critica: Historia y antalogia. Vol. IyI. Madrid: Gredos, 1976. P. 175.

в консервативной Испании мы по-прежнему находим чрезвычайно сложное сосуществование научного мышления, религиозности и склонности к мистицизму.

Интуитивизм и нерассудочность – то, что привнесла в мировую культуру философия барокко, – прочно вошло, пройдя крещение романтизмом, и в русскую культуру рубежа XIX – начала XX века. И для барокко, и для русского символизма реальная действительность – нечто поверхностное, отделяющее человека от тайной сути мира, от сил, определяющих пути и судьбы людей. И потому способом осмысления жизни, попыткой найти опору в меняющемся мире и в барокко XVII века, и в русской культуре начала XX века часто становится символ, причем не только как художественное средство. Благодаря символам, связующим материальное с духовным, можно проникнуть в иную, подлинную реальность. «Барочный символ, как всякий символ, свидетельствует о том, что, согласно Рене Генону, субъективное, как и сам субъект или “индивидуум, даже взятый во всей его возможной широте, не есть целокупное сущее; он представляет собой частное состояние проявленного сущего”; иначе говоря, символ поднимается над индивидуальным, восходя к всеобщему, к трансцендентному Бытию: человек – лишь временная его модификация. В барочных символах зачастую бросается в глаза, что они указывают на истины высшего, метафизического, религиозного порядка»¹.

Барочная философия здесь снова перекликается с философией русских символистов, согласно которой одно логическое знание не дает полной картины мироустройства. Слова Вяч.И. Иванова как бы объединяют барочное и символистское понимание символа: «Символы никак не являются условными человеческими измышлениями, они выявляют во Вселенной, всецело живой, предмирные знаки, вчekanенные в сокровенную сущность вещей, и как бы тайный язык, посредством которого осуществляется общение бесчисленных душ, сродных друг другу, но разъединенных характером и особенностями существования и принадлежностью к разным кругам творения»². Таким образом, «важнейшим творческим смыслом символа, целью создания художественного символического образа должно стать уловление связей, соотношений этого и иного миров,

¹ Сильюнас В.Ю. Кальдерон и символика-аллегорический язык культуры. Рукопись статьи. Архив автора.

² Иванов Вяч.И. Символизм // Иванов Вяч.И. Лик и личины России: эстетика и литературная теория [Сб. статей] / Сост., предисл., примеч. С.С. Аверинцева. М.: Искусство, 1995. С. 199–200.

в конечном итоге – их единство и целостность как воплощение целостности мироздания»¹.

Но на этом, кажется, заканчиваются общие знаменатели испанского барокко и русского символизма, касающиеся восприятия реальности и ее соотношения с надмирными силами. Для символистов окружающий нас видимый мир – лишь завеса, приоткрывающая путь к миру иному, пусть и невидимому, но истинному, подлинному. Символисты верят в существующий где-то, но еще нераскрытый, непознанный идеал (хрестоматийное блоковское «Сотри случайные черты – и ты увидишь: мир прекрасен»). При этом мир «сущностей», то есть мир истинный, может быть познан, верили символисты, не только на небе, но уже и здесь, на земле:

И я люблю сей мир ужасный:
За ним сквозит мне мир иной,
Обетованный и прекрасный,
И человечески простой².

И потому надеждой или хотя бы еле угадываемой верой в светлое будущее окрашено большинство произведений художников-символистов. «У земного мира, считали символисты, есть некоторая бездуховная ипостась, заключающая неистинное, пошрое, косное. <...> Но уродливая сторона жизни не сущностна, она преодолима творческим усилием и волей к прекрасному»³. Только художник – считали вслед за романтиками символисты – порывом творческого вдохновения способен прорваться за грань реального бытия, овладеть живой сущностью явлений. Художественный вымысел привносит в мир новое чувство жизни: «Неорганизованная, пестрая, неосмысленная действительность ощущалась как препятствие. Она только мешала высказаться по существу. Ее дробность и ее суетность противостояли стремлению художника открыть “истину бытия”, будто бы спрятанную под покровом движущихся, смещающихся, друг другу противоречащих и часто вовсе незначительных фактов. Символизм был попыткой остановить движение жизни, подняться над

¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. С. 19.

² Блок А.А. Возмездие. С. 274.

³ Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX вв. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2003. С. 114.

реальностью, и силой поэтического видения (курсив мой. – А.А.), дать осмысленные навечно образы мировой трагедии бытия»¹.

Именно искусство, по мнению символистов, спасет мир. Именно в нем – выход в иные, прекрасные миры. Нигде открыто не сформулированная, но читающаяся между строк идея о том, что искусство больше, чем жизнь, проходит красной нитью через весь (русский уж точно!) символизм. И, конечно, театр, так близко соприкасающийся с жизнью, так на эту самую жизнь похожий, становится главным проводником, связующим мир земной и небесный. Театр очень похож на жизнь, и потому надо сделать все, чтобы жизнь стала похожа на театр. «Быть может, последняя цель драмы содействовать преобразению человека в таком направлении, чтобы он сам стал творить свою жизнь, населяя её событиями роковыми. В таком случае жизнь человека – это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и освятить ее творчеством. Но жизнь, освещенная творчеством, прекрасна. Стало быть, жизнь в творчестве побеждает рок»².

То, что у Андрея Белого в прозе: «Искусство – тактический прием в борьбе человечества с роком»³, у Бориса Пастернака в стихах: «А в рифмах умирает рок, / И правдой входит в наш мирок / Миров разноголосица»⁴.

Барочному драматургу Кальдерону победа над роком с помощью искусства не казалась столь очевидной. В испанском барокко театр если и становится аллегорией мироустройства («Великий театр мира» П. Кальдерона), то роли в нем распределяются богом, и каждый играет перед ним, режиссером, сценаристом и драматургом, свою роль. Важно лишь то, насколько хорошо ты ее играешь. Жизнетворчество и тема жизни, превращающейся в искусство, ближе мыслителям маньеризма.

Для символистов искусство и есть единственная, подлинная реальность, сверхбытие. Каждый творит свою жизнь и играет свои роли не перед богом, а перед самим собой. Только в игре – подлинная реальность, но в отличие от Ренессанса, где игра и действительность неотделимы друг от друга, в символизме реальность должна быть по возможности предельно эстетизирована, перекроена по законам прекрасного.

Для человека эпохи барокко жизнь – это тайна, полная волнующей и тревожной неизвестности, где странным и очень непростым образом

¹ Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Искусство, 1969. С. 112.

² Андрей Белый. Театр и современная драма / Андрей Белый. Арабески. М.: Мусагетъ, 1911. С. 18.

³ Там же. С. 21.

⁴ Пастернак Б.Л. Красавица моя // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. В 11 т. М.: Слово, 2005. Т. 2. С. 89.

соотносятся друг с другом определяющие жизнь человека и во многом разнонаправленные силы: рок, провидение, случай (темные, неподвластные человеку силы), воля человека и его страсти и, конечно, высший божий закон и благодать.

В пьесах Кальдерона рок – это невидимая и невиданная, необъяснимая сила, которая ведет за собой человека будто слепого. Если герои становятся заложниками своих страстей, они оказываются во власти фатума. Если же человек способен бороться, превозмогать самого себя, его душа открывается богу. При этом понимание воли у Кальдерона – предтеча кантовского императива: воля вовсе не синоним вседозволенности и безнаказанности. Воля – это осознанный нравственный выбор, за который человек несет ответственность перед богом и, что не менее важно, перед самим собой (символист Бальмонт называет волю своим самым любимым словом в русском языке, но он же указывает на его двойное значение: «... смысл этого слова – двойной, как сокровища в старинном ларце, в котором два дна. Воля есть воля-хотение, и воля есть воля-свобода. В таком ларце легко устраняется разделяющая преграда двойного дна, и сокровища соединяются, взаимно обогащаясь переливаниями цветов. Один смысл слова воля, в самом простом, начальном словоупотреблении, светит другому смыслу, в меру отягощает содержательностью и значительностью его живую существенность. <...> Говоря – воля, русская речь вполне отдает себе отчет, что и воля-свобода и воля-хотение два талисмана, беспредельно желанные, но неизбежно нуждающиеся в точно определенных пределах – будь то строгий устав правильно обоснованной жизни или же великий искус и подвиг личного внутреннего самоограничения»¹).

Однако свобода выбора и воля, дарованные человеку свыше, отнюдь не означают пути к счастью. Тема личной ответственности и смысла человеческого существования у Кальдерона неизбежно перетекает в разговор о причинах человеческих страданий: «Трагический герой Кальдерона, находящийся в плену своих ограниченных возможностей, не борется с судьбой в привычном смысле этого слова. Он – жертва чего-то непостижимого и трагического, жертва грустной иронии самой жизни, жизни, в которой каждый человек должен творить и развивать свою личность в мире, где как раз человек как личность существовать не может»².

¹ *Бальмонт К.Д.* Стозвучные песни. Сочинения / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.А. Молчановой. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. С. 301–302.

² *Parker A.* La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las Comedias. Madrid: Cátedra, 1991. P. 387.

Однако несмотря на различия и испанское барокко, и русский символизм одинаково остро ощущают внутреннюю противоречивость человека, неопределенность его желаний, чуждость самому себе и одновременно детскую восприимчивость и открытость. Культуру Испании XVII века и России начала XX века объединяют повышенное эмоциональное переживание действительности, первостепенное внимание к метафизически понятой проблеме человека и вопросам бытия, отказ от подражательности в искусстве, субъективизация и религиозность как проявление живого интереса к духовно-идеальному наполнению действительности. В целом же актуализация в начале XX века духа барокко была вызвана потребностью самой русской культуры в самоидентификации, поисками духовных ориентиров. Искусство 1910-х годов и театр, в частности, будто чувствуют если не вину, но огромную ответственность за разрастающийся кризис неверия, духовной пустоты. Театр мечтает вернуть людям веру, вскрыв в бренном и сиюминутном вечное и непреходящее. Испанское барокко и присущий ему поиск ценностей были надежным союзником в этом стремлении. Многоголосый, трагический, но не отнимающий надежду мир барочных драм зазвучал в унисон с российской культурой начала XX века.

Денис Федосов

ИСПАНСКИЙ НАТЮРМОРТ XVII СТОЛЕТИЯ

Говоря о натюрморте как жанре живописи, можно с уверенностью сказать, что он приобрел широкую популярность именно в XVII веке. Как известно, в русском языке этот термин происходит от французского *nature morte*. В средиземноморских странах название этого жанра определялось как *natura morta* (итал.), то есть «мертвая природа» (исп. *naturaleza muerta*). Однако употребляются и другие термины. «Zurbarán ha sido uno de los pintores españoles que más bellas y serenas *naturalezas inertas* ha realizado. Preferimos dar este nombre a lo que normalmente se llama bodegón o naturaleza muerta, pues aparece con esta denominación en la bibliografía coetánea y además estos objetos no están muertos sino quietos en la pintura barroca española»¹. В данном случае можно вспомнить и английское *still life*.

Еще раз повторим, что как полноценный и самостоятельный жанр натюрморт появился в XVII столетии, но всегда и до этого существовало стремление художников изобразить окружающий мир предельно натуралистично.

В Древней Греции можно встретить рассказы о необыкновенном мастерстве живописцев. Так, птицы слетались клевать виноград на

¹ «Сурбаран был одним из тех испанских художников, который написал самые красивые и просветленные картины *тихой жизни*. Мы предпочитаем назвать именно так то, что обычно именуется бodeгоном или натюрмортом, поскольку это определение встречается в литературе того времени, и, кроме того, эти предметы не мертвы, а пребывают в тишине в испанской барочной живописи» (*Buendía J.R. El Prado Básico. Madrid: Silex, 1985. P. 204*).

картине Зевксиса, а полотном с нарисованным на нем занавесом Паррасий сумел ввести в заблуждение самого Зевксиса. Художники всегда наслаждались игрой с обманчивой видимостью. В этом смысле такого рода живопись могла напоминать о вкусе, запахе и тактильности предметов окружающего мира, обращаясь просто к органам чувств. Можно также вспомнить рисунки на полях средневековых миниатюр или церковные фрески с литургическими сосудами.

Таким образом, натюрморт, еще не как отдельный жанр, существовал повсеместно и всегда. Ближе к рассматриваемой нами эпохе можно отметить работы фламандских художников, особенно учитывая влияние Фландрии на испанское искусство, так что даже возник такой термин, как «испано-фламандская школа». Вспоминается, например, Гентский алтарь Яна ван Эйка (а ведь император Карл V родился в Генте), где одна из панелей (в закрытом виде алтаря) изображает литургические сосуды (собор Святого Бавона, Гент), или обратная сторона «Портрета молящегося молодого человека» кисти Х. Мемлинга из коллекции Национального музея Тиссена-Борнемисы (Мадрид), где изображена ваза с цветами.

Но эти работы представляют собой лишь составляющую часть некоего художественного «ансамбля». Однако в какой-то момент, хотя и в редких случаях, мы сталкиваемся со вполне самостоятельным бытованием жанра. Одним из самых ранних примеров такого рода композиции можно считать произведение 1504 года итальянца Якопо де Барбары «Натюрморт с куропаткой, железными перчатками и арбалетной стрелой» (Старая Пинакотекка, Мюнхен). Стоит упомянуть и «Натюрморт с бутылками и книгами» неизвестного немецкого художника (ок. 1530, Музей Унтерлинден, Кольмар).

Натюрморт, однако, не только целостный художественный жанр, но он имеет и свои разновидности. В качестве отдельного ответвления этого жанра стоит отметить *trompe-l'œil* (обманчивая видимость). Так называемая «обманка» (исп. *trampantojo*) во многом отражала стремление мастеров кисти превзойти своим натурализмом саму природу. Также можно назвать аллегорический жанр *vanitas* (лат. – «суета») или *memento mori* (лат. – «помни о смерти»).

Если говорить об интересующей нас теме в контексте художественных стилей, то натюрморт, несомненно, расцвел именно в эпоху барокко. Как раз в это время появляются новые веяния в искусстве, которые находят отражение и в живописи XVII столетия. Этот стиль «работает» на контрастах – динамики и статики, страсти и покоя, светлого и темного, веры и сомнения, видимого и невидимого... Натюрморт появляется

тогда, когда обостряется интерес к окружающему миру во всем его разнообразии, интерес к натурфилософии и к загадочному, не всегда заметному глазом, смыслу существования предметов. Здесь происходит игра в видимости со всеми ее светотеневыми контрастами, когда объект изображения означает не совсем то, что он есть на первый взгляд, а еще и нечто иное.

Испанский натюрморт очевидно существует в контексте европейско-го культурного пространства. Невозможно подвергать сомнению влияние итальянской живописи на испанское изобразительное искусство, в том числе и на интересующий нас жанр. Речь, в частности, может идти о знакомстве с произведениями, сделанными в манере так называемого тенебризма (от итал. *tenebroso* – темный), манеры, которая предполагает тщательную проработку светотеневых эффектов. Здесь прямой и насыщенный свет подчеркивает объемы, контрастируя со служившими фоном неосвещенными участками, так что они эффектно выступают из окружающей тьмы, приобретавшей особое композиционное значение. Расцвет тенебризма приходится на XVII век и прежде всего связан с живописью Караваджо, который имел многочисленных последователей как в Италии, так и за ее пределами.

Все же степень влияния караваджистов остается вопросом для дискуссий. Например, Ф. Рибальта и Х.С. Котан работали в манере тенебризма. При этом надо помнить, что произведения Караваджо были созданы позже 1580-х годов, то есть времени, когда Рибальта обратился к тенебризму. Можно предположить, что эффекты светотени и искусственного освещения, встречавшиеся и ранее, отвечали творческим устремлениям испанских мастеров. На иберийском полуострове стоит отметить некоторую «сжатость» художественного процесса, когда определенные этапы достаточно быстро сменяют друг друга. Поэтому идеи и приемы Караваджо могли ускорить сложение тех принципов, которые здесь так или иначе уже существовали.

Натюрморт в изучаемую нами эпоху остается уникальным и еще в одном отношении. Известно, что в живописи раннего Нового времени огромное значение имели образцы, на которые так или иначе ориентировались художники. Прежде всего, это происходило благодаря популярности гравюр, которые начиная с конца XV века стремительно распространились по всей Европе и за ее пределами. Однако интересно заметить, что жанр натюрморта этим процессом был затронут не так значительно, поскольку гравюры «мертвой природы» встречаются не слишком часто, хотя их можно было использовать, обращаясь к фрагментам так называемого «исторического» жанра. Поэтому художникам

приходилось опираться либо на живописные произведения своих собратьев по ремеслу, либо на собственную интуицию.

Перейдем, однако, непосредственно к искусству Пиренейского полуострова. Испанским натюрмортам «присущ специфический характер, отличающий их от работ других школ»¹. В отношении построения композиции здесь нередко бросается в глаза предельный лаконизм. Возьмем, к примеру, одного из главных мастеров этого жанра на Иберийском полуострове. У Хуана Санчеса Котана (1560–1627) мы видим абсолютно «минималистские» натюрморты: кочан капусты, несколько яблок или груш, кувшины, разная керамика, столовая посуда. Эти предметы изображены предельно натуралистично. Если можно так сказать, то у каждого из них в рамках некоего «ансамбля» существует своя «индивидуальность». Зритель видит их с близкого расстояния. Они расположены на столе или на некоем условном подоконнике, наклоненном к краю композиции. Фон этих предметов обычно затемнен, там ничего нет, никаких намеков на пространство интерьера. При этом они выделяются ярким светом, который почему-то не отбрасывает в глубину пространства ни одного луча. «В результате создается ощущение напряженного отношения между реальным, сверхреальным и нереальным, которое придает этим скромным предметам силу воздействия, несопоставимую с их положением в естественном порядке вещей»². Такое тонкое и глубокое осознание таинственной жизни простых предметов присуще многим испанским натюрмортам.

Если говорить о творчестве Х.С. Котана, то мы можем поразмышлять об эволюции отношения испанского общества к натюрморту. Мастер работал в Толедо, городе, который на протяжении многих лет оставался важным художественным центром. Его жители были весьма восприимчивы к новым творческим веяниям. Хотя Филипп II и сделал Мадрид окончательно и бесповоротно столицей государства, Толедо продолжал играть важную экономическую и культурную роль и в XVII веке благодаря тому, что оставался главным религиозным центром Испании, где находилась резиденция примаса страны (как и в наше время). Поэтому местная церковь располагала большими средствами, часть из которых охотно тратила на искусство. Кроме того, в этом городе продолжали активно действовать многочисленные ремесленные цеха, среди которых можно назвать

¹ Борнгессер Б. Барокко. *Theatrum mundi*. Мир как произведение искусства. М.: Арт-Родник, 2013. С. 499.

² Brown J. *Painting in Spain. 1500–1700*. New Haven; London: Yale University Press, 1999. P. 87.

текстильное производство, оружейное дело или изготовление керамики. Здесь, так же как и в других крупных городах Пиренейского полуострова, могли оценить новые веяния в искусстве.

Одним из ярких свидетельств этого интереса – постепенное распространение в Испании натюрморта, который появился в Европе в конце XVI столетия. Хотя этот жанр со временем стал популярным в разных слоях общества, изначально им увлекались люди из элиты, которые могли оценить художественное мастерство в сочетании с интеллектуальной тонкостью религиозных интерпретаций, казалось бы, мирских вещей. Так, например, кардинал-архиепископ Толедо Гарсия де Лоаиса Хирон, знаменитый библиофил и знаток греческого и латинского языков, имел в своей коллекции множество натюрмортов, которые упоминаются после его смерти в описи его имущества в 1599 году. Еще большее количество работ этого рода находилось в собственности его преемника, кардинала Бернардо Сандовалья-и-Рохаса, большого поклонника новых живописных тенденций в Толедо. Кстати, картины «мертвой природы» не только украшали дома испанцев, но нередко встречались и в церковных интерьерах, служа своеобразным «дополнением» для церковного искусства (наподобие живых цветов).

Символично-аллегорический характер барочного искусства широко известен и не поддается никакому сомнению. Но даже сюжеты и художественные особенности тех произведений, которые, казалось бы, не имеют отношения к Священной истории, все равно становятся более понятными, если мы рассматриваем их в контексте того времени, когда они были созданы. Это относится, например, и к жанру «бодегона» (*bodegón*)¹, своеобразного иберийского варианта натюрморта. «Атмосфера смирения и серьезности, сосредоточенности, пронизанная почти религиозным чувством, которая придает предметам некую потустороннюю ценность – это та новая, индивидуальная черта, отличающая первых испанских художников, работавших в этом жанре. Кажется, что порою она несет в себе религиозность, которая часто остается незамеченной для нас, не так хорошо знакомых с языком мистиков и с наглядными, взятыми из повседневности метафорами, часто употребляемыми такими писателями-аскетами, как брат Луис де Гранада, Тереса де Хесус или Хуан де Авила. Безусловно, нельзя считать случайным тот факт, что порой целые циклы испанских “бодегонов” происходили из монастырских стен,

¹ *Bodegón* – трактир, харчевня, таверна. Изначально этот жанр предполагал изображение предметов повседневного быта, а иногда и пользующихся ими людей.

что еще и сегодня их можно увидеть в ризницах соборов и что их самый одаренный создатель, Хуан Санчес Котан, был картезианским монахом»¹. При этом надо помнить, что устав основанного св. Бруно ордена отличался особой строгостью. В отличие, например, от францисканцев или доминиканцев, его последователи давали обет молчания, а их контакты с внешним миром были сведены к минимуму. В таком свете, в жизни, основанной на уединении и молитве, мир простых предметов мог обретать некий «метафизический» смысл, слабо ощущаемый в повседневной суете.

Но «метафизика» – это очень сложное понятие, а в отношении живописи особенно интересно подумать о том, как она соотносится с понятием прекрасного. В мире натюрморта, конечно же, много красивого, но в христианской вселенной эта красота часто бывает обманчива. Красота, конечно же, это божественный дар, но в ней таится и множество соблазнов.

Она не только вызывает подозрение, связанное с ее происхождением (от Бога или дьявола), но, кроме того, человек эпохи барокко хорошо понимает, что прекрасное нередко бывает иллюзорным и преходящим.

Не случайно именно в XVII веке в европейском искусстве получает большое распространение такой вариант аллегорического натюрморта, как *Vanitas* («Суета сует»), отражающий преходящий характер земных благ, в том числе и всего красивого.

Такому обостренному ощущению зыбкости бытия, быстротечности всех земных благ способствовало и экономическое положение на Пиренейском полуострове. С конца XVI века уровень жизни испанцев постоянно ухудшался несмотря на продолжающиеся колоссальные притоки золота и серебра из Индий и по-прежнему огромное политическое, экономическое и военное влияние в Европе. Иберийский полуостров, на котором в 1590 году проживало примерно шесть миллионов, по мнению историков, имел недостаточное количество людских ресурсов по сравнению с другими европейскими монархиями. Голод, неурожаи и эпидемии были явлениями обычными, иногда приводя к настоящим демографическим катастрофам. Так, чума, принесенная из Северной Европы и свирепствовавшая с 1596 по 1605 год, унесла жизни примерно семисот тысяч человек. Иберийский полуостров смог достичь по численности населения уровня 1590 года только во второй половине XVIII века².

¹ Pérez Sánchez A.E. *Pintura Barroca en España. 1600–1750* / Ed. actualizada por B.N. Prieto. Madrid: Cátedra, 2010. P. 55.

² Feros A. *Art and Spanish Society: The Historical Context, 1577–1623* // El Greco to Velazquez: Art During the Reign of Philip III. Boston: Museum of Fine Arts, 2008. P. 25.

Все эти трагические события находили отражение и в искусстве. Натюрморт в этом смысле был как никогда актуален. Он становился своеобразной проповедью, призывающей человека подумать о собственной греховности, о спасении души и о вечных ценностях. Иногда мотив христианского нравоучения становится совершенно очевидным. Так, у Вальдеса Леала на заднем плане композиции из беспорядочно наваленных предметов за отодвинутой занавеской можно увидеть картину, изображающую Страшный Суд (*Vanitas*, 1660, Уодсворт Атенеум, Хартфорд, США).

В натюрморте есть свои важнейшие «действующие лица». Главным из них очень часто является череп. Его связь с идеей смерти и бренности бытия очевидна. Но это *temento mori* может иметь и позитивное значение, о котором живопись и свидетельствует. Взгляд на череп – это еще и мысли о спасении души. Вспомним многочисленные изображения св. Иеронима или св. Франциска с черепом или даже череп Адама у подножия Распятия на Голгофе.

Другим важным элементом в натюрморте может быть зеркало. Это указание на то, что все меняется, что отражение – это иллюзия, что привлекательная наружность на самом деле мало чего значит в свете вечности. В этой связи можно упомянуть картину «Сон кабальеро» (1640) Антонио де Переды (Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид), или «Ванитас» (1650–1660) Андреса Делеито (частная коллекция, Мадрид), где в обеих композициях присутствует зеркало.

Распространенным «персонажем» натюрморта бывают и музыкальные инструменты. Это могут быть струнные, как, например, лютня. Для художника, конечно же, это очень интересная натура. Ведь ее не только увлекательно изображать из-за ее сложной конструкции для упражнения в своем мастерстве. Это еще и очень хрупкий инструмент, струны которого порой необходимо долго настраивать. Наконец, замечательная особенность музыки состоит в том, что она (в отличие от живописи, например) быстро исчезает и в этом смысле напоминает нам о том, что все проходит.

Итак, отметим, что натюрморт, особенно в его, если можно так сказать, аллегорическом ответвлении жанра – а именно речь идет о «ванитас», – напоминает о том, что цветы и фрукты вянут, жуки и гусеницы поедают листья и лепестки, любая красота преходяща, роза осыпается, еда гниет и т.д.

Но стоит, однако, вспомнить, что интерес к предметам, окружающим человека и напоминающим о том, что смерть неизбежна, соседствует со все обостряющимся вниманием к миру вокруг и к наслаждению им во всех его разнообразных проявлениях. В Европе раннего Нового времени

повсеместно возникают собрания (или, как их называли, «кабинеты» или «комнаты чудес»), известные нам под именем «кунсткамер», всяких экзотических редкостей. Современная исследовательница совершенно справедливо замечает: «Если церковные сокровищницы наполнялись великолепными культовыми предметами с незапамятных времен, светские собрания редкостей и ценных курьезов появились лишь в самом конце Средневековья. Никакие другие собиратели не испытывали такого страстного желания накопить как можно больше драгоценных, безусловно изготовленных вещей, как правители эпохи Ренессанса и барокко. Ценность вещи уже не зависела от ее практического применения; теперь эстетическое удовольствие и чувственная красота конкретного предмета стали определяющими факторами»¹.

Состоятельные господа стараются перещеголять друг друга в ценности коллекции. Решение приобрести тот или иной предмет или сделать заказ на его изготовление определялось как степенью профессионализма мастера, так и стоимостью используемого материала. В любом случае, владение предметами роскоши или готовность подарить их становились красноречивой демонстрацией щедрости, широты и великолепного вкуса.

В этом свете особой вычурностью отличаются произведения эпохи барокко. Конечно, оживленная торговля существовала и в Средние века, но вряд ли в то время в Европе часто появлялись изделия из наутилуса, сейшельского ореха, черепашьего панциря, редкой формы коралла или страусинового яйца. Можно также вспомнить «барочную» жемчужину, то есть имеющую сложную, неправильную форму, которая стала «визитной карточкой» этого искусства.

Эти и другие предметы располагаются по особым законам в пространстве кунсткамеры уже начиная с XVI века и отображаются в произведениях живописи, будь это природные материалы, предметы искусства, книги, документы и т.д. «Упорядоченная расстановка таких материалов и образцов стала восприниматься как символ микрокосма мира и, шире, как визуальное выражение божественного устройства Вселенной»². В XVII веке распространение получили специальные шкафы, состоящие из многих ячеек, чтобы выставлять подобные коллекции.

¹ Борнгессер Б. Барокко. *Theatrum Mundi*. Мир как произведение искусства. С. 366.

² Snodin M. *The Baroque Style // Baroque: Style in the Age of Magnificence 1620–1800 / Ed. by M. Snodin and N. Llewellyn*. London: Victoria & Albert Museum, 2009. P. 126.

Если мы говорим о натюрморте, то для историка искусства неизбежно возникает вопрос границ жанра. Понятно, что присутствие изображения человека в композиции картины отнюдь не мешает признать ее натюрмортом.

Вот какого мнения придерживается Т. Каптерева, известный специалист по истории испанского искусства вообще и по творчеству Диего Веласкеса, в частности: «Он пишет, главным образом, жанровые картины. В Испании подобного рода живописью называлась живопись бодегонес от слова *bodegón* (трактир, харчевня)»¹. Такие картины нередко изображали трапезы простолюдинов в темных, бедных харчевнях, обстановка которых представлена самой скромной утварью – кувшины, тарелки, миски, стаканы – и дешевой снедью и провизией, разложенной на грубо сколоченном столе. Можно ли считать натюрмортами такие работы Веласкеса, как «Завтрак» (Гос. Эрмитаж), «Старая кухарка» (Национальная галерея, Эдинбург), «Завтрак двух юношей» или «Водонос» (собрание герцога Веллингтона, Лондон)? Ответ спорный. Однако нельзя отрицать, что мир предметов в этих композициях играет огромную роль, не намного уступая по своему значению фигурам людей.

Веласкес с блестящим мастерством вводит в свои картины бытовые вещи, будь это интерьер кухни или харчевни. И ему удается достичь редкого натурализма в передаче материальности того или иного предмета. Зритель ярко ощущает фактуру поверхности глиняной посуды, гладкого фаянса, нежной кожуры яблока, сочность спелого граната, прозрачную тонкость стеклянного бокала. Мастер словно любитесь цельными объемами предметов, четких по форме и точных по силуэту. Построение всей композиции лаконично, естественно и вместе с тем следует общему строгому ритму.

Бытовые предметы в композициях Веласкеса играют активную смысловую и сюжетную роль и являются органической частью всей композиции. Их аскетичность выступает контрапунктом по отношению к фигурам бедных, но обладающих подлинным человеческим достоинством людей. В картине «Водонос» мы видим на переднем плане огромный глиняный кувшин, мягко округляющийся объем которого выявлен потоком света. Он придает своеобразную весомую устойчивость монументальной фигуре жителя Севильи и подчеркивает ее значительность. Мощная пластичность этого кувшина находит созвучие в изображении другого, меньшего по размеру, стоящего на столе. Тем самым живописец умело достигает равновесия подчеркнута объемных форм, организуя общее построение

¹ Каптерева Т.П. Веласкес. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. С. 14.

композиции. По контрасту с кувшинами своей хрупкостью отличается безупречно прозрачный бокал с водой, который держит в руке мальчик. Не имел ли в виду мастер подчеркнуть с помощью образов тяжеловесных кувшинов солидную фигуру пожилого водовоза, а с помощью тонкого стекла навести на мысли о хрупкой и ранимой юности? Все изображенные здесь предметы необходимы не только для создания композиционного единства, но и для выявления сюжетных связей. Суровая правдивость образа водоноса достигнута выразительной характеристикой его личности, а также в значительной мере и тем, что образ этот раскрывается не изолированно, а в окружении тех жизненно конкретных предметов, которые от него неотделимы. «Бодегон у Веласкеса – это обычно человек и натюрморт; вещи выглядят не как аксессуары действия (хотя сюжетно они являются таковыми), а как самостоятельные объекты, в своем роде равнозначные действующим лицам»¹.

Важный след оставил в истории натюрморта не только испанской, но и мировой живописи хорошо знакомый с Веласкесом Франсиско де Сурбаран (1598–1664).

Этот художник, родившийся в небольшом эстремадурском городе Фуэнте-де-Кантос, со временем стал одним из ведущих мастеров Севильи. В 1622 году он, уже очень известный живописец, получал многочисленные заказы в этом богатейшем городе и за его пределами, выполняя работы для соборов, церквей и особенно монастырей, результатом чего стали большие циклы картин. На взлете карьеры Сурбаран получил титул «королевского художника». Слава его настолько растет, что множество полотен экспортируются в различные города Америки. Последние годы жизни мастер провел в Мадриде, где его слава несколько померкла, во многом из-за появления новых веяний в искусстве живописи.

Обратимся к одному из его наиболее известных произведений «Натюрморт с лимонами, апельсинами и розой» (1633, Музей Нортон Саймона, Пасадена). Это, заметим, единственный пример среди бодегонес мастера, подписанный и датированный его рукой. Можно с уверенностью сказать, что он получил мировое признание. «Ученые часто говорят о мистическом характере этой картины. Действительно, строгая

¹ Кантерева Т.И., Ротенберг Е.И. Испания. Изобразительное искусство // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века : Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр: Искусство 17 века: Италия. Испания. Фландрия. М.: Искусство, 1988. С. 194.

композиция, всего лишь три группы предметов и намеренное их расположение в один ряд, яркий, выделяющий их свет, и подчеркнутый реализм в их изображении – все это свидетельствует о наличии некоего таинственного смысла»¹.

Здесь, как часто бывает в испанском натюрморте, изображенные предметы выступают ярко освещенными на абсолютно темном фоне, на некотором расстоянии друг от друга, создавая ощущение спокойствия и равновесия. Все они расположены на поверхности темно-коричневого стола, в котором едва различимо отражаются. Центром композиции становится корзина с фруктами, венчаемая цветками апельсинового дерева. С двух сторон изображены металлические тарелки. Слева мы видим четыре лимона, а справа – чашку с водой и цветок розы. Отражения этих предметов на металлической поверхности тарелок также исполнены блестяще. Все это создает замечательный контраст света и тени – черный фон, темный стол (и черная полоса под ним), ярко освещенные слева фрукты, цветы и домашняя утварь и разнообразные тончайшие световые блики отражений. Впечатление натуралистической материальности предметов здесь сочетается с ощущением таинственной значимости их бытия. «Этот блестящий шедевр <...> единодушно восхваляется благодаря строгости композиции, чистоте форм и своему трансцендентному и мистическому характеру»².

Возможна и символическая интерпретация этой картины. Пять видимых нами апельсинов могут означать пять чувств. Серебряные тарелки по обеим сторонам можно рассматривать как патену или дискос, предназначенные в ходе службы для хлеба причастия, белые цветы – по аналогии с лилиями – как символ Благовещения, при том, что цветы и плоды не встречаются в реальном мире в одно и то же время, что наводит на размышления о смысле именно этого образа. Ну а чаша с водой и роза без шипов могут отсылать зрителя к чистоте Девы Марии и Непорочному Зачатию. Сурбаран много занимался религиозной живописью, и весь этот образный язык христианской культуры должен был быть ему хорошо знаком. Хотя нам, живущим много веков спустя, его, конечно же, очень трудно понять. В любом случае, натюрморт, о котором мы говорим, «стал для многих ученых воплощать основные “испанские” черты этого

¹ *Posner D. Spain in the Seventeenth Century // Held J.S., Posner D.*

17th an 18th Century Art. Baroque Painting, Sculpture, Architecture. New York: Harry N. Abrams, 1971. Pp. 178–179.

² *Ressort Cl. Nature mort avec poteries et tasse // Zurbarán [Catalogue de l'exposition]. Paris: Galeries nationales du Grand Palais, 1988. P. 271.*

жанра – ощущаемые также и в работах Хуана ван дер Хамена-и-Леона – аскетичность, сдержанность, строгая живописная композиция и даже “мистицизм”»¹.

Стоит остановиться и на творчестве еще одного художника, который вряд ли когда-либо упоминался в отечественном искусствознании. Это сын Сурбарана – Хуан де Сурбаран (1620–1649). В отличие от отца, он прославился в Севилье исключительно как мастер натюрморта. Хуан много лет работал в мастерской Франсиско, где и получил великолепное художественное образование. По-видимому, натюрморт приобрел такую популярность к середине XVII века, что молодой живописец не только по призванию, но и в ожидании успешной карьеры, обратился именно к этому жанру. К сожалению, он рано умер, заразившись чумой во время севильской эпидемии 1649 года.

Обратимся к одной из его работ, находящейся ныне в Финляндии, «Натюрморт с корзиной фруктов и кардоном» (1643, Музей Гёста Серлакиус, Мянтья-Вилппула). Кардон иногда называют «испанским артишоком». Он изображен в нижней правой части композиции. Здесь мы видим привычные черты испанского натюрморта, признавая, однако, влияние как итальянской, так и голландской живописи. Не случайно эту работу на протяжении многих лет приписывали итальянским художникам. «Тенебризм», который отличал работы отца мастера и многих живописцев неаполитанской школы, присутствует и здесь. Все предметы на черном фоне ярко освещены слева, при этом их правая сторона погружена во тьму. В центре композиции мы видим корзину с фруктами, где лежат яблоки, виноград и разрезанный гранат. Гранат вообще популярный символ в христианской иконографии, где его семена могут представлять церковь и единство верующих. Кроме того, гранат со времен Католических королей был включен в герб Андалусии. Слева от корзины мы можем видеть беспорядочно разбросанные фрукты, но, конечно, в глаза бросается кардон в нижнем правом углу, который отдаленно напоминает какую-то убитую птицу и по своей форме резко контрастирует с остальными изображенными предметами. Присущий испанским натюрмортам контраст между натурализмом и художественной условностью, создающий некий замкнутый в себе мир, здесь очевиден.

¹ *Cherry P. Juan de Zurbarán 'Still life with basket of fruit and cardoon' // The Spanish Golden Age: Painting and Sculpture in the Time of Velázquez [Exhibition catalogue: Gemäldegalerie: Staatliche Museen zu Berlin, and Kunsthalle München] / Ed. by R. Cantini, M. Lopez-Fanjul. Munich: Hirmer Verlag, 2016. P. 217.*

Пожалуй, среди наиболее ярких представителей испанского варианта натюрморта как особого жанра можно назвать Хуана Санчеса Котана (1560–1627), который вошел в историю живописи прежде всего благодаря своим бодегонам. Эти произведения отличает ощущение осязаемой пластичности изолированных друг от друга предметов. Они написаны на абсолютно темном фоне, что еще более усиливает ощущение их почти сверхъестественной реальности. Здесь представлены совершенно обыденные предметы. Их отличает аскетически-суровый изобразительный строй. Принцип монотонной рядоположенности соседствует с поразительно точным ощущением формы и равновесия. Каждый предмет вполне реален, даже прозаичен и вместе с тем становится характерным персонажем. Эти работы создают странное ощущение некой художественной гиперболы, когда огурец или кочан капусты превращаются в символы чего-то иного. И даже веревочки, на которых висят фрукты и овощи, представляются зрителю не просто как удачный композиционный ход, но и как некий символ бренности – ведь они могут в любой момент оборваться. Хотя, с другой стороны, в Испании это была обычная практика хранения продуктов, поскольку подвешенная капуста или огурец портятся не так быстро.

Остановимся теперь на творчестве других известных испанских художников. Хотя практически все они писали картины на религиозные сюжеты (наиболее почетное занятие), но некоторые внесли выдающийся вклад именно в историю натюрморта.

Одним из таких замечательных мастеров был Хуан Ван дер Хамен-и-Леон (1596–1631). Он родился в Мадриде в семье состоятельного дворянина, приехавшего из Фландрии. Получив хорошее образование, он уже к 1619 году пишет натюрморты для королевской коллекции живописи. Его творчество свидетельствует о том, что ему были хорошо знакомы как испанские, так и фламандские образцы. В одних работах он словно повторяет аскетическую, полную драматизма манеру Санчеса Котана, в других – живопись Ф. Снейдерса, гораздо более декоративную, с ее набором бесконечного разнообразия предметов. Работы последнего наверняка хорошо знали на Пиренейском полуострове. «Персонажи» Ван дер Хамена, учитывая их редкость и дороговизну, красноречиво свидетельствуют о том, что он творил для самых высокопоставленных и знатнейших кругов, так что изображаемые им предметы могли стоять дороже самой картины.

Композиции Ван дер Хамена постепенно становятся стилистически более разнообразными и сложными. Например, он начал помещать предметы на разных уровнях. Таков «Натюрморт с фруктами

и стеклянными сосудами» (1626, Музей изящных искусств, Хьюстон). Подобная живопись могла появиться под влиянием римских художников 1620-х годов – таких как Томмазо Салини или Агостино Веррокки. Хотя подход к натуре Ван дер Хамена отличается от того, какой мы видим у итальянцев. Они часто изображали обилие предметов, беспорядочно расположенных на какой-либо поверхности. Испанский художник резко сокращает количество объектов, а то, что остается выстраивает в изящно уравновешенную, асимметричную композицию, освещенную в тенebrистской манере достаточно ярким, «прожекторным» светом. Это позволяет ему сосредоточиться на передаче формы каждого отдельного предмета и усилить ощущение его материальности и объема. Авторитетный американский исследователь Дж. Браун пишет, что «натюрморты Ван дер Хамена сейчас считаются одними из лучших из когда-либо написанных»¹.

Другим заметным художником этого жанра был Антонио де Переда (1611–1678). Он родился в Вальядолиде и, как это часто бывало в ту эпоху, когда дети следовали по стопам родителей, учился живописи. В 1622 году художник переехал в Мадрид, где вскоре стал владельцем собственной мастерской. Здесь он приобрел влиятельных покровителей. В качестве яркого примера его творчества можно назвать «Натюрморт с грецкими орехами» (1634, частная коллекция, Испания). Эта небольшая овальная картина (диаметр 21 см) великолепно передает испанское чувство «минимализма» в этом жанре. Здесь только орехи – колотые или цельные, на черном фоне, освещенные загадочным, идущим откуда-то слева светом. Палитра цветов очень ограниченная. Это отнюдь не первый случай изображения лишь одного типа предметов в испанской живописи. Можно, например, вспомнить «Тарелку с грушами» неизвестного художника (ок. 1595–1600, коллекция Р. Насеиро, Мадрид).

Надо отметить, что жанр натюрморта всегда предполагал большую свободу, чем религиозная живопись, ограниченная как многовековой традицией, так и требованиями заказчиков, которые нередко были весьма консервативными. Переда пользуется открывшимися возможностями в своей композиции «Натюрморт с фруктами» (1650, Национальный музей старинного искусства, Лиссабон). В этой работе мы видим на характерном черном фоне разнообразие ярко освещенных фруктов, овощей, а также домашней утвари из глины и стекла на условно изображенном столе или просто доске с неглубоким задним планом. Этот свет прекрасно передает теплые тона и фактуру предметов. В то же время можно сказать, что их

¹ *Brown J. Painting in Spain. 1500–1700. P. 115.*

слишком много для традиционного испанского натюрморта, но слишком мало для голландского.

Вернемся, однако, к Переде, который особенно прославился, работая в аллегорическом жанре «суета сует». Посмотрим на его знаменитую картину «Ванитас» (ок. 1634, Музей истории искусств, Вена). Центральной фигурой здесь является изысканно одетый ангел с прекрасным лицом и с выступающими из темноты крыльями. Он смотрит прямо на зрителя и, кажется, с легким укором указывает на глобус, который, по-видимому, способен напомнить о бренности земной жизни.

Вообще, в этой композиции очень ярко проявился символично-аллегорический характер живописи, о котором мы уже упоминали. Здесь явно чувствуется религиозный подтекст, характерный для эпохи Контрреформации, когда искусство служило идее распространения традиционного христианского вероучения.

В нижнем левом углу на старом деревянном столе лежит стопка книг, на которой можно увидеть хаотично выстроенную «пирамиду» из четырех черепов – понятный намек на триумф смерти над знанием. На столе заметна надпись «Nil Omni» («Все – это ничего»), намекающая на то, что даже самые влиятельные и богатые обречены. Справа от стола мы опять видим черепа и подле них – песочные часы, в верхней части которых песка не осталось. Конец времени неизбежен. За ними лежит аркебуза (орудие смерти) и богато украшенные части доспехов (намек на одержимость военным делом, а может быть и указание на заказчика работы). На краю стола разбросаны несколько карт – символ азартных игр и пороков. Композицию стола завершает потухшая свеча в подсвечнике.

В правой части полотна мы видим другой стол, накрытый темно-красной, вышитой золотом скатертью. Здесь тема соблазнов, богатств и гордыни звучит очень ярко. В левой руке, над глобусом, ангел держит небольшой овальный портрет императора Карла V – одного из самых могущественных властителей в истории. На глобусе ангел указывает на Африку. Вероятно, это аллюзия на тунисский поход испанского правителя. Здесь мы видим роскошные часы в виде позолоченной башни. Их стрелка указывает на медаль с изображением императора Августа в лавровом венке. Набор остальных предметов включает в себя цепь, по-видимому, ордена Золотого руна, еще карты, монеты, нитки жемчуга, разные миниатюры с изображением королей и принцесс, а также флакончик для духов и драгоценности. Таким образом, несмотря на разнообразие предметов смысл картины как проповеди языком живописи легко читаем, что не мешает художнику проявить настоящее мастерство. Удивляет, однако,

что в этом натюрморте, как и во многих других испанских работах, либо нет, либо очень мало цветов.

Но течение времени неизбежно приносит и нечто новое. Появляются художники, которые специализируются на изображении именно цветов, нередко с насекомыми, например бабочками, мухами или стрекозами. В качестве яркого примера такого рода живописи можно назвать работы Хуана де Арельяно (1614–1676). Как это часто бывало в испанском искусстве, он пробовал себя прежде всего в религиозной живописи, как и Х.С. Котан, но достиг настоящего успеха в другом жанре. Его ранние работы отмечены влиянием фламандских мастеров, в частности Д. Сегерса, а в дальнейшем – итальянца М. Нуцци, прозванного также Де Фьори (то есть «цветочник»). Испанец, как кажется, мало чем уступал вдохновлявшим его художникам, отличаясь тонким ощущением фактуры и колорита, вибрирующего насыщенными, прозрачными цветами.

Хуан де Арельяно также отдал дань такой разновидности интересующего нас жанра, как натюрморт с гирляндами. Здесь мы видим венок из цветов, внутри которого помещено изображение на мифологический, но чаще христианский сюжет. Арельяно часто изображал букеты в стеклянных или других сосудах, выполненных из дорогостоящих материалов, но в основном предпочитал цветы в корзинах. Они могли, как и в других композициях такого рода, быть самыми разнообразными: розы, тюльпаны, лилии, жасмин, анемоны, нарциссы и т.д. Но здесь, как и в изображении живых цветов во всей своей красе, наверняка присутствовала тема «ванитас». Насекомые и маленькие животные (мыши, например), изображенные здесь, живут совсем недолго. А распутившиеся бутоны порой настолько расцвели, что, кажется, сию минуту должны начать осыпаться. Эта мысль, очевидно, во многих случаях подчеркивается видом уже опавших лепестков, окружающих букет. В известной степени Хуан де Арельяно соединил две важнейших темы бренности бытия в своей работе «Ваза с цветами перед зеркалом» (Художественный музей, Ла Корунья).

Изображение букетов (появляется даже термин *florero*) для многих художников становится порой определяющей темой их творчества. В этом жанре работал и сын Арельяно Хосе (1653–1702). Но, пожалуй, наиболее известным автором именно «цветочного» натюрморта стал Бартоломе Перес де ла Деэса (1634–1698), который был зятем старшего Арельяно и работал в его мастерской. Он равно (или еще в большей степени) прославился и как сценограф в театре дворца Буэн Ретиро, за что в 1689 году получил титул «королевского художника». Он также был известен тем, что расписывал ширмы для различных знатных заказчиков, и, наверное, мастерство в исполнении натюрмортов пригодились ему и здесь. Одной из его самых

известных работ можно назвать «Гирлянду со св. Антонием» (Прадо, Мадрид). Здесь великолепные цветы окружают сцену появления младенца Христа перед св. Антонием Падуанским. В отличие от многих работ фламандца Д. Сегерса, повлиявшего на творчество живописца, в данном случае вокруг религиозной композиции нет никакого обрамления, так что природа цветов и христианская история словно сливаются в единое целое. Заслуживает внимания и его роскошный букет цветов («Корзина с цветами», ок. 1670–1676, Художественный музей Кимбелла, Форт-Уэрт).

Дотошные искусствоведы (а может, и ботаники), изучая цветы в таких работах, составляющих настоящее пиршество для глаз, указывали на то, что они растут в разное время года и поэтому не могли быть изображены одновременно с натуры. По-видимому, мастера делали эскизы и потом «объединяли» их в единое целое. Так достигался особенный декоративный эффект. Но возможно и то, что тот или иной цветок имел символическое значение (предостережение против преходящих земных удовольствий, но и красота божьего мира), а иногда и несколько. Вспомним, чего только не могла означать роза, не говоря уже об ее цвете. Ее образ, порою противоречивый, можно трактовать до бесконечности. Это и любовь, и весна, и кровь Христа и Его мучеников, и символ Девы Марии, и геральдический знак (война Алой и Белой роз в Англии), и напоминание о св. Розе (например Лимской), и розариум (распространенная форма католических четок и молитва, с ними связанная), и аллегория возлюбленной (средневековый французский «Роман о розе») и т.д. и т.п. Роза также имеет особое символическое значение и в отдельных регионах Европы. Например, в Каталонии в день св. Георгия (23 апреля), который считается небесным покровителем этой области Испании, влюбленные пары дарят друг другу кроваво-красные розы. Не подлежит сомнению, что эта традиция возникла еще в Средние века.

Размышляя об испанском натюрморте, невозможно не упомянуть картины Хуана де Вальдеса Леаля (1622–1690). Этот художник прославился именно в жанре «Суета сует». Две его наиболее известные работы, завершенные в 1672 году, можно увидеть в церкви севильского Госпиталя Милосердия. Они находятся прямо у входа в храм и эффектно контрастируют с картинами Мурильо, которые развешены в центральном нефу. Первая из них, называемая «In Ictu Oculi» («В мгновение ока»), представляет собой дидактическую композицию, призванную отразить бренность людских увлечений и занятий. Угрожающего вида скелет, держащий косу, гроб и саван, тушит большую свечу жизни, так что на мир с его атрибутами богатства, власти и учености сейчас снизойдет тьма и забвение. Дороги славы лишь ведут к могиле.

С этим сюжетом перекликается тема второй композиции «Finis Gloria Mundi» («Конец земной славы»), где насекомые поедают разлагающуюся человеческую плоть, гниющую в гробах. Выбор между спасением и проклятием наглядно проиллюстрирован спускающимися с неба весами. На левой чаше с надписью «ni mas» (не более) образы напоминают о дьявольском соблазне, на правой – с надписью «ni menos» (не менее) – видны предметы, связанные с молитвой и покаянием. Обе картины исполнены на мрачном темном фоне. Мурильо приписывают отзыв об этих холстах, что, мол, на них надо смотреть, зажав нос пальцами, дабы не почувствовать смрада разложения¹.

Конечно, в данной работе мы упомянули далеко не всех испанских художников, работавших в жанре натюрморта. В XVII веке их становилось все больше, по мере того как этот вид живописи входил в моду. Он не утратил популярности и в следующем столетии. Кроме того, надо помнить, что большинство известных художников работали не в одиночку, но имели мастерские, так что реально живописью занимались гораздо больше мастеров. Существовало и разделение труда. Например, кто-то мог специализироваться на религиозных сюжетах, а другой – на окружающих центральные композиции гирляндах цветов. Спрос на натюрморты беспрерывно возрастал и цены росли, хотя их авторы никогда не получали таких денег, как художники, писавшие на религиозные темы. Этот рынок имел и свою специфику. Нередко картина, где изображен был лишь один цветок, стоила гораздо меньше, чем та в которой их было множество.

Говоря о жанре натюрморта надо, конечно, вспомнить и о том, что Испания в XVII веке не была, во всяком случае «де факто», единой страной. Существовало множество областей, которые ощущали себя самостоятельными единицами в пределах Пиренейского полуострова. Это отражалось и на формировании местных влиятельных школ со своими чертами своеобразия. Если говорить о художественной традиции, то можно выделить несколько «центров притяжения», и это в том числе относится к художникам, работавшим в жанре натюрморта. Важной культурной столицей оставалась Севилья – богатейший город Испании. Неуклонно и быстро, еще со времен XVI века, повышается роль Мадрида, ставшего столицей. Здесь двор всегда покровительствовал искусствам, и художники стремились оказаться при монаршей милости. Важным художественным центром продолжал быть и Толедо – резиденция архиепископа, город, где исторически сложилась традиция плодотворного отношения церкви

¹ См.: Pérez Sánchez A.E. Pintura Barroca en España. 1600–1750. P. 376.

и мастеров искусства. Наконец, большим своеобразием отличались школы как Барселоны, так и Валенсии.

Со временем на Пиренейском полуострове появляется и «обманка» в вариантах, ставших особенно популярными во второй половине XVII и в XVIII веке. Этот тип получает распространение в бывших испанских владениях, прежде всего в Голландии, и представляет собой набор предметов, подвешенных или прибитых гвоздями на фоне вертикально расположенной поверхности. В документах встречаются различные имена испанских живописцев, связанных с этим жанром, хотя работы многих из них либо не подписаны, либо не дошли до наших дней.

Одним из известных художников «обманки» в той форме, о которой мы говорили выше, был Маркос Корреа. Он родился в городе Бургильос (область Толедо) и потом обосновался в Севилье, где, согласно сохранившимся документам, женился в 1676 году и вступил в знаменитую Академию этого города. В Испанском обществе Нью-Йорка (Hispanic Society) хранятся две его работы, очень схожие по темному колориту и по общему сумрачному впечатлению, которое, как кажется, они способны произвести на зрителя. Они примечательны тем, что это очень ранний иберийский образец подобного жанра. Один из них изображает («Trompe l'œil», 1667–1673) всего четыре предмета на фоне грубо сколоченных досок, напоминающих о столешнице в какой-нибудь бедной харчевне. Сверху мы видим приколотый рисунок скачущей лошади, с загнущимся краем, выполненный на пожелтевшей от времени бумаге. Под ним на шнурке висит чернильница с открытой крышкой, куда вставлено подержанное перо. Еще ниже помещен рулон бумаги (или холста), небрежно свернутый, мятый и с оборванными концами. Наконец, слева внизу мы видим книгу (или альбом для рисунков) в сильно потрепанном кожаном переплете, из которой выглядывают пожелтевшие и измятые края страниц. Вся композиция свидетельствует о бренности бытия (и, в частности, искусства) не хуже самых многофигурных натюрмортов. Палитра ограничивается темно-коричневой, черной и грязно-белой гаммой. Характерный испанский минимализм, в данном случае производящий весьма мрачное впечатление, здесь присутствует в полной мере.

Итак, испанский натюрморт имеет свои особенности, но, как и в других европейских странах, в этом жанре, расцветшем в XVII веке, культ красоты, жизни и смерти сочетается с тонкой игрой на их значениях, а также с бесконечными вариациями на тему как живой, так и неживой природы.

Мария Моисеева

ИСПАНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В НОВОМ СВЕТЕ

На рубеже XV–XVI веков и без того обширные владения Испанской империи начинают расширяться за счет необъятных территорий Центральной и Южной Америки, на которых образуются два вице-королевства – Новая Испания и Перу. И статус вице-королевств, и название «Новая Испания» подчеркивали, что на присоединенных землях ориентиром будут служить обычаи и порядки, принятые в европейской Испании. Испанские модели проявляли себя буквально во всем: политическом устройстве, религиозной жизни, а также в искусстве, традиционно связанном и с институтом власти, и с церковью. Попытки испанцев внедрить на новом континенте свои порядки приводили к столкновению, порой жесточайшему, с местным укладом. В результате рождались новые явления, и даже если испанская культура оставалась по большей части доминирующей, она претерпевала в Новом Свете значительные метаморфозы.

Все это коснулось и музыкального искусства, неотделимого в те времена от своих утилитарных функций. Проверенные временем европейские формы неизбежно трансформировались при взаимодействии с местными реалиями. В музыкальную жизнь нового континента, пусть не без труда, все активнее включались индейцы, и пока миссионеры удивлялись восприимчивости аборигенов к европейской музыкальной культуре, сама она также шла навстречу своим новым адептам.

Музыка выступала в вице-королевствах одним из носителей испанского мировоззрения и частью испанского быта, поддерживая присутствие духа в конкистадорах и миссионерах, оказавшихся на совершенно незнакомом континенте, и одновременно являясь важнейшим средством

евангелизации – да и испанизации в целом – местного населения. По мере основания испанских городов (а вернее, завоевания индейских) те или иные слои населения волнами прибывали в вице-королевства, и каждый из них привозил с собой свою музыку.

В частности, звуки европейской музыки раздавались на американских землях благодаря военным музыкантам. Наместник новых земель часто также вез с собой небольшую музыкальную группу. Для европейского правителя любого уровня своя капелла была не только средством проведения досуга и частью домашних богослужений, но и важнейшим показателем престижа. Именно поэтому короли и знать брали с собой музыкантов во всевозможные путешествия – от сезонного переселения в другую резиденцию до очень длительных и небезопасных походов.

Состав сопровождающих властителя музыкантов определялся практическими нуждами. Так, в 1514 году дворянин из Сеговии генерал-капитан Педрариас Давила отправляется в провинцию Кастилья-де-Оро. Согласно составленному в Севилье «Списку королевских воинов, которых увез в Кастилью-де-Оро Педрариас Давила» («La nómina de la hueste real que llevó Pedrarias Dávila a Castilla del Oro»), вместе с ним в Новый Свет прибыли: шесть трубачей, четыре литавриста, барабанщик (*tamborino*), волынщик, арфист, два военных барабанщика (*atambor*) и военный флейтист (*pifano*)¹. Названный состав универсальнее, чем может показаться на первый взгляд. Арфист мог играть, развлекавая своего повелителя или его гостей, и даже аккомпанировать исполнению духовных песнопений (об этой роли арфы еще пойдет речь ниже). Остальные инструменталисты могли участвовать в военных действиях (подавать сигналы войску или запугивать врага шумом), выполнять так называемые «геральдические» функции – сопровождать появления патрона или встречать посетителей торжественной музыкой – и даже присоединяться к уличным религиозным процессиям.

Важнейшим этапом было обустройство в городе католической церкви. Евангелизация местного населения была одной из главных задач колонизаторов, и музыка играла в этом процессе далеко не последнюю роль. Непростой начальный этап христианизации индейцев лег на плечи многочисленных миссионеров из Старого Света. Основывая индейские резервации – редукции – они заботились и о появлении там приходской

¹ Цит. по: Ruiz Jiménez J. Trompetas y otros instrumentos en la conquista de la provincia de Castilla del Oro (1514) // URL: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/760/sevilla/es> (дата обращения 11.10.2020).

школы. Музыка обязательно включалась в программу образования наряду с катехизисом и грамматикой¹.

Церковная капелла также организовывалась по испанской модели. Однако практически везде в составе капелл оказались индейцы. Описываемая миссионерами традиционная индейская манера пения – в унисон тихими голосами – далеко отстояла от идеалов европейского вокала, но индейцев все равно самым активным образом привлекали к церковному хоровому пению (например, первые сведения об индейском хоре в Мехико относятся уже к 1530 году²). Хотя игра на музыкальных инструментах – иногда похожих на родные, а иногда совершенно чуждых (струнные) – требовала более сложных навыков, успехи и здесь не заставили себя долго ждать. В 1543 году, согласно документу о выплатах музыкантам, индейцы в Мехико уже есть и среди инструменталистов³. В целом, к середине XVI века среди музыкантов Новой Испании оказывается столько индейцев, что Филиппу II приходится издать в 1561 году специальный указ, регулирующий их количество⁴.

Помимо органа, который старались установить как можно быстрее, и заменяющей его в отдельных случаях арфы (о чем пойдет речь далее) в церквах Нового Света звучали флейты, шалмеи⁵, корнеты⁶, дульцианы⁷ и сакбуты⁸ (в том числе консорт⁹ духовых инструментов мог заменить

¹ Подробнее об этом см.: *Кряжева И.А.* Религиозная музыка в Новой Испании // Очерки истории латиноамериканского искусства. М.: Моск. гос. консерватория, 1997. С. 205–219.

² *Béhague G.* La música en América Latina. Caracas: Monte Avila, 1983. P. 14.

³ *Ibid.* Pp. 12–13

⁴ *Ibid.* P. 23.

⁵ Шалмей – старинный деревянный духовой язычковый музыкальный инструмент с двойной тростью, предшественник гобоя, имеет пронзительный, несколько гнусавый звук.

⁶ Корнет (также известен как цинк) – деревянный духовой инструмент с чашкообразным мундштуком. Сочетает в себе черты медного и деревянного духовых инструментов. Обладает красивым тембром и гибкими исполнительскими возможностями, при этом достаточно громкий, чтобы составлять ансамбль с медными духовыми, исполняя верхний голос.

⁷ Дульциан – старинный язычковый деревянный духовой инструмент, предшественник фагота.

⁸ Сакбут – старинная разновидность тромбона.

⁹ Консорт – набор инструментов одного вида, но разной тесситуры, своеобразный инструментальный «хор».

орган в случае его отсутствия). Таким образом, основу церковной капеллы здесь, как и собственно в Испании, составляли духовые.

Музыкальные успехи местного населения всегда поражали миссионеров – вот, например, свидетельство (одно из очень многих) епископа Тласкалы (ныне штат Мексики) Хуана де Палафокса (1600–1659; в течение жизни занимал различные важные посты в Новой Испании, вплоть до вице-короля): «В Атриско, одну из деревень, принадлежащих к епископству Пуэбла-де-лос-Анхелес, прибыли испанец и индеец, чтобы обучаться у капельмейстера местной церкви полифоническому пению [*canto de órgano*]; по прошествии более чем двух месяцев испанец не мог ни петь по нотам, ни понимать, что в них написано, а индеец менее чем через 15 дней искусно пел». Далее Палафокс делает замечание, особенно важное для данной статьи: «Среди них [индейцев] есть очень искусные музыканты, хотя голоса у них не очень хорошие, и на инструментах – арфах, шалмеях, корнетах, дульцианах и сакбутах – они играют очень хорошо»¹.

Не заставили себя ждать и проявления светского музицирования, хотя условия для его развития были непростыми. «Мы всегда вооружены, и наши лошади оседланы днем и ночью»², – писал первый губернатор Чили Педро де Вальдивиа (1497–1553). Тем не менее по мере налаживания быта правители Нового Света начинали давать балы да и просто скрашивать свой досуг музыкой. Подобно тому, как американские соборы воспроизводили религиозные практики Старого Света, в богатых домах воспроизводили европейские модели музыкальной жизни знати. Уже в 1520-е годы власти Мехико получали прошения об открытии школ музыки и танцев – последние, по словам просителя, были необходимы, чтобы «облагородить город». (Правда, на улице, где открылась одна из таких школ, находились позднее и первые дома терпимости, что наводит на мысль о несколько маргинальной репутации танцевальной музыки в Латинской Америке первой половины XVI века³.)

¹ Цит. по: *Marín López J.* Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII). Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2007. P. 5.

² *Claro Valdés S., Urrutia Blondel J.* Historia de la música en Chile. Santiago de Chile: Orbe, 1973. P. 36.

³ *Robles Cahero J.A.* Metrópoli musical de México // La ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos. México: Secretaría de Cultura; Museo de la Ciudad de México, 2017. P. 194.

Вся эта пестрая музыкальная картина требовала появления на новом континенте разных европейских инструментов, которые поначалу доставлялись из Старого Света. Инструменты и их части – от гитарных струн до разобранных органов – фигурируют в списках грузов, пересекавших Атлантику. Не все они благополучно прибывали в пункт назначения или оставались там надолго. Например, в 1598 году в пуэрториканский город Сан-Хуан прибыл корабль английского пирата Джорджа Клиффорда, и в числе прочего разбойники увезли из собора орган¹. Тем не менее большинство грузов благополучно достигало Америки, и в них были духовые, ударные, клавишные, струнные – сначала преимущественно щипковые, а потом и смычковые.

Эти семена будущего латиноамериканского барокко попадали на почву, подготовленную индейской культурой. Инструментальная музыка была широко распространена у аборигенов. Самым богатым инструментарием могли похвастаться ацтеки (проживали на территории Мексики) и инки (их территория простиралась от Южной Колумбии до Северо-Западной Аргентины и Центрального Чили)². Инструментальная музыка была обязательной частью синкретических действий церемониального и культового назначения. Музыканты-профессионалы составляли у индейцев привилегированную касту, получали очень основательную подготовку, но и ответственность была огромной: за ошибку во время сопровождения ритуала им грозила смертная казнь³.

Серьезным отличием инструментария аборигенов было отсутствие в нем струнных инструментов (не считая музыкального лука⁴). Примечательно, как в языках индейцев рождались новые понятия, связанные с неизвестными доселе предметами. Согласно «Мексиканско-кастильскому словарю» А. де Молины (1555), испанскому *atabal* (литавра) соответствовало индейское *huehuetl* (словом «уэуэтьль» мексиканские индейцы называли цилиндрический односторонний барабан с мембраной), испанскому

¹ *Jambou L.* Órgano // *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, 2000. P. 179.

² *Доценко В.Р.* История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. М.: Музыка, 2010. С. 15.

³ *Stevenson R.* Mexico [Mexico City] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. London: Macmillan Publisher Lim., 1990. P. 241.

⁴ Музыкальный лук – примитивный музыкальный инструмент, представляющий собой жильную струну, натянутую на изогнутую ветвь дерева наподобие тетивы лука.

cuern (струна) – индейское *mecat*, в результате любые струнные щипковые назывались *mecat*¹.

В остальном музыкальные инструменты индейцев обнаруживают сходство с инструментами Азии (Китай, Бирма, Индия, Малайский архипелаг). Наибольшую значимость, особенно у ацтеков, имели ударные, в первую очередь мембранофоны², применявшиеся в культовых (включая жертвоприношения), обрядовых (обряды жизненного цикла) и военных целях. Аэрофоны³ индейцев (особенно инков) также были весьма разнообразны. Это многочисленные флейты (в том числе двойные, тройные и флейты Пана⁴, по сей день являющиеся важнейшей составляющей народных ансамблей, особенно в Центральных Андах), трубы, сделанные из глины, дерева, рогов и раковин⁵.

Как и в Европе, католические соборы становились образовательными центрами с той только разницей, что их воспитанниками были индейские юноши и дети, прежде всего – дети касиков⁶. Вероятно, этим поднимался престиж католических школ – обучение в них должно было считаться привилегией, а не повинностью. И надо полагать, что достижения индейцев на музыкальном поприще объясняются еще и тем, что эта деятельность открывала для аборигенов прекрасные карьерные возможности.

Вот лишь некоторые данные, свидетельствующие о преподавании игры на музыкальных инструментах в колониальном Перу. Уже в 1567 году в Куско детей касиков учат, помимо пения, играть на флейте, причем отмечается, что они осваивают это занятие очень легко (во что просто поверить, учитывая развитость аэрофонов у инков). В 1621 году в Куско открывается очередная школа, и спустя год один из учителей пишет о том, что дети изучают церковное пение и игру на клавикорде⁷. Выпускники

¹ *Corona Alcalde A.* La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo // *Revista de Musicología.* 1993. XVI/3. P. 1360.

² Мембранофоны – класс инструментов, у которых первичным источником звука является колеблющаяся мембрана.

³ Аэрофоны – класс инструментов, у которых первичным источником звука являются колебания воздуха.

⁴ Флейта Пана – разновидность многостольной флейты. Названа в честь античного бога Пана, по легенде, изобретшего этот инструмент.

⁵ *Доценко В.Р.* История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. С. 15–16.

⁶ Касиками (по примеру племен таино) испанцы называли индейских вождей.

⁷ *Baker G.* La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco // *Revista Andina.* 2003. № 37. P. 186.

приходских школ и сами пополняют ряды учителей, по крайней мере, в тех местах, где возможен кадровый кризис. Так, в 1627 году в Сан-Хуан-де-Тотора индейца Хуана Гуаритито нанимают, чтобы обучать детей чтению и письму, пению григорианских хоралов и полифонической музыке, а также игре на шалмее¹.

Регулярно проводившиеся инвентаризации подтверждают, что музыкальных инструментов в церквях Нового Света было очень много, часто – по несколько экземпляров одного вида (судя по всему, составляющие консорты). Вот данные из того же Перу. В 1683 году в Уайльябамбе зафиксирована покупка за 39 песо «6 дульцианов – больших, средних и маленьких». В 1689 году церковь в Левитаке располагала шестью шалмееми (два набора по три разной тесситуры – так называемые *ternos*), четырьмя дульцианами и тремя дульсайнами². В том же году в церкви селения Папрес насчитывалось два больших органа, три дульциана, шесть (два набора по три) шалмеев, корнет и монохорд (испанское название клавикорда). В Санке в церкви имелось три шалмея «с их дульцианом» (в практике ансамблевой игры дульциан использовался с тремя шалмееми в качестве басового голоса) и арфа³. Подобные свидетельства в большом количестве встречаются в архивах церквей Нового Света.

То, что европейская инструментальная практика стремительно распространилась на новых территориях, в свою очередь, стимулировало местное инструментостроение. Понимание, что всего из Старого Света не привезешь (тем более что всегда найдутся грузы приоритетнее музыкальных), присутствовало, видимо, с самого начала колонизации. В ряде школ, включая одну из первых, организованную миссионером Педро де Ганте в 1523 году в Тескоко, преподавалась не только игра на музыкальных инструментах, но и их изготовление⁴. В этой области индейцы также оказались очень талантливыми учениками. Постепенно из мастерских Нового Света начинают выходить инструменты, готовые по качеству поспорить с работами испанцев. Так, испанский историк и миссионер Херонимо де Мендьета (1525–1604) восторженно отзывался о мастерской, организованной в городе Пацкуаро епископом Мичиокана Баско де Кирогой: «Одно могу сказать с уверенностью: во всех христианских королевствах (помимо Индии) не найти столько флейт,

¹ Baker G. La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco. P. 185.

² Дульсайна – не путать с дульцианом, испанский инструмент, родственник гобой.

³ Baker G. La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco. P. 188.

⁴ Stevenson R. Mexico [Mexico City]. P. 241.

шалмеев, сакбутов, крумхорнов¹ [*orlo*], труб и литавр, как в королевстве Новая Испания»².

Уже в XVI веке вводится своеобразная «государственная сертификация» местных инструментальных мастеров. Согласно указу, вышедшему в Мехико в 1568 году, «никто из плотников, гравировщиков и изготовителей музыкальных инструментов не может открывать свое дело в этом городе, не пройдя официальный экзамен <...> Изготовитель музыкальных инструментов должен продемонстрировать на экзамене, как сделать орган (без педали³), спинет, клавикорд, лютню, различные виды виол и арфу, и показать не только, как их сделать, но и как правильно на них играть»⁴.

Не имея возможности в рамках статьи осветить все инструменты, бывшие в ходу в колониях, остановимся лишь на некоторых из них – самых характерных для ренессансной Испании. Именно с ними связан расцвет испанской инструментальной культуры в эпоху Возрождения – это струнный щипковый инструмент виуэла, арфа и орган. Последний невозможно рассматривать вне связи с другими клавишными инструментами, тем более что практиковались будущие органисты чаще всего вне церкви, на клавесинах и клавикордах, что позволяло избежать расхода церковных свечей (и исключить угрозу пожарной безопасности) и не требовало участия кальканта⁵.

Виуэла, арфа и клавишные исторически представляют собой единый комплекс инструментов. Для всех них первый (а для виуэлы – единственный) расцвет пришелся в Испании на эпоху Высокого Ренессанса. Все они относятся к группе *bajos* – «тихозвучных»⁶ (хотя церковный орган стоит

¹ Крумхорн – ренессансный язычковый деревянный духовой инструмент с загнутым раструбом, обладает несколько гнусавым тембром.

² *Marín López J.* Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII). P. 336.

³ Одна из составляющих органа – pedalная (ножная) клавиатура, или педаль. Небольшой орган без педали называется сегодня «орган-позитив».

⁴ *Claro S.* La musica vireynal en el nuevo mundo // *Revista Musical Chilena*. 1970. № 24 (110). P. 12.

⁵ Калькант – помощник органиста, накачивающий воздух в мехи. Сегодня в подавляющем большинстве органов установлен электрический мотор, позволяющий играть без привлечения калькантов.

⁶ Аутентичная классификация музыкальных инструментов в эпоху Ренессанса предполагала их разделение не по источнику звука, как принято это сейчас, а по характеру звучания. Инструменты делились на *altos* – громкие или,

особняком, будучи способным в силу разнообразия тембров присоединяться и к *bajos*, и к *altos*). Наконец, все они – полифонические, то есть позволяют играть одновременно несколько голосов (в отличие от большинства духовых, например). Последнее, в свою очередь, стимулировало развитие так называемой табулатурной нотации – способа записи, позволяющего одному человеку бегло читать 4-голосную музыкальную фактуру. Благодаря этому до наших дней дошли рукописные и изданные сборники, позволяющие составить представление об инструментальной музыке XVI–XVII веков.

Возможность играть многоголосную музыку определила и общность репертуара для названных инструментов. Большинство музыкальных сборников, активно появившихся со второй половины XVI века (и поставлявшихся в Новый Свет), были предназначены сразу для всех этих инструментов. Здесь можно вспомнить сборник Л. Венегаса де Энестрасы «*Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*» («Книга в новой цифровой нотации для клавишных инструментов, арфы и виуэлы», 1557), а также «*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*» («Музыкальные произведения для клавишных инструментов, арфы и виуэлы», 1578; также в виде цифровой табулатуры) – собрание сочинений выдающегося испанского органиста и композитора XVI века А. де Кабесона (ок. 1510–1566), опубликованных посмертно его сыном Эрнандо. Ту же тенденцию отражали названия теоретических трактатов того времени, например «*Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela*» («Искусство¹ игры фантазий как на клавишных инструментах, так и на виуэле», 1565) Т. де Санта Марии.

Как было показано выше, не только репертуар не дифференцировался по разным инструментам этой группы, но также их изготавливали одни и те же мастера. Приведенные ранее требования к мексиканским лютье² (умение изготавливать разные инструменты) не являются следствием нехватки кадров, которые в теории могли бы специализироваться на клавикордах или арфах. Они просто повторяют испанскую модель. Вот,

согласно терминологии, введенной М.А. Сапоновым, громогласные и *bajos* – тихие или, по Сапонову, тихозвучные (см.: Сапонов М.А. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М.: Прест, 1996).

¹ Несмотря на традиционный перевод испанского слова *arte* как «искусства», необходимо помнить, что во времена Т. де Санта Марии значение его было далеко от романтического понимания искусства и его миссии, а скорее тяготело к понятию «искусность», служило синонимом слова «ремесло».

² Лютье – мастер, изготавливающий струнные музыкальные инструменты.

например, документ, изданный властями Севильи в 1502 году: «Дипломированный лютье [violero] должен уметь делать многие инструменты: клавесин, лютню, смычковую виуэлу, арфу, большую виуэлу со вставками¹ и другие виуэлы – поменьше»².

Рассмотрим последовательно перечисленные испанские инструменты, их характеристики и особенности бытования в Новом Свете, начиная с **виуэлы**.

Щипковая виуэла (существовала также смычковая разновидность, некогда не менее популярная, но к XVI веку практически вытесненная щипковой) стала инструментом, открывшим Золотой век испанской музыки. Чрезвычайно популярная в эпоху Высокого Ренессанса, прежде всего в образованных кругах, она занимала место, которое в других европейских странах принадлежало лютне. Наиболее употребительные способы настройки виуэлы также походили на лютневые, хотя внешние очертания ее восьмеркообразного корпуса напоминают скорее гитару. От ренессансной гитары – инструмента маргиналов, история которого совершенно не предвещала расцвет гитары барочной, – виуэлу порой можно отличить разве что по количеству струн (она имела преимущественно шесть парных жильных струн). Разницу в форме лютни и виуэлы можно наблюдать на картине Диего Валентина Диаса (ум. 1600) «Принесение во храм».

Начиная с 1530-х годов в Испании активно публикуются сборники виуэльной музыки. В течение сорока лет вышло семь изданий, составивших основу виуэльного репертуара: «Наставник» Л. де Милана («El Maestro», 1536), «Шесть книг Дельфина о музыке» Л. де Нарваэса («Los seys libros del delphin de música», 1538; названием книга обязана мифу об Арионе, спасенном «музыкальной рыбой» дельфином), «Три книги музыки в цифровой нотации для виуэлы» А. Мударры («Tres libros de música en cifras para vihuela», 1546; включает также несколько произведений для гитары и одну фантазию для арфы), «Лес сирен» Э. де Вальдеррабано («Silva de Sirenas», 1547), «Книга музыки для виуэлы» Д. Писадора («Libro de música de vihuela», 1552), «Лири Орфея» М. де Фуэнльяны («Orphénica Lyra», 1554), «Парнас» Э. Дасы («El Parnaso», 1576). Собранные в них пьесы демонстрируют универсальность виуэлы, позволявшей играть как полифонические пьесы, так и вариации на популярные песни и танцы,

¹ Имеется в виду розетка – резонаторное отверстие круглой или овальной формы с декоративной отделкой.

² Subirá J. Historia de la Música Española y Hispanoamericana. Barcelona: Salvat Editores, 1953. P. 219.



Диего Валентин Диас
Принесение во храм. Первая половина XVII века
 Холст, масло. 218 × 160 см
 Национальный музей скульптуры, Вальядолид

а также аккомпанировать пению – своему или чужому. Визуальные книги фигурируют среди изданий, попадавших в Новый Свет¹.

Струнные, доселе неизвестные индейскому населению, появляются на новом континенте с самого начала конкисы. Отправляясь в далекие земли, путешественники брали с собой свои инструменты. Со своей визуэлой в 1509 году прибыл в Америку Руй Гонсалес, секретарь экспедиции Диего

¹ *Mendivil J.* La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza Yacuchana // Revista musical chilena. 2002. Vol. 56. № 198. P. 65.

Колумба¹. Многие виуэлисты, приезжая в Новый Свет, основывали свои школы. Так, виуэлист Хуан де ла Пенья Мадрид вместе с мулатом Эрнаном Гарсия открыли в 1568 году школу в Перу².

Изготовление виуэл в Новом свете не заставило себя долго ждать, и новые условия существенно повлияли на производственный процесс. Среди недавно открытых ресурсов, активно используемых испанцами на месте и экспортируемых в Европу, особое место занимала древесина. Цезальпиния, пернамбуко, черное дерево – все это шло в дело и в инструментальных мастерских. Параллельно с этим развивался противоположный процесс: для изготовления струнных щипковых инструментов начинают использовать не только ценные, но и, напротив, легкодоступные материалы – тыквы и черепаши панцири. Все это закладывало основу для появления национальных музыкальных инструментов.

На сегодняшний день в мире сохранилось три образца старинных виуэл, и один из них находится в Новом Свете, а именно – в Эквадоре. Это симптоматичный момент, проявившийся в самых разных областях человеческой культуры – от виноделия до инструментоведения: часто именно в Латинской Америке сохранялись явления, коренящиеся в культуре Старого Света, но уже утраченные в самой Европе. Инструмент из Кито, предположительно атрибутированный как виуэла (уровень сохранности не может дать 100% уверенности), находится в иезуитской церкви (La Iglesia de la Compañía de Jesús) в Кито и считается местной реликвией, поскольку принадлежал он святой Марианне де Хесус (1618–1645).

В начале XVII века в музыке большинства европейских стран происходит поворот от Ренессанса к барокко, получивший отражение и в инструментальной культуре. Иерархия инструментов меняется (например, совсем скоро на первый план выйдут струнные смычковые), одни инструменты вытесняют другие, подчиняясь неумолимому бегу времени. Если в XVI веке широко распространен полифонический репертуар, который удобно исполнять на виуэле, в XVII веке ему на смену приходит музыка гомофонно-гармонического склада. Над виуэлой берет верх гитара – инструмент, на котором удобно брать аккорды (собственно, благодаря этому свойству он сохраняет свою популярность по сей день). Автор словаря «Сокровищница испанского языка» (1611) С. де Коваррубиас, жалея об уходящих временах, сетовал: «До наших дней виуэла была весьма

¹ Corona Alcalde A. La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo // Revista de Musicología. 1993. XVI/3. P. 1363.

² Stevenson R. The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs. Washington: Pan American Union, 1960. P. 181.



Виуэла из церкви Общества Иисуса (Ла-Компанья)
в Кито

почитаема, и было много прекрасных виуэлистов, но с тех пор как изобрели гитару, мало кто учится играть на виуэле. Это большая потеря, потому что на виуэле можно было играть любую музыку, а гитара – сплошной звон, а играть на ней так просто, особенно боем, что каждый мальчишка теперь – гитарист»¹.

Гитара проникает и в Новый Свет и становится здесь важнейшим инструментом, давая жизнь множеству региональных разновидностей струнных щипковых, впоследствии закрепившихся как традиционные народные инструменты. «Нет ни одной страны от Мексики до Чили и Аргентины, где не фигурировала бы какая-то своя модель гитары, – пишет В.Р. Доценко. – В перечне образцов инструмента, ставших классическими, – кубинский *трес* (*tres*), венесуэльская *куатро* (*cuatro*), мексиканские гигантский *гитаррон* (*guitarron*) и маленькая *харана* (*jarana*) или харанита, пуэрториканская *сейс* (*seis*), панамская *мехорана* (*mejorana*), андская

¹ Covarrubias S. de. Tesoro de la lengua castellana o española. Madrid: por Luis Sanchez, 1611. P. 74.

чаранго (*charango*), так же как и многочисленные рекинто, бандолая, лаудес, гитаррильяс, бандурильяс и другие разновидности; каждая из них обладает своими конструктивными особенностями, исполнительскими приемами и тембральными отличиями¹.

Тем не менее слово «виуэла» продолжает регулярно встречаться в латиноамериканских документах вплоть до XVIII века. Например, в 1767 году при изгнании ордена иезуитов из Мехико была проведена опись их имущества, в которой фигурировали и виуэлы². Здесь мы ступаем на зыбкую почву незакрепленности названий за теми или иными инструментами, что характеризует музыку Средневековья, Ренессанса, но часто и барокко. Что же на самом деле продемонстрировали бы латиноамериканские «виуэлы» XVII–XVIII веков, если бы сохранились до наших дней – небывалый консерватизм колониального барокко, необразованность составлявшего опись или более легкое по сравнению с нашим временем отношение к названиям и дефинициям? Среди документов, упоминающих виуэлы и «виуэлы», мы можем найти завещание 1688 года, в котором фигурирует «подержанная виуэла с корпусом из тыквы»³. Можно только догадываться, сколь далеко ушло это изделие от своего придворного предка.

В конце XX века история виуэлы, к этому времени активно возрождавшейся в рамках аутентичного исполнительства, получила в Латинской Америке новый поворот. В 1994 году аргентинский композитор Пабло Гонсалес Хасей (род. 1968) написал пьесу «Письмо Нарваеса» («Carta a Narváez»), предназначенную для исполнения на виуэле, – своеобразный ответ Фантазии IV тона Л. де Нарваеса.

Вслед за виуэлой на первый план в испанской инструментальной культуре Высокого Ренессанса вышел **орган**. Музыкальные сборники и теоретические трактаты второй половины XVI века ориентированы уже и на него. Как раз в это время органостроение достигает нового качественного уровня, и начинается блестящий путь испанской органной школы длиной в 200 лет. Будучи инструментом церковным, орган находился на вершине негласной иерархии. Испанские теоретики превозносят его, приводя

¹ Доценко В.Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. С. 46.

² Aretz I. Guitarras, bandolas y arpas españolas en América Latina // España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985. Vol. 1. 1987. P. 336.

³ Aretz I. Guitarras, bandolas y arpas españolas en América Latina // España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca. P. 333.

строки из Псалтири («хвалите Его на трубах и органах¹») и сравнивая инструмент с пророком Самуилом, никогда не покидавшим храм².

Испанский орган как самостоятельный тип инструмента отличает большое количество язычковых регистров³, в том числе (со второй половины XVII века) знаменитые испанские горизонтальные трубы, направленные не вверх, а в сторону. Количество мануалов – клавиатур для рук – могло быть невелико, но это компенсировалось возможностью включать разные тембры для правой и левой рук в рамках одной клавиатуры (так называемый механизм *medio registro*). Педаль – ножная клавиатура – была не развита. Учитывая следование миссионеров испанским порядкам богослужebной жизни, неудивительно, что именно этот вид органа распространился и в Латинской Америке⁴.

Органная музыка, выполнявшая в Старом Свете функцию «Писания для неграмотных», судя по всему, производила впечатление и на индейское население, по крайней мере, обзавестись органом миссионеры старались как можно скорее. Так, в 1530 году из Севильи доставили маленький орган, чтобы аккомпанировать индейскому хору в соборе в Мехико⁵. Позднее свидетельств о появлении органов в Новом Свете встречается все больше. Целых два органа были установлены в соборе города Куско уже в 1553 году⁶. К 1585 году относится первое упоминание об органе на территории Аргентины: из письма священника Франсиско Ангуло следует, что орган есть в городе Сантьяго-дель-Эстеро⁷. В XVII и XVIII веках количество органов только растет.

¹ Сегодня известно, что под «органом» в данном случае подразумевался любой духовой инструмент.

² Подробнее об этом см.: *Моисеева М.А.* Сакральное значение органа в Испании второй половины XVI – начала XVIII века // Концептуализация музыки в авраамических традициях-2018. М.: ГИИ, 2018. С. 64–75.

³ Язычковый регистр – ряд органных труб, внутри которых, как и в язычковых деревянных духовых инструментах, колеблется язычок – тонкая металлическая пластинка, закрепленная с одной стороны.

⁴ Подробнее этот вопрос был освещен в статье: *Моисеева М.А.* Иберийский орган в Новом Свете // Музыка и время. 2020. № 12. С. 9–13, поэтому в данной работе затронем лишь основные позиции.

⁵ *Gómez Castellano O.* La Dinastía «Castro» de organeros poblanos: la organería en las provincias mexicanas de Puebla y Tlaxcala en los siglos XVIII y XIX. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. P. 70.

⁶ *Behague G.* La música en América Latina. P. 33.

⁷ *Fontana A.* El órgano en la Argentina. Época colonial y siglo XIX // Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 1982. N 5. P. 49.



Кафедральный собор Вознесения Девы Марии в Мехико
Помещение для хора
Справа – пульт органа Хосе де Нассарре. 1735

Органы устанавливались по той же схеме, что была принята в испанских соборах. Часть центрального нефа отводилась под помещение для хора и обносилась стенами. Обращенная к алтарю сторона была закрыта не сплошной стеной, а решеткой, чтобы клирики-хористы могли наблюдать за ходом службы и вовремя исполнять песнопения. Наверху, над сillerией (*sillería*) – резными креслами хористов, которые часто являлись настоящим произведением искусства, – между колоннами центрального нефа располагался орган. «Высоко сижу, далеко гляжу», – мог бы повторить вслед за героем русской сказки ибероамериканский органист: с его места отлично просматривался алтарь, при этом сохранялся контакт с певчими.

Вероятным объяснением, почему pedalная клавиатура ибероамериканских органов оставалась по обе стороны океана не развитой вплоть до XIX века, является как раз расположение инструмента в храме. Ногами органист исполняет басовую партию, а значит трубы, присоединенные к ножным клавишам, должны быть внушительной длины. И если в Северной Германии, славящейся своими инструментами с мощными pedalными регистрами, органы находились на хорах над входом, и большие басовые трубы можно было расположить по бокам органа и даже «свесить» их с балкона, то в испанских (и, соответственно, латиноамериканских) храмах поместить их было попросту некуда.

Зато и в Старом, и в Новом Свете получила развитие практика установки в центральном нефе двух органов – один напротив другого. Изначально



Органы собора Вознесения Девы Марии в Мехико, расположенные между колоннами центрального нефа

продиктованная, возможно, чисто визуальным чувством равновесия, эта практика позволяла достигать интересных аудиоэффектов, заставляя органы звучать стереофонически или создавать эффект эха. Сохранившийся репертуар для двух органов подтверждает использование именно этих типов музыкальной фактуры: органисты в основном имитируют друг друга, на короткие моменты сходясь в *tutti*. Долго играть одновременно не позволяли акустические особенности помещения – каждый из исполнителей гораздо громче слышал свой орган, чем инструмент партнера, и все это осложнялось характерной для больших каменных помещений задержкой в распространении звука.

У показанного на иллюстрации выше органа собора Мехико также есть «брат», установленный напротив. Оба инструмента прошли в 2009 году реставрацию в мастерской Г. Гренцинга (Папиоль, Барселона) и находятся в действующем состоянии. Они относятся к концу XVII–XVIII века и примечательны тем, что это первые большие стационарные органы, построенные в Новом Свете. Один из них, авторства мастера Х. де Сесмы, появился в 1696 году, а в 1735 году мастер Х. де Нассарре построил второй орган.

Орган оказывается в числе инструментов, которые с самого начала колонизации с успехом осваивали индейцы. Поскольку органист был вторым лицом в капелле (после капельмейстера), место это считалось престижным, и занять его музыканту индейского происхождения было непросто. Тем не менее такие попытки зафиксированы. Уже в 1567 году собор Мехико объявляет конкурс на место органиста, и среди кандидатов

числятся «индеец Франсиско» и испанец Мануэль Родригес¹ (неизвестно, правда, кто победил).

Подобно тому, как по мере развития местного органостроения отпадает необходимость завозить инструменты из Старого Света, по мере евангелизации индейского населения исчезает и нехватка местных органистов. В частности, исследования архивов собора Оахаки (Мексика) показывают, что работавшие там органисты принадлежали к различным расовым группам. За XVII–XVIII века среди них обнаруживаются чистокровные испанцы, индейцы, метисы, мулаты, негр и даже «мавр»² (*morisco*)³.

Благодаря тому, что в соборы вице-королевств регулярно поставлялись европейские новинки, множество испанских произведений, утраченных на родине, сохранилось в латиноамериканских архивах. Один из ярких примеров – органные сочинения Хосе де Торреса (1670–1738), придворного капельмейстера последнего испанского Габсбурга Карлоса II, сумевшего продолжить службу и при Бурбонах. Одиннадцать его произведений, найденных в архиве собора Мехико, одновременно составляют и часть наследия самого Торреса, и являются важной вехой для мексиканской органно-клавирной школы, для которой послужили моделями⁴.

Наиболее близким к органу инструментом по социальным функциям оказалась **арфа**, не случайно органист мог в некоторых случаях исполнять и обязанности арфиста. Сегодня нам может показаться это странным, но место арфы в испанской церковной капелле было чрезвычайно важным, и эту особенность унаследовал и Новый Свет. Арфа была более мобильна, не требовала привлечения кальканта, ею заменяли орган на репетициях или на камерных службах в капеллах.

¹ *Gómez Castellano O.* La Dinastía «Castro» de organeros poblanos: la organería en las provincias mexicanas de Puebla y Tlaxcala en los siglos XVIII y XIX. P. 71.

² Обращенные в христианство арабы нередко уезжали в Новый Свет, надеясь на более свободное и безопасное положение за океаном. Подробнее об этом см.: *Pérez Álvarez M.* Un Nuevo mundo para los moriscos // *Revista de estudios extremeños*. 2013. Vol. 69. № 2. P. 1055–1067.

³ *Rodys R.* Los maestros organistas de la catedral de Oaxaca, un grupo profesional poco conocido // URL: <https://www.iohio.org.mx/esp/documents/OrganeroscatedralRicardo.odt.pdf> (дата обращения 10.04.2024).

⁴ Подробнее об этом см.: *Delgado Parra G.* “El libro que contiene onze partidos del M. Dn Joseph de Torres”. ¿Torres y Martínez Bravo, o Torres y Vergara? Aproximaciones a una interpretación filológica del manuscrito de la colección Sánchez Garza // *Anuario musical*. 2008. № 63. P. 25–60.

Что же касается светской культуры, то здесь арфа была распространена среди всех слоев общества. Аристократы нанимали арфистов на службу, да и сами не считали зазорным проводить время за этим инструментом. Ведь, в конце концов, на арфе, согласно иконографии, играл сам царь Давид! Этот сюжет красной нитью проходит через европейское художественное творчество, среди испанских примеров – «Кающийся Давид» художника XVII века Пабло Понтонса. (Правда, изображаемому Давиду регулярно «вручались» и другие инструменты – от струнного смычкового фиделя до органа-портатива.)

История сохранила имена первых арфистов Нового Света. В 1519 году со знаменитым конкистадором Эрнаном Кортесом в Мексику прибыл арфист, обозначенный как «маэсе Педро», а в 1527 году вместе с командой известного итальянского мореплавателя Себастьяна Кабота¹ (ок. 1476–1557), отправившейся из Севильи, в королевство Рио-де-ла-Плата приезжает арфист Мартин Ниньо². Некоторые музыканты «повышали квалификацию» уже по ту сторону Атлантики. Так, прибывший в 1566 году в Новый Свет испанец по фамилии Рисуэньо двумя годами спустя числился подмастерьем арфиста в Мехико и впоследствии именно игру на арфе он избрал в качестве своего основного занятия³.

Среди приехавших из Старого Света арфистов были очень значительные фигуры для истории испанской музыки. Например, в составе свиты Педро Фернандеса де Кастро-и-Андрате, графа Лемоса, испанского вице-короля в Перу, в Лиму в 1667 году отправился Лукас Руис де Рибайас (1626 – после 1677) – автор знаменитого сборника «Luz y Norte musical» (что можно перевести примерно как «Свет и музыкальная Полярная звезда»; вышел в Мадриде в 1677 году)⁴.

¹ Отечественному читателю, возможно, будет интересно вспомнить, что в 1555 году С. Кабот возглавил «Московскую компанию» – английскую торговую компанию, имевшую монополию на торговлю с Россией.

² Méndez M. *Semblanza de la Historia del Arpa en Latinoamérica: una visión comparada y latinoamericana entre México y Argentina* // URL: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/05/semblanza-de-la-historia-del-arpa-en-latinoamerica3.pdf> (дата обращения 10.04.2024).

³ Schechter J.M. *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America*. Kent: Kent State University Press, 1992. P. 30.

⁴ В той же музыкальной группе оказывается еще один известный композитор – Томас де Торрехон-и-Веласко. В отличие от Рибайаса, который вернулся в Испанию, Торрехон остался и стал автором первой оперы в Новом Свете – «Пурпур розы» (1701). Возможно, при написании ее он использовал музыку своего учителя – арфиста Х. Идальго (1614–1685).



Пабло Понтонс
Кающийся Давид. Около 1685
Церковь Санта Мария, Морелья

Во второй половине XVI века в Испании сосуществовало два вида арфы: диатоническая (ее звукоряд соответствовал белым клавишам) и хроматическая (ее звукоряд включал также ноты, приходящиеся на черные клавиши). Специфической испанской разновидностью принято считать двойную или двурядную арфу – инструмент с двумя рядами струн (*arpa de dos órdenes*), натянутыми крест-накрест: один ряд соответствовал белым клавишам, а второй – черным. Однако, будучи более простой и в изготовлении, и с точки зрения игры, диатоническая арфа обрела в Новом Свете большую популярность, нежели хроматическая. По меньшей мере, более 120 латиноамериканских иконографических источников изображают исключительно диатоническую арфу.

Лишь обнаруженные не так давно мексиканские документы первой трети XVIII века указывают на бытование на территории Мексики двурядной арфы. Первый из них датируется 1725 годом и гласит о назначении Хуана Корчадо арфистом собора Пуэблы. Корчадо, служивший в 1710–1720 годах в соборе Севильи, описан как искусный исполнитель на двурядной арфе. Жалование его значительно превышало среднее жалование арфиста в этом регионе, что наводит на мысль о том, что и в Новом Свете играть ему приходилось на арфе *de dos órdenes*¹. Как бы то ни было, именно этот вид арфы (помимо двух обычных) Корчадо заказал местному мастеру Бернардо Родригесу, когда получил от капитула задание обучать игре мальчиков-певчих². Таким образом, как минимум одна двурядная арфа не просто применялась в мексиканской церковной капелле, но и была изготовлена в Новом Свете.

Другой документ относится к 1730 году и свидетельствует о том, что в мексиканском Вальядолиде (ныне Морелья) музыканту по имени Бартоломе де Мафра Варгас предлагалось пройти экзамен, чтобы в дальнейшем стать арфистом местного собора, причем играть на двойной арфе. Приписка, сделанная деканом собора парой дней позже, гласит, что на экзамене дон Бартоломе провалился, признавшись вдобавок, что на двойной арфе играть не умеет, а ведь именно это, по мнению декана, было так необходимо собору³.

Пришедшая из Испании испанская арфа дала богатейшие всходы на американской почве, не знавшей струнных инструментов (если не считать их предпосылкой упомянутый музыкальный лук, в чем-то схожий с арфой, но несопоставимый с ней по сложности). Как и многие другие струнные щипковые, она прочно вошла в состав народных ансамблей, встречающихся на территориях разных латиноамериканских стран, в том числе сохранив черты, позднее исчезнувшие в Европе.

Ряд исследователей отмечают большой консерватизм в изготовлении традиционных латиноамериканских арф. Довольно большая по высоте, типичная для Испании Позднего Ренессанса и барокко однорядная арфа имела тонкую переднюю стойку, шейку в виде опрокинутой дуги, резонаторные отверстия на передней поверхности деки. Все это можно наблюдать на картине «Поклонение пастухов» Ф. де Сурбарана, и эти

¹ *Camacho E.* Noticias del arpa de dos órdenes en la Nueva España y el México decimonónico // Cuadernos de Música Iberoamericana. 2017. Vol. 29. Pp. 39–41.

² *Ibid.* P. 42.

³ *Ibid.* Pp. 41–42.



Франсиско де Сурбаран
Поклонение пастухов. 1638
 Холст, масло. 261 x 175 см
 Фрагмент
 Музей Гренобля

признаки закрепились за многими народными разновидностями латиноамериканских арф¹.

Следует заметить, что и сама манера держать арфу под сильным наклоном, подобная изображенной на картине, свойственна традиционным народным исполнителям в Латинской Америке

Страны, на территориях которых арфа получила самое широкое распространение, – Мексика, Эквадор, Парагвай, Перу и Венесуэла. Однако фестивали и мастер-классы, посвященные традиционным разновидностям арфы, проводятся не только в них, но и в Европе. Замыкая исторический круг, латиноамериканские арфисты обучают своему искусству адептов в Старом Свете.

Европейский инструментарий и его преломление в Новом Свете – еще одна деталь загадочной мозаики под названием «Латинская Америка». Некогда доминировавшая испанская культура порой меняла привычные порядки индейцев самым жестоким образом, но и сама обретала при этом новые черты, а иногда, как мы видели выше, аборигены невольно выступали в роли хранителей тех или иных ее элементов. На сегодняшний день можно смело признать, что музыка стран Латинской Америки

¹ *Schechter J.M. The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America. Pp. 27–28.*



Арфа в составе традиционного мексиканского ансамбля

давно начала культурную реконквисту, распространившуюся далеко за пределы Испании. Latinoамериканские жанры в полный голос зазвучали в Испании уже в эпоху барокко, и в дальнейшем этот процесс только усиливался – с укреплением контактов с Европой после обретения странами Латинской Америки независимости (получение образования в Европе и гастрольные поездки), а позднее – с развитием средств массовой информации и распространением по всему миру популярной латиноамериканской музыки. И вот уже швейцарский инструментовед Клод Феррье проводит мастер-класс по игре на перуанской арфе¹, а исландская рок-певица Оулёф Арнальдс выходит на сцену с чаранго. Все это в очередной раз доказывает, что жизнь в своем бесконечном разнообразии переплавляет даже самые сложные культурные конфликты – пусть на это порой уходят века.

¹ Состоялся в Цюрихе в октябре 2014 года.

Ирина Кряжева

О ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИМВОЛИКИ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСПАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
XVI – НАЧАЛА XVII ВЕКА

Музыкальная символика – особая область музыкального текста в самом широком смысле этого слова, соприкасающаяся с содержательными и коммуникативными функциями искусства звуков. Для подготовленного слушателя мотивы-символы, мотивы-эмблемы, мотивы-монограммы (плача, креста, вопроса, фанфары, BACH, DSCH¹ и др.), то есть мотивы, зашифровывающие некое понятие, образ, послание, несут особую нагрузку, углубляя смысловой контекст и расширяя поле эмоциональной реакции. Изучение данной сферы затронуло, в основном, барочную эпоху, где принципы музыкальной символика, представленные в виде четко систематизированных музыкально-риторических фигур и тесно связанные с теорией аффектов, получили наиболее ясное и структурированное выражение. Однако формирование этих принципов связано с более ранней эпохой и начинается в полифонических произведениях ренессансных композиторов XVI века, в которых музыка, уподобляясь взволнованной человеческой речи, опираясь на законы риторики, обретает особую выразительность. Именно тогда – на рубеже XV–XVI веков – в условиях полифонической композиции слово и музыка вступили в новый, не виданный ранее союз и именно тогда начинается закрепление определенных мелодических оборотов, интонационных формул и построений за словесными и поэтическими образами. Таким образом, формирование мотивной символика неотделимо от общего музыкально-эстетического контекста Возрождения и в первую очередь обусловлено *новым подходом*

¹ Мотивы-монограммы BACH (Бах), DSCH (Дмитрий Шостакович) представляют определенную последовательность звуков, складывающуюся из буквенных обозначений нот.

к соотношению музыки и слова. Поэтому проблема взаимодействия текста и музыки является ключевой для данной статьи и рассматривается на примере творчества испанских композиторов XVI века – Кристобала де Моралеса, Франсиско Герреро, Томаса Луиса де Виктории.

Музыка, воспринимаемая в ренессансном обществе как одно из самых могущественных искусств, обладающих особой этической направленностью, и способная донести до слушателя с глубокой эмоциональной убедительностью некое послание, была неотъемлемым элементом как церковной католической службы, так и придворной жизни. Церковь, королевский двор и знатные аристократические семьи стали главной общественной силой, под неустанным покровительством которой расцветало искусство полифонического пения и инструментального музицирования. Немаловажную, если не основополагающую роль в этом сыграла поддержка музыкальных институтов и конкретных фигур со стороны высших слоев общества, обладающих властью, финансовыми возможностями и развитым художественным вкусом. Еще в последней трети XV века один из наиболее авторитетных фламандских музыкантов-мыслителей и композиторов Иоанн Тинкторис в одном из своих трактатов утверждал, что музыка улаживает Бога, украшает хвалы Богу, побуждает души к благочестию, изгоняет печаль, обращает в бегство дьявола, вызывает восторг, возвышает разум смертных, исцеляет болящих, прославляет искусных в ней, делает души блаженными¹.

Основной корпус бытовавших в ту эпоху музыкальных жанров – мессы, мотеты, полифонические песни – представляли собой композиции, в основе которых лежал общий для всех принцип: соединение текста (чаще на латыни, а также на родных языках) и собственно музыки. И если до определенного момента текст и музыка сохраняли заметную автономию, то начиная с конца XV столетия вопрос об их соотношении постепенно становится одним из наиболее важных и обсуждаемых. Именно тогда словесное творчество и в особенности риторика, ищущая убедительность, начинает оказывать глубокое воздействие на другие виды искусства², в том числе

¹ Поспелова Р.Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. М.: Московская гос. консерватория, 2009. С. 521.

² В частности, об этом пишет С. Аверинцев: «Описание внутреннего членения пластических искусств приравнивается, прилаживается к риторическим схемам. В этом смысле характерно замечание Лудовико Дольчи, принадлежащее уже постренессансной эпохе (1557): “Вся сумма живописи, по суждению моему, разделяется на три части: Нахождение, Рисунок и Колорит (*Invenzione, Disegno e Colorito*)”. Нельзя не вспомнить, что труд оратора с античных времен делится на *Inventio, Dispositio et Elocutio*.

музыкальную выразительность и технику. Внимательное отношение композиторов к поющему слову, которое в союзе со звуком стремится к своей эстетически совершенной и убедительной форме, неотделимо от общей направленности гуманистической культуры, где риторика превращается из прикладной и в общем-то «служебной дисциплины в царицу всех наук»¹. Культура Возрождения, – отмечает исследователь, – культура «по преимуществу риторическая, слово понимается ею как высшее проявление человеческой природы <...> работа над словом – как высшее человеческое предназначение»². Важность этого вопроса обусловлена и тем, что в полифонической композиции, где несколько голосов звучат одновременно и каждый ведет свою мелодическую линию или имитирует линию какого-либо другого голоса и соответственно свой текст, восприятие и понимание слов изначально затруднено. Добиться ясного слышания слова, то есть донести до слушателя некий смысловой посыл, назидание или поэтический образ – сложная задача, которую нужно было решать именно композитору. Еще более она усложнялась в связи с необходимостью найти такой мелодический рисунок, который бы соответствовал образному содержанию текста.

Таким образом, новое отношение композитора к слову, возникшее в эпоху «царствования» риторики, оценивается авторитетными исследователями, и в частности Э. Ловинским, как центр стилевой революции Ренессанса в музыке. Ее фундаментом стало глубокое и всестороннее освоение античного наследия, когда «греческие писания» о музыке изучались ренессансными музыкантами с таким же энтузиазмом, как философы изучали Платона, скульпторы – античную скульптуру, архитекторы – античные здания³.

Этому сближению ручного искусства и риторической культуры соответствовал, как известно, новый, специфический для Ренессанса тип человека, в своей собственной особе совмещающий словесность – и занятия живописью, ваянием и зодчеством: гуманист как художник и художник как гуманист». (Аверинцев С.С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения / Отв. ред. В.И. Рутенбург. М.: Наука, 1984. С. 146).

¹ Андреев М.Л. Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада. Античность. Средневековье. Возрождение / Отв. ред. С.Д. Серебряный. М.: Изд-во РГГУ, 1998. С. 347.

² Там же. С. 349.

³ Lowinsky E. Music in the Culture of the Renaissance // Journal of the History of Ideas. 1954. Vol. XV. N 4. P. 549.

Так, описывая достоинства выразительного стиля Жоскена Дебре, швейцарский гуманист Г. Глазеан постоянно апеллирует к античным авторитетам: «Ибо как Марон [Вергилий] благодаря своему природному дарованию приспособлял свой стих к вещам, например рисовал важные вещи частями спондея, выражал притворство частыми дактилями, употребляя для каждого предмета подходящие слова, так и Иодок [Жоскен Дебре] то шествует быстрыми, устремляющимися вперед нотами, где этого требует содержание, то запевает свою песню медленными звуками, соответствующими содержанию»¹.

Идея о тесном союзе музыки и слова находит дальнейшее развитие в XVI столетии, в особенности в трудах итальянского композитора и теоретика музыки Д. Царлино: «Но если слово способно волновать души и направлять их в различные стороны, и это без гармонии и без ритма, еще большей силой оно будет обладать, если к нему присоединить ритм, звуки и голоса <...> так как благодаря им мы возбуждаемся, загораемся, успокаиваемся и становимся слабыми»², – пишет Царлино, ссылаясь в своих суждениях на Платона и других античных авторов. В результате он приходит к выводу, что «невозможно музыканту соединять гармонию и слова без всякого соответствия <...> нехорошо веселые слова соединять с печальной гармонией и тяжелыми ритмами, а печальные – с веселой гармонией и легкими или подвижными ритмами»³.

У истоков начинающейся риторической эпохи в Испании стоял поэт, драматург и музыкант Хуан дель Энсина (1468–1529/30), который создал некий эталон испанского музыкально-поэтического стиля рубежа веков, основанного на глубоком взаимодействии поэзии и музыки. И, с этой точки зрения, Энсина предстает как абсолютно ренессансный художник, для которого поэтический текст становится главной силой музыкального вдохновения, побуждая к поискам наиболее точного и выразительного музыкального языка. Энсина олицетворяет тип универсальной личности, соединившей в своем творчестве поэзию, театральное и музыкальное искусство. Его театральные произведения – эклоги – знаменуют высокие достижения испанского театра. Его музыкально-поэтические произведения – романсы, вильянсико и песни – открывают новые стилевые горизонты как в поэзии, так и в музыке. Действительно, Энсина впитал суть гуманистической культуры Возрождения, ее склонность к риторике,

¹ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. В.П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. С. 409.

² Там же. С. 454.

³ Там же. С. 496.

и совершенному литературному и литературно-музыкальному стилю. Безусловным подтверждением этого служит его знаменитый сборник («Cancionero»¹), вышедший в свет в 1496 году и ставший первым сборником кастильской поэзии одного автора, опубликованным в Испании на родном языке. Сюда вошли помимо его собственных эклог и поэзии переводы Буколик Вергилия и теоретическая работа «Искусство сочинения» («Arte de trobar»). Предлагая своему патрону принцу Хуану некую форму проведения досуга, Энсина рассуждает о поэтическом таланте, о поэзии и правилах стихосложения, постоянно сопоставляя ее с ораторским искусством, а поэта с ритором, часто прибегая к авторитету древних. Он утверждает, что «цель оратора или ритора <...> убеждать и пленять слух. Если в этом поэзия сходна с ораторским искусством или с риторикой, то главное в ней – следовать определенному стихотворному размеру»².

По-видимому, есть своя закономерность в том, что авторский сборник Энсины вышел всего лишь четыре года спустя после выдающегося труда Антонио де Небрихи «Грамматика испанского языка», который положил начало лингвистической традиции и описания грамматики родного языка – фактически первый прецедент подобного рода в Европе. Грамматика Небрихи, впрочем, как и вся его разносторонняя деятельность, в том числе педагогическая в университете Саламанки и позже во вновь созданном университете Алькалá, где он заведовал кафедрой риторики, существенно повлияли на развитие словесности и поэзии на испанском языке, обозначив важную особенность испанской гуманистической традиции. А Энсина, отдавая должное этому «ученейшему маэстро», изгнанному из Испании варваризмы, стал одним из первых художников, который осознал необходимость развития и совершенствования национальной поэзии в русле новых завоеваний грамматики и риторики в тесном содружестве с музыкой. Символично, что пути Энсины и Небрихи пересеклись в Саламанкском университете, где начинающий поэт и музыкант изучал право, а Небриха преподавал грамматику и риторику.

Что касается музыкально-поэтического наследия Энсины, то оно представлено разными песенными жанрами, в ряду которых вильянесико и романсы, создававшиеся для его же театральных произведений.

¹ El Cancionero de las obras de Juan del Encina. Salamanca, 1496 (факсимильное издание: Cancionero de Juan del Encina / Publicado en facsímile por la Real Academia Española. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928).

² Ibid. Fol. IIIv–IIIr

Они сохранились, главным образом, в известном сборнике «Cancionero Musical de Palacio» (более 60), несколько образцов представлены в других сборниках и в итальянских источниках. Его музыкальные новации были тесно связаны с тем, что он делал в области поэзии и театра, утверждая пасторальный жанр. Музыка должна была «откликнуться» на стилизованную «низкую манеру» литературного текста и воплотить этот условный сельский колорит. Язык контрапункта, принятый до Энсины в придворной песенной культуре, насыщенный мелодическим развитием и украшениями, для этого не годился, так как затемнял слышимость слова и не соответствовал характеру и структуре текста. В своих поисках Энсина в большей степени ориентировался на итальянскую фроттолу и на испанский полифонический романс с его силлабическим распевом. В результате он создал обновленный музыкальный язык, отличающийся простотой и ясностью фактуры, господством силлабики и четкой артикулированной ритмикой, который как нельзя лучше соответствовал задаче воссоздать «народный» колорит.

Один из наиболее известных и показательных примеров – вильянсико «Сегодня мы едим и пьем, ведь завтра нам поститься» («Oy comamos y bebamos»), написанное для карнавальной Эклоги VI, где речь идет о последнем дне карнавала с его обильными возлияниями накануне поста. В этом вильянсико, впрочем, как и в ряде других, благодаря симметрии и повторности музыкальных фраз отчетливо выявляется танцевальное начало, привносящее столь уместную здесь энергию и динамику. Ведь содержание текста, воспевающего земные удовольствия, разгул, еду и веселый танец, гораздо более характерно для «низкой» поэзии, в том числе поэзии голиардов, влияние которой на стиль Энсины отмечают исследователи. Так, условный мир придворного искусства начинает вбирать в себя мотивы и образы народной культуры. Не менее показательный пример чуткости музыкально-ритмической организации к содержанию текста – романс и вильянсико, посвященные взятию Гранады. В романсе «Qu' es de ti, desconsolado» автор обращается к безутешному королю Гранады и требует возврата испанских земель, восхваляя силу веры и Католических королей, а в вильянсико «Levanta, Pascual, levanta» один пастух будит другого (по имени Паскуаль) и призывает его отправиться в Гранаду, которая уже взята. Если романс отличает ритмо-мелодическая статика, ощущение застылости, минимальное мелодическое движение, то мелодика вильянсико строится на активных восходящих ходах, пунктирном ритме, символизирующих устремленность и движение вперед.

В XVI столетии вопросы соотношения слова и музыки обретают еще большую значимость и освещаются в Испании в духе самых передовых

тенденций своего времени и в трудах разных авторов. В 1555 году композитор и теоретик музыки Хуан Бермудо в пятой книге трактата «Описание музыкальных инструментов» высказывает следующие пожелания: «...в своих сочинениях нужно, насколько это возможно, имитировать [*contrahacer*] то, о чем говорится в тексте. Когда на музыку кладется текст *Clamavi Jesu voce magna* нужно сочинить восходящую мелодию на слова *voce magna*; на текст *Martha vocavit Mariam sororem suam silentio* музыка должна пойти в нисходящем движении, чтобы быть едва слышной. Когда говорится *ascendit ad celum* музыка должна идти вверх <...> Всегда нужно руководствоваться идеей, чтобы ноты были в полном согласии с текстом <...> В данном случае меня лучше всего поймут грамматики, поэты и риторики¹. Далее он утверждает, что композитор, имеющий намерение сочинять правильно, во-первых, должен понять текст и сделать так, чтобы музыка служила тексту, а не текст музыке².

Приблизительно в это же время (с 1538 по 1553 год) виднейший испанский теоретик музыки Франсиско де Салинас изучает в Ватиканской библиотеке античные трактаты, в том числе не только хорошо известные благодаря публикации «Основы музыки» Боэция, но и рукописные греческие книги Птоломея, Аристоксена, Никомаха, Квинтилиана, Порфирия и других. Плодом многолетней исследовательской работы Салинаса стал трактат «Семь книг о музыке» («*De Musica libri septem*», 1577), где он в том числе подробнейшим образом изучает структурные и выразительные свойства античных метров и их трансформацию в современной музыке от церковных напевов до испанских фольклорных песен и танцев. Например, он описывает ритмы, которыми «пользуются военные барабанички, когда пешие солдаты торжественно маршируют размеренными шагами», указывает, что ритмы некоторых гимнов («*Sanctorum meritis*») сходны с ритмами горацевых од, что восьмисложные ритмы более всего пригодны для рассказывания историй и сказок³, то есть дает ценнейший конкретный материал, которым мог воспользоваться любой композитор, применив его в соответствующей ситуации.

Еще более углубляет этот круг вопросов ученик Салинаса немецкого происхождения Гаспар Стокерус, автор мало известного трактата «Две книги о музыке со словами» («*De musica verbali: libri duo*»), создана около

¹ *Bermudo J.* Declaración de los instrumentos musicales. Osuna: Juan de Leon, 1555. P. 125.

² *Ibid.* P. 134.

³ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 416–419.

1570 в Саламанке)¹. Уникальность данной работы состоит в том, что это единственный известный в тот период труд, посвященный целиком и полностью проблеме расположения текста в вокальной полифонии. Неправильное вокализирование текста возникает, по мнению автора трактата, по разным причинам, но чаще из-за несоответствия величины ноты и протяженности слога или слова, что может привести к смещению ударения в слове и прочим недостаткам. Свою задачу он видит в том, чтобы сформулировать правила, применение которых послужит ясному и внятному произнесению текста. Опираясь на выводы Царлино, Стокерус определяет 15 правил, среди которых есть обязательные², и им должны следовать все, и необязательные, предназначенные для тех, кто желает большей точности в соотношении тона и слога³. В воззрениях Стокеруса, современное поколение композиторов, в частности Адриан Вилларт и его школа, достигли более грамотного и точного расположения слов в музыкальной композиции по сравнению с более старшим поколением Жоскена Дебре.

Нельзя не заметить, что в XVI веке для композитора становится важной не только формально-структурная, но и смысловая сторона текста, требующая своего выразительного и символического отображения в музыке, служащая импульсом для музыкальной фантазии и изобретательности автора. Пробуждение этого индивидуализированного восприятия, вообще свойственного эстетике гуманизма, было связано и с изменениями самой природы религиозного чувства, во многом обусловленного распространением «философии Христа» Эразма Роттердамского⁴, которому

¹ Gaspar Stoquerus Two books on verbal music / A new critical text and transl. by A.C. Rotola. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

² Например, такие: количество слогов не должно превышать количество нот; когда несколько нот подряд располагаются на одной высоте, каждая нота должна иметь свой слог и т.д.

³ Gaspar Stoquerus Two books on verbal music. P. 156–158.

⁴ Работа Эразма «Оружие христианского воина» (известна также как «Энхиридион» – «Enchiridion militis Christiani») впервые была опубликована на латыни в 1503 году, а в 1520-е годы вышла в испанском переводе. О степени ее распространения в Испании писал французский исследователь эразмизма в Испании М. Батайон (Bataillon): «...при дворе императора, в городах, в церквях, в монастырях, даже в тавернах и на больших дорогах – повсюду у кого-нибудь имелся экземпляр Эразмова “Оружия христианского воина” на испанском языке. До этих пор его читали лишь небольшое число латинистов, и даже они не всегда все в нем понимали; однако теперь его читают по-испански самые разные люди» (Цит. по: Хью Т. Золотой век Испанской империи. М.: АСТ, 2016. С. 13).

покровительствовал сам император Карл V и его ближайшее окружение. В основе учения Эразма лежала идея внутренней веры и личного индивидуального общения человека с Богом. «Реформа, предложенная Эразмом, – отмечает исследователь – это, прежде всего, реформа духовная, направленная на изменение самого человека, а не традиций или культа, и ее нужно рассматривать в рамках ренессансного “человекотворчества”»¹.

Анализируя эти общие процессы применительно к искусству, Э. Ловинский отмечает, что вместо объективного мира иератического символизма, свойственного средневековому периоду, художника Возрождения гораздо больше привлекает «субъективная сущность отношения человека к богу перед лицом греха, страданий и смерти»². Вот почему, полагает исследователь, тексты мотетов обращаются к величайшим фигурам в моменты полного отчаяния: прощание Давида и Ионафана, несправедливо оклеветанная Сусанна перед лицом смерти, Рахиль, оплакивающая своих детей, и особенно Христос, страдающий на кресте. Таким образом, заключает Э. Ловинский, Ренессанс породил целую литературу для музыки, которую он называет «*poesia per musica*»³.

В этом контексте, где музыка являет некий субъективный выразительный комментарий поэтического образа, исследователь рассматривает стилистические и технические новшества музыкального языка мастеров Высокого Возрождения. Используя музыкальную риторику, разные формы гармонической декламации, диссонансы, контрасты в изложении голосов, выделяя ключевые слова и обороты, композитор получил возможность по своему индивидуальному усмотрению манипулировать со словом, привлекая самые разнообразные музыкально-выразительные возможности, которые символизировали бы те или иные поэтические образы.

Одновременно теоретические штудии прагматично наставляли композитора, что для выражения жесткости, суровости в голосах следует «употреблять интервалы, не содержащие полутона, как, например, тон или большую терцию, а также применять большие сексты и терцдецимы, по своей природе несколько суровые, причем преимущественно в низких регистрах», а для выражения печали, жалобы, горя, слез следует

¹ См.: *Парфёнова Т.* Творчество Луиса де Леона и духовная жизнь Испании XVI века. Первая глава: Испанское Возрождение как историко-культурная проблема // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/parfenova-tvorchestvo-luisa-de-leona/ispanskoe-vozrozhdenie.htm> (дата обращения 15.04.2024).

² *Lowinsky E.* Music in the Culture of the Renaissance. P. 523.

³ *Ibid.*

«употреблять ходы на полутон, на малую терцию <...> эти интервалы по своей природе нежны и сладостны»¹. Все это способствовало выработке принципов мотивной символики, разветвленной и сложной, рассчитанной на свою «экзегезу образованных людей»².

Кристобаль де Моралес (около 1500–1553), при жизни снискавший репутацию «светоча испанской музыки», принадлежит к числу композиторов, сочинения которого показывают филигранную работу со словом. Он оставил весьма обширное наследие, значительная часть которого была опубликована при его жизни. Согласно последним изысканиям оно включает 226 произведений, в том числе около 30 месс, 14 магнификатов, 14 ламентаций, 9 сочинений на народном языке и около 150 опусов, включающих мотеты и другие сочинения на латыни. Такое абсолютное преобладание религиозных жанров – отражение индивидуального мирозерцания и духовно-эстетических предпочтений композитора, но вместе с тем воплощение христианской направленности иберийского гуманизма в целом. Прямое подтверждение этого представляет важнейший документ – авторское посвящение двух книг месс. «Музыка, – утверждает композитор, – это дар божий, данный нам, чтобы восхвалять Бога и сделать честь человеку». Из этого главного постулата следует, что «любая музыка, не служащая для восхваления Бога и возвышения мыслей и чувств человеческих, абсолютно не выполняет своего истинного предназначения»³. Многие историки музыки усматривают здесь определенное влияние философии неоплатонизма, в особенности в понимании особой трансцендентной миссии искусства, «способного возвысить дух до созерцания самых высоких тайн»⁴. Действительно, осознание музыки, находящейся как бы в постоянном движении от Бога к человеку и возвращающейся вновь в сферу божественного, есть не что иное, как интерпретация того «духовного круговращения» или «любви», которая образует стержень религиозно-философских построений неоплатоника М. Фичино⁵. Однако религиозный аскетизм, свойственный вообще испанскому гуманизму, обуславливают достаточно резкое неприятие Моралесом светского начала

¹ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 496–497.

² Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978. С. 64.

³ Mitjana R. Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI. Madrid: Sucesores de Hernando, 1918. Pp. 199–200.

⁴ Ibid. P. 205.

⁵ Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. С. 322.

в искусстве, «чувственного и сладострастного, а значит ничтожного и неподобающего», что, безусловно, ограничивает возможность дальнейших сопоставлений.

В мотетах Моралес демонстрирует наиболее современный, разнообразный и искусный музыкальный стиль. В отличие от мессы, создававшейся на канонический и неизменный текст Ординария¹, в мотетах и песенных жанрах композитор был гораздо более свободен в выборе текста и соответственно его музыкальном воплощении. Именно в мотете вырабатывались определенные мотивы-символы, выражающие или иллюстрирующие поэтический образ. Движение мелодии вверх или вниз, как правило, символизировало словесный образ, указывающий на какой-либо подъем к небесам или же движение вниз к земле, краткие нисходящие интонации ассоциировались с горестным вздохом или плачем, восходящие – с просьбой или мольбой. Иными словами, почти каждый элемент мелодии, пауза, характер соотношения голосов между собой таил скрытую или явную связь со словом. В этом взаимодействии слова и музыки создавался сложный музыкально-поэтический образ.

Большая часть мотетов Моралеса представляет компактные композиции, часто объединяющие в одновременности два разных текста (такие мотеты называются политекстовыми). Один из наиболее известных примеров – мотет «Emendemus in melius»² («Изменимся к лучшему»), предназначенный для исполнения в одно из воскресений Великого поста. В этой небольшой 5-голосной композиции удивительно рельефно и убедительно противопоставлены две противоположные мысли: предсмертная покаянная мольба о прощении «Emendemus in melius quae ignoranter peccavimus» («Изменимся к лучшему, ибо неведомо согрешили») и неотвратимый

¹ Kyria eleison (Господи, помилуй), Gloria in exelsis Deo (Слава в вышних Бору), Credo in unum Deum (Верую в единого Бога), Sactus (Свят!), Agnus dei (Агнец Божий).

² Относительно авторства этого мотета существуют различные точки зрения. В большинстве трудов (Р. Митханы, И. Англеса, Р. Стивенсона, В. Апеля и др.) Моралес безоговорочно признается его автором. Относительно недавно появилась другая точка зрения, подвергающая сомнению этот факт. В частности, в 2002 году в журнале «Early music» была опубликована небольшая статья Д. Мильсома, где он, признавая достоинства этого произведения, отрицает авторство Моралеса. В недавней диссертации Р. Масиаса Перасы, защищенной в университет Барселоны, автор не включает этот мотет в число анализируемых произведений ввиду сомнений в его авторстве.

императив «Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris» («Помни человек, ибо ты прах, и в прах обратишься»). Это смысловое противопоставление облекается в точную и выразительную музыкальную форму, в которой четыре голоса оплетают друг друга имитациями, а в их мелодических линиях преобладает восходящее «вопрошающее» движение. Этим голосам противопоставлен средний (*altus II*), основывающийся на литургической теме, повторяющий практически в неизменном виде через равные промежутки времени библейскую фразу, мелодика которой строится на нисходящих утвердительных оборотах. Ключевая фраза «in pulverem reverteris» подчеркивается ровным и неуклонным нисходящим движением, указывающим путь к земле («в прах обратишься»).

В последнем такте заключительной фразы «Attende Domine et miserere quia peccavimus tibi» («Обратись к нам, Господи, и помилуй, ибо мы согрешили тебе») противопоставленные ранее голоса объединяются в единое созвучие, олицетворяющее символическое разрешение конфликта через воссоединение верующей души с богом, причем эта главная мысль воплощается чисто музыкальными средствами.

Сравнительный анализ двух мотетов К. Моралеса и Родриго де Себальоса на один и тот же текст «Clamabat autem mulier chananaea», повествующей о настойчивой мольбе женщины Хананеянки спасти ее дочь, которая «жестоко беснуется», показывает индивидуальную работу со словом каждого композитора. В обоих случаях для композиторов ключевой является фраза «Господи, помоги мне!» и момент смиренного коленопреклонения. Моралес выделяет первое проведение этой фразы серией голосов, наслаивающихся друг на друга через короткие равные промежутки времени. Эта своеобразная «настойчивость», выраженная так, что каждый последующий голос повторяет предыдущий, не дает возможность усомниться в том, что просительница отступит.

После коротких имитаций на фразу *At illa venit* (А она, подошедши,) следует кульминационное проведение фразы *Domine, adjuva me* (Господи, помоги мне!), сказанной еще раз в ответ на его молчание. Эта фраза получает совершенно иное музыкальное воплощение – только у верхнего голоса звучит поступенный нисходящий мелодический ход в объеме полной октавы, фактически зрительно показывающий ее коленопреклонение.

Себальос также выделяет в качестве ключевой фразу *Domine, adjuva me*, но он предваряет ее кратким построением, состоящим из аккордов (фраза *At illa venit*), благодаря чему ясно понятен текст, и только после паузы вступает сопрано с нисходящим «мотивом коленопреклонения», однако его диапазон не столь широкий, как у Моралеса.

В мотете Ф. Герреро этот же текст обретает совершенное иное музыкальное воплощение. Он выделяет фразу *At illa venit*, резко смещая все голоса к нижней точке своего диапазона, голоса как будто «проваливаются» вниз, символизируя низкий поклон, то есть фактически она подходит к нему глубоко склоненной. И только после этого два верхних голоса начинают неумолимое восхождение на фразу *Domine adiuva me* с использованием хроматических ходов, усиливающих напряжение.

На этих конкретных примерах и в других случаях видно, сколь тщательно композитор работал со словом, облекая его в особую музыкальную форму, которая не только точно выявляла ритм и структуру фразы, но и образно-символически воплощала мысль. Действительно, в большинстве ренессансных композиций слово воздействует на музыкальную композицию и формирует свой символический ряд интонаций, мотивов, приемов, обретая гораздо более высокий уровень выразительности и коммуникативности. Однако в католических странах и в том числе в Испании эта тенденция вступает в определенное противоречие с установками, которые вырабатывались на Тридентском соборе, завершившем свою работу в 1563 году. Речь идет о четко обозначенных приоритетах церковной музыки и требованиях простоты и ясности в донесении текста, избегании разного рода изобразительности и излишеств, уводящих от содержания церковной службы и мешающих сосредоточенной молитве¹. Хотя эти требования касались собственно богослужебной музыки, все же они в немалой степени поспособствовали формированию обновленного полифонического стиля, отличавшегося лаконизмом, прозрачностью и простотой. Многие композиторы, в том числе Дж. Анимучча, Дж.П. Палестрина, Т.Л. де Виктория, сознательно переходили к новой манере, которая бы соответствовала веяниям и духу времени. Таким образом, на исходе Ренессанса испанские композиторы проявляли определенную гибкость, учитывая эстетические запросы гуманистической традиции и религиозные установки посттридентской эпохи.

В творчестве Виктории, которое падает на последнюю треть XVI – начало XVII века, принципы мотивной символики обретают более ясный и даже можно сказать структурированный характер. В первую очередь это заметно в жанре мотета, изначально отличавшегося свободой в построении и допускавшем в гораздо большей степени отклонение от канона и эксперимент. Виктория создает звуковой мир своих сочинений, отталкиваясь от конкретного содержания положенных в основу текстов.

¹ European music 1520–1642 / Ed. by J. Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. P. 404.

Именно в мотетах он идет по пути тонкого взаимодействия текста и музыки, создавая музыкальную ткань, пронизанную разного рода мотивами-символами. Важное значение имеет количество звучащих голосов и характер их соотношения. 6-голосный мотет «*Benedicta sit Sancta Trinitas*» («Благословенна есть Святая Троица») открывается фразой в 3-х голосном изложении, где именно количество вокальных голосов символизирует Святую Троицу. В мотете «*Esse Dominus veniet*» («Се грядет Господь») везде, где речь идет о согласованном или единовременном действии, выраженном словом *omnes*, все голоса начинают двигаться в одном ритме. Зрительной и слуховой наглядностью обладают фрагменты, где речь идет о направлении движения, устремляющегося наверх, либо направляющегося вниз, причем такого рода мелодическое движение обретает устойчивый характер. Виктория использует сходные мелодические средства (напряженно звучащую малосекундную интервалику) для выделения слова *dolor* или *dolores* (боль, скорби), используя в данном случае опыт композиторов-мадригалистов, у которых формируется и закрепляется этот важнейший мотив-символ. Примеры чуткого отношения к слову у Виктории бесчисленны, именно на этом пересечении возникают и кристаллизуются принципы мотивной символики.

Эпоха Возрождения открыла новые, не известные ранее возможности слова, положенного на музыку, которое в этом союзе не только обрело углубленный смысл, яркую эмоциональную окраску и выразительность, но и способствовало формированию устойчивых мотивных оборотов, получивших символическое значение.

Мария Моисеева

ФАРИНЕЛЛИ В ИСПАНИИ

На протяжении нескольких веков Италия оставалась лидером в области оперы – жанра, который родился в этой стране. Итальянцы были и законодателями оперной моды, и ее главными «экспортерами». Речь идет не только о том, что ведущие композиторы других стран находились зачастую под влиянием итальянских оперных моделей, но и о фактическом пребывании итальянских артистов в тех или иных точках Европы. Итальянская опера распространялась вместе с итальянцами, которые поодиночке или целыми труппами колесили по разным странам или оседали в каком-то городе, чаще всего при поддержке королевского двора. Лондон, Вена, Санкт-Петербург – среди ведущих европейских столиц разве что Парижу, где развивалась самобытная оперная традиция, удавалось (да и то до поры до времени¹) избежать влияния итальянской оперы. Начиная с 20-х годов XVIII века итальянские оперы все чаще звучали и в Мадриде, одобряемые новым королем, первым испанским Бурбоном Филиппом V.

До этого момента отношения с итальянской оперой в Испании складывались не слишком гладко несмотря на открытость обеих сторон. Оперный жанр родился во Флоренции в 1590-х годах и был связан с деятельностью так называемой Флорентийской камераты – неформального объединения музыкантов и поэтов, пытавшихся под покровительством просвещенного дворянства возродить античный театр. Опираясь на доступные античные источники, участники камераты пришли к выводу,

¹ В 1750-е во Франции разразилась полемика о достоинствах и недостатках французской и итальянской оперы, известная как «война буффонов», в результате которой сложился новый жанр французской комической оперы – во многом под влиянием итальянской традиции.



Бартоломео Назари
Портрет Фаринелли. 1734
Холст, масло. 141 × 117 см
Музей Королевского музыкального колледжа, Лондон

что вокальная партия должна представлять собой некую промежуточную форму между речью и пением. Результаты их поисков не могли, конечно, вернуть к жизни утраченное античное искусство, но привели к изобретению важнейшего явления в истории музыки – оперного речитатива. С начала XVI века опера (в аутентичных терминах – *dramma per musica*, музыкальная драма), совершенствуясь и вырабатывая внутренние закономерности, стремительно распространялась по всей территории современной Италии и за ее пределами.

Контакты Италии и Испании в силу географических и политических причин всегда носили самый тесный характер. Первая встреча испанцев с новым жанром произошла еще в 1620-е годы. Речь идет о сочинении «Лес без любви» («*La selva sin amor*») с музыкой итальянца Филиппо

Пиччинини (ум. 1648) на текст Лопе де Веги. Это был эксперимент, произведенный в рамках придворного театра, и несмотря на то, что и аудитория, и сам Лопе восторженно отзывались об этом опыте, за ним не последовало многочисленных опер итальянского образца, которые были бы написаны для Испании или испанцами. Препятствием послужило, скорее всего, главное достижение флорентийцев – речитатив. Родившийся из итальянской речи, он не был похож на привычные испанцам поэтические формы, стремящиеся к регулярному метру. Стиль *recitado*, который мы можем наблюдать в операх Х. Идальго на либретто П. Кальдерона («La púrpura de la rosa» и «Celos, aun del aire matan», обе 1660) в значительной мере отличается от итальянских речитативов¹.

Конечно, итальянская опера влияла на испанскую музыку, особенно с конца XVII века. Однако проявлялось это влияние прежде всего в ариях, которые были компонентами самых разных жанров – от духовных кантат до сарсуэлы. Идея же от начала до конца «пропетой» театральной формы оставалась чуждой испанскому музыкальному театру, и в Испании продолжали развиваться локальные жанры, сочетавшие речевые фрагменты с музыкальными (сарсуэла, тонадия, ауто и т.д.).

Не жаловали в Испании и главных звезд оперы XVII–XVIII веков – кастратов (к которым относился и Фаринелли). Традиционной итальянской практикой, кажущейся в наши дни дикостью, была кастрация мальчиков, обладавших красивым сильным голосом, что помогало избежать мутации. В результате у выросшего певца звонкий кристальный тембр мальчишеского голоса (сопрано или альты) сочетался со взрослым объемом легких. Это производило ошеломляющий эффект вкуче с виртуозной вокальной техникой, которой уделялось очень большое внимание при воспитании кастратов. Те же, в свою очередь, обыкновенно были прилежны, ведь ставки были весьма велики: если такой певец не достигал успеха в профессии, его жизнь была разрушена. Зато если ему удавалось войти в число приглашаемых солистов, часы утомительных занятий щедро вознаграждались. Частые сравнения известных кастратов XVIII века с современными рок-звездами можно считать совершенно справедливыми. Театры были набиты битком, дамы теряли головы и искали встречи со своими кумирами.

Кастраты заняли ведущие позиции в итальянских театрах уже в XVII веке, но в Испании эта традиция не нашла понимания. Музыка в испанском театре всегда имела колоссальное значение, составляя

¹ Подробнее об этом см.: Stein L.K. The Origins and Character of recitado // Journal of Seventeenth-Century Music. 2003. № 1. – URL: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/stein.html> (дата обращения 15.04.2024).

неотъемлемую часть драматических спектаклей. Так же, как и в Италии, ценились высокие голоса, которым доставались главные роли – богов, героев, аллегорических фигур и прочих обязательных участников барочного театра. Однако в Испании они исполнялись не кастратами, а женщинами. Именно на актрисах держались испанские спектакли со значительной музыкальной составляющей. На это указывают и сохранившиеся хоры из испанских сарсуэл и ауто – так называемые «куатро» (от испанского «четыре»). Их tessitura очень высокая, они рассчитаны на то, что три из четырех голосов будут женскими. Это позволяло привлечь к исполнению актрис из основного состава и не нанимать дополнительных певцов.

Серьезный поворот в сторону итальянской оперы произошел в Испании в 1720-х годах в придворной среде. Это было связано со вкусами королевской четы, Филиппа V и его второй жены, знатной итальянки Изабеллы Фарнезе. Филипп Анжуйский был французом, внуком Людовика XIV, обожавшего музыку. Однако похоже, что сам Филипп, покинувший Францию в возрасте 19 лет, не успел на родине полюбить французский театр – ни чисто музыкальный (к этому времени включавший блестящие оперы Ж.-Б. Люлли и его последователей), ни драматический (переживший расцвет классицизма).

Тем не менее, вступив в Войну за испанское наследство, Филипп оказался в Италии и увлекся итальянским театром. В 1702 году молодой король привез из Милана в Мадрид итальянскую труппу, оставшуюся в истории под названием «Los Trufaldines» – в честь традиционного итальянского персонажа Труффальдино. Это еще не высокие оперные образцы, а комедия дель арте, причем уже на излете своей истории. Из-за войны придворных празднеств, к которым могли быть приурочены пышные музыкальные спектакли, в ближайшие 20 лет было совсем немного. Обслуживали их испанские композиторы, тем более что «Los Trufaldines» при всем желании не могли бы справиться с придворным спектаклем своими силами. И все же само наличие приближенной к королю итальянской труппы, пользовавшейся разного рода привилегиями, подготовило почву для усиления итальянского присутствия в дальнейшем.

Количество итальянских постановок начинает возрастать при Изабелле Фарнезе, на которой Филипп женился в 1714 году. Испанский язык она знала плохо, испанских комедий¹ с музыкой не любила и уже имела сложившиеся музыкальные вкусы. В результате на протяжении долгих лет придворными спектаклями заправлял приближенный дома Фарнезе маркиз Аннибале Скотти, а королева лично утверждала оперные постановки,

¹ Комедией в Испании называли любую драматическую постановку.

музыку ко многим из которых писал ее протеже, итальянский композитор Джакомо Факко (1676–1753)¹. Считается, что именно Изабелле принадлежит идея пригласить в Мадрид итальянского виртуоза Фаринелли, урожденного Карло Броски. Эту версию нельзя считать лишеной основания: певец был хорошо знаком семейству Фарнезе. В 1726 году в Парме он выступал на свадьбе герцога Антонио Фарнезе, дяди Изабеллы².

Жизнь выдающегося певца питала фантазии многих художников. Он становился героем музыкальных спектаклей (опера Дж. Барнетта «Фаринелли», 1839), кинофильмов («Фаринелли-кастрат», 1994), театральных постановок (пьеса К. ван Кампен «Фаринелли и король», 2015). Однако эти произведения по большей части основаны на фантазии их авторов, а также на легендах, ходивших вокруг Фаринелли. Одна из самых устойчивых связана с его приездом в Испанию.

Фаринелли родился в Андрии (Апулия) в 1705 году. Видимо, семья Броски была не чужда музыке (хотя отец его был чиновником, а не музыкантом, как указывают некоторые старые биографии). С музыкальным искусством связал свою жизнь и старший брат Фаринелли – композитор Риккардо Броски.

Ученик выдающегося оперного композитора и блестящего вокального педагога Николо Порпоры (1686–1768), 15-летний Фаринелли дебютировал в 1720 году в Неаполе в его опере «Анжелика и Медор». Это выступление подарило ему не только первые лучи славы, но и продлившуюся всю жизнь дружбу с молодым драматургом и либреттистом Пьетро Метастазиио (1608–1782) – одной из главных фигур в истории оперы. В письмах они называли друг друга близнецами, имея в виду, что как значимые персонажи в музыкальном мире родились в один вечер. (По иронии судьбы Фаринелли пережил своего «музыкального брата», скончавшегося в апреле 1782 года, всего на пять месяцев.)

Спустя несколько лет о певце заговорила вся Италия. Гонорар Фаринелли, приехавшего на гастроли, мог составлять сумму заработных плат всех местных чиновников: городские власти не сомневались, что деньги с лихвой вернутся в бюджет за счет местных и приезжих поклонников оперного искусства. Певец проводил очень много времени в разъездах, посещая Венецию, Милан, Флоренцию и другие города. Сам же он тяготел

¹ *Alemany I.L.* «En música italiana / y castellana en la letra». El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V // *Dieciocho* 31.1 (2008). P. 9.

² *Harris E.T.* *Farinelli* // *The new Grove dictionary of music and musicians* / Ed. by S. Sadie. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2001. Vol. 8. P. 566.

к Болонье, где в 1730 году вместе с братом был принят в знаменитую Болонскую филармоническую академию. Здесь Фаринелли планировал провести старость (как это в итоге и получилось), на расстоянии обустроив свое болонское имение. Связь певца с любимым городом поддерживалась благодаря его переписке со старшим другом и покровителем графом Сичинио Пеполи (1684–1750), продлившейся с 1731 по 1749 год.

Прошло более 10 лет, насыщенных переездами, прежде чем Фаринелли оказался в Лондоне – одной из оперных столиц в 20–30-х годах XVIII века. Здесь он провел четыре года, с 1734 по 1737, завоевав огромную популярность в кругах любителей оперы. Отсюда уехал в Мадрид, чем вызвал гнев английских поклонников: пресса брызжет ядом, называя его отъезд предательством и оскорблением: «Фаринелли, если посчитать его жалование, доход от бенефиса и подарки, <...> получает в Англии по меньшей мере 5000 ливров в год и при этом он не стыдится мотаться, как бродяга, из королевства в королевство, будто мы недостаточно его ценим»¹. Особенно обидным был для англичан отъезд кумира именно в Испанию, отношения с которой традиционно были напряженными. Правление Филиппа V было отмечено тремя столкновениями с Англией в Карибском бассейне, и в момент, когда Фаринелли покинул Лондон, намечалось как раз третье – так называемая Война за ухо Дженкинса².

Большое количество сведений о жизни Фаринелли при испанском дворе основано на свидетельствах очевидцев-англичан, приезжавших ко двору Филиппа. Неудивительно, что они пропитаны иронией и презрением. Такой тон идет вразрез с отзывами подавляющего большинства современников, упоминающих мимолетные встречи или долгое сотрудничество с Фаринелли. Чаще всего они описывают певца как человека чрезвычайно доброжелательного и порядочного, благодарного Богу и судьбе и абсолютно не падкого на лесть. Но настрой англичан придавал совершенно определенный ракурс анекдотам, окружавшим певца: согласно одним авторам, его удерживали в Испании чуть ли не силой, согласно другим, Фаринелли двигала небывалая жажда наживы. Приблизиться к истинному пониманию дел порой позволяют только письма самого певца. Самыми дорогими его сердцу адресатами были

¹ The Daily Post. 1737. 7 July.

² Война за ухо Дженкинса – вооруженный конфликт между Англией и Испанией, происходивший в 1739–1742. Своим необычным названием война обязана инциденту, ставшему формальным поводом к ней: английский капитан Роберт Дженкинс представил в суде свое ухо, якобы отрезанное испанцами.

упомянутые выше Метастазियो, работавший в то время при венском дворе, и граф Пепполи.

Приезд в Мадрид (чему предшествовало выступление в Париже перед Людовиком XV, встреченное французами сдержанно в силу разницы оперных традиций) тоже остался в веках значительно приукрашенным. Согласно самой распространенной версии, Изабелла Фарнезе позвала Фаринелли в Мадрид, чтобы излечить супруга от очередного приступа душевного расстройства. Большую часть жизни Филипп страдал от некоего психического заболевания, включавшего депрессивные периоды, во время которых монарх отказывался подниматься с кровати. История этого заболевания, скрываемого, насколько возможно, от посторонних, обросла мифами не меньше, чем биография Фаринелли. Поэтому ограничимся констатацией печальных фактов, состоящих в том, что болезнь действительно периодически мешала королю выполнять свои обязанности и передалась его сыну и наследнику престола Фердинанду VI.



Шарль Жозеф Флипар по оригиналу Якопо Амигони
 Король Фердинанд VI и Барбара Браганса в окружении придворных,
 среди которых – Доменико Скарлатти и Фаринелли. 1757
 Офорт, резец. 55,7 × 63,2 см

Согласно самым романтическим версиям, зная, что король наотрез откажется от официального визита певца, Изабелла Фарнезе якобы привела Фаринелли в соседнее помещение с комнатой, где лежал безучастный ко всему супруг, позабывший о соблюдении элементарной гигиены, и попросила его спеть. Голос певца немедленно произвел на Филиппа целительное воздействие, он приказал Фаринелли подойти и обещал ему любую награду за его искусство. Тот же ответил, что единственное, чего он хочет, так это чтобы монарх встал, побрился и занялся государственными делами¹. С этих пор единственной заботой испанского двора было удерживать Фаринелли, якобы не собиравшегося оставаться в Испании. Теперь каждый вечер он пел для короля, поддерживая его ментальное здоровье.

Рассказы о магическом воздействии голоса Фаринелли подогревались еще и слухами (также распускаемыми англичанами) о том, что Филипп прежде не выносил музыки. Однако поверить в это довольно сложно, разве что предположить, что любовь к супруге заставляла короля все 1720-е годы терпеливо выносить многочисленные придворные постановки. Можно допустить, что Изабелла, выросшая в Италии, отличалась большей музыкальностью и лучшим вкусом, чем муж. Но нужно отметить, что и до нее при дворе Филиппа работали первоклассные музыканты, такие как капельмейстер Хосе де Торрес (1670–1738).

Злые языки (в частности английский посол Бенджамин Кин) утверждали, что Фаринелли поет одни и те же пять арий², и это бросало тень и на положение великого певца, и на душевное состояние короля. Никаких убедительных свидетельств того, что широкий репертуар Фаринелли сузился до пяти арий, при ближайшем рассмотрении не обнаруживается: сам он в письме Пеполи рассказывает, что каждый вечер исполняет перед королем восемь–девять арий, и нет оснований думать, что это были одни и те же сочинения³.

Внимательное изучение документов эпохи не только не подтверждает насильственное удержание певца в Испании, но свидетельствует об обратном. Переезд в Мадрид произошел в 1737 году, когда Фаринелли было 32 года. За плечами у него была бурная гастрольная жизнь. Будучи далеко неглупым человеком, трезво оценивающим свою карьеру, он не

¹ *Martín Moreno A.* Historia de la música española. Vol. 4. Siglo XVIII. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Pp. 349–351.

² *Sáez D.M.* La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política // Revista de Musicología. 2018. Vol. 41. №. 1. P. 49.

³ *Ibid.* P. 48.

мог не понимать, что век певца на сцене недолог, а нагрузки и переезды влияют на голос отнюдь не благотворно. Косвенным свидетельством того, что Испания была не спонтанным решением, принятым под давлением испанской королевской четы, а спланированным шагом, является письмо русского посла в Лондоне Антиоха Кантемира (1708–1744). Уже 17 марта 1737 года он сообщал французской маркизе Монконсей¹, что Фаринелли собрался в Мадрид² (певец оказался там в августе). То, что казалось англичанам предательством и унижением, было для Фаринелли тихой гаванью и возможностью проявить новые грани своего таланта. Вскоре после приезда в Испанию Фаринелли отправил графу Пеполи письмо, в котором с радостью и благодарностью судьбе описывал свое новое положение, сопровождая это описание библейской цитатой: «Вот покой мой» (*haec est requiem mea*)³.

Фаринелли провел в Испании 22 года – слишком долго и для насильственного удержания, и для неоправданных трат из испанской казны. После смерти Филиппа в 1746 году он продолжил служить его сыну Фердинанду. Покинул Мадрид певец только в 1759 году с восшествием на трон Карлоса III. Это событие также стало почвой для спекуляций и рассказов о том, как унижительно выставили Фаринелли из Испании. Одна из легенд приписывает Карлу слова «каплуны годятся только для супа», услышав которые, певец спешно покинул Мадрид. Приверженцы этой версии игнорируют тот факт, что Карл, не питавший теплых чувств не только к итальянской опере, но и к своему сводному брату Филиппу и племяннику Фердинанду, в знак благодарности за годы верного служения им выписал Фаринелли весьма солидную пенсию.

В конце 1740-х годов начался новый этап работы Фаринелли в Испании, связанный с руководством придворными театрами. Хотя, как было сказано выше, итальянская музыка проникала в творчество испанских композиторов, придворный театр как институт был достаточно закрытой сферой. Испанцы могли участвовать в нем, но не на первых ролях, даже если их статус в целом был очень высок. Примером может служить творческая биография, возможно, лучшего испанского композитора XVIII века Хосе де Небры. С юности слышавший гениальным органистом, востребованный

¹ Сесиль Тереза Полина де Монконсей, урожденная Риу де Кюрзе (1707 – после 1787).

² Sáez D.M. La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política. P. 47.

³ Carlo Broschi Farinelli. La solitudine amica: Lettere al conte Sicinio Pepoli. Palermo: Sellerio Editore, 2000. P. 143.

автор сарсуэл, музыкант, ответственный за восстановление архива Алькасара после пожара, учитель королевских детей, в придворном театре Небра занимал лишь пост второго клавесиниста. Организовывать музыкальные увеселения для королевской семьи, как это годами делал А. Скотти, мог в ту пору только итальянец.

В 1746 году Филиппа сменил на троне Фердинанд VI. За предыдущие девять лет Фаринелли по-настоящему сдружился, насколько это позволяла разница в социальном статусе, с принцем Фердинандом и его женой Барбарой Брагансой. Неудивительно, что в следующем году он был назначен художественным руководителем королевских театров. Главными площадками были Колисео дель Буэн Ретиро и королевская резиденция в Аранхуэсе.

Колисео, входивший в не сохранившийся ныне дворцовый комплекс Буэн Ретиро, был возведен в 1640 году по приказу Филиппа IV. При Бурбонах здание долгое время оставалось заброшенным. С 1739 года прекратились представления в театре Каньос дель Пераль, и придворная опера переместилась в Колисео. Еще в 1738 году в честь бракосочетания принца Карлоса (будущий король Карлос III) и Марии Амалии Саксонской здесь была исполнена опера «Александр в Индии» (либретто П. Метастазियो, музыка придворного композитора – итальянца Ф. Корселли (1705–1778), с которым Фаринелли сотрудничал в дальнейшем). Этот опыт показал, что для придворной оперы театр должен быть больше, и летом 1738 года, пользуясь отсутствием двора в Мадриде, аюнтамьенто Мадрида взялось за перестройку Колисео. Спустя всего лишь несколько месяцев он стал лучшей в Мадриде и одной из лучших в Европе театральных площадок¹.

Что касается Аранхуэса, он славился празднествами, проводившимися на открытом воздухе. Проживание королевской четы и их приближенных в той или иной резиденции зависело от сезона, и в Аранхуэсе двор проводил лето. Это как нельзя лучше располагало к перенесению театральных действий на улицу.

Фаринелли не мог не чувствовать, что его опыт и ум позволяют ему реализовывать масштабные театральные проекты. К новой своей роли он подошел чрезвычайно ответственно, свидетельством чего является замечательный документ 1747 года его авторства – «Описание современного состояния королевского театра Буэн Ретиро». В первой части «Описания...» были изложены практические детали, связанные с привлечением различных творческих сил к подготовкам театральных постановок. Здесь фигурировали учителя музыки из королевской

¹ *Martín Moreno A. Historia de la música española. Vol. 4. Siglo XVIII. Pp. 351–353.*

капеллы, оркестранты, приглашенные итальянские певцы-виртуозы, поэты и художники, портные и сценографы (*tramoyistas*), в том числе обсуждалось их жалование.

Осознание своего таланта в сочетании с пониманием его как Божьего дара лишали Фаринелли зависти к коллегам. Во времена его руководства придворными театрами Испанию посетили настоящие звезды того времени – кастрат Кафарелли (настоящие имя и фамилия Гаэтано Майорано, 1710–1783), сопрано Виттория Тези, известная как Фьорентина (1700–1775), тенор Антон Рааф (1714–1797) – будущий исполнитель главной партии в «Идоменее» В.А. Моцарта) и многие другие.

Оркестр театра включал: 16 скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 4 контрабаса, 5 гобоев, 2 трубы, 2 валторны, 2 фагота, литавры¹. К этому составу стоит добавить клавесинистов: за первым клавесином сидел художественный руководитель постановки (зачастую и автор музыки), который непосредственно управлял исполнением, за вторым – исполнитель партии басса континуо.

Всевозможные сценические эффекты были предметом особых забот Фаринелли. Для работы над ними из Болоньи был приглашен специалист по декорациям Джакомо Бонавера (также фигурирующий в испанских документах как Сантьяго Бонавера), который остался в Мадриде после отъезда Фаринелли, а впоследствии передал пост своему племяннику и тезке. К воплощению грандиозных идей, переполнявших Фаринелли, было привлечено и его окружение, даже друг Метастазियो в далекой Вене. Занятный эпизод приводит П. Барбье. В конце 1749 года Метастазियो получил от Фаринелли неожиданное задание: найти для него шесть или семь пар лошадей особой породы. Никакие оправдания поэта – ни сложность перевозки лошадей в Испанию, ни наем для этих целей нескольких конюхов – не остудили энтузиазм Фаринелли, и в мае 1750 года из Вены в Мадрид наземным маршрутом направились 16 лошадей липицианской породы².

Фантазию Фаринелли-постановщика как нельзя лучше отражает вторая половина «Описания...», посвященная празднествам в Аранхуэсе, главным образом – необыкновенной флотилии, плававшей по расчищенной специально для этих целей реке Тахо. Возможно, все это предприятие было вдохновлено «Музыкой на воде» Г.Ф. Генделя (1717), хотя прямых доказательств этому нет.

¹ Farinelli: "Il Castrato" en el Retiro // URL: www.retiromania.com/farinelli-il-castrato-en-el-retiro/ (дата обращения 15.04.2024).

² Барбье П. Фаринелли. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. С. 217–218.

Королевская чета, их гости и приближенные, а также музыканты, занятые в этих необычных концертах, располагались на пышно украшенных судах (некоторые из них были уменьшенными копиями настоящих военных кораблей) с гордыми названиями. Эскадру составляли: расписанное на китайский манер судно «Королевская» («La Real»), возглавлявшее флотилию и вмещавшее около 50 человек; «Почет» («El Respeto») – изящный корабль, богато украшенный позолотой; уменьшенная копия военного фрегата «Святой Фердинанд и святая Варвара» («San Fernando y Santa Bárbara»); шебеки «Орфей» и «Тахо», перевозившие фрейлин королевы, дворецких и придворных врачей. Первое плавание эскадры состоялось 30 мая (в день святого Фердинанда) 1754 года, после чего развлечение неоднократно повторялось в течение июня и июля¹. Стоит добавить, что все это потребовало создания определенной инфраструктуры и привлечения профессиональных моряков².

Контроль над придворным репертуаром упрочил связь Фаринелли и Метастазии, и дело было, конечно, не только в лошадях. К этому времени Метастазии стал живой легендой. Именно в его творчестве выкристаллизовался эталон итальянской оперы-серия. Он подразумевал отказ от комических и фантастических элементов в сюжете (столь характерных для ранней барочной оперы) и представлял собой композицию из трех актов (без традиционного для XVII века пролога) с соблюдением принципа единства места, времени и действия, с ясной системой персонажей (2 или 3 пары) и разделением функций оперных форм (речитатив, развивающий сюжет, и следующая за ним ария, воплощающая какой-либо аффект). К этому необходимо добавить прекрасный литературный язык Метастазии, выводящий его либретто далеко за пределы прикладной составляющей театрального искусства.

Взяв в свои руки бразды правления придворными постановками, Фаринелли регулярно обращался к другу с просьбами разрешить использовать его либретто. Часто певец утверждал у Метастазии изменения и сокращения, казавшиеся ему уместными, а позднее просил написать либретто специально для Испании. Постановки опер на либретто Метастазии составляют отдельную страницу в истории испанского театра, осветить которую в рамках данной статьи невозможно. Скажем только, что в общей сложности в период с 1747 по 1756 год под руководством Фаринелли было поставлено 17 опер и серенад на тексты Метастазии (всего же

¹ Anca Alamillo A. La escuadra de Tajo // Revista general de marina. 2018. Vol. 274. Pp. 832–834.

² Подробнее об этом см.: Ibid. Pp. 835–836.

Фаринелли организовал при дворе исполнение 23 музыкально-театральных произведений)¹.

В испанском музыковедении Фаринелли часто представляют захватчиком, помешавшим полноценному развитию национальных жанров музыкального театра. Однако принимая во внимание итальянские вкусы Филиппа и Изабеллы и почти 20-летнюю к моменту приезда Фаринелли историю работы итальянцев в Мадриде, это было бы преувеличением (тем более, что национальные жанры продолжали развиваться параллельно, соединяя исконно испанские традиции с формами итальянской оперы). Налаживая связи с носителями итальянской музыкальной культуры – певцами, композиторами и либреттистами, Фаринелли – сам живое воплощение оперы-серия – просто перебрасывал мосты между Италией и Испанией, где увлечение оперой было относительно новым.

Можно сказать, что Фаринелли во всех смыслах слова «пришелся ко двору», и его человеческие качества и умение держать себя в обществе сыграли в этом не последнюю роль. Уже в 1737 году он получает официальный статус приближенного короля (*familiar criado*), а в письме С. Пеполи 1738 года он пишет, что королевская семья относится к нему, как к сыну, что дает ему невиданную свободу². Высокое положение при дворе привлекало к Фаринелли внимание европейской дипломатии, возлагавшей большие (но бесплодные) надежды на его посредничество.

Нельзя исключать, что певец мог способствовать придворной карьере кого-то из своих друзей, особенно итальянцев. Фаринелли был дружен с композитором Доменико Скарлатти (1685–1757) – основоположником испанской клавирной школы XVIII века, учителем Барбары Брагансы – и много помогал его семье. Певец поддерживал придворного художника Якопо Амигони (1682–1752), и был запечатлен на нескольких его полотнах: знаменитом портрете на фоне аранхэусской флотилии, групповой композиции с друзьями (с Метастазियो, певицей Терезой Кастеллини – любимой ученицей Фаринелли – и самим Амигони), а также (рядом со Скарлатти) на неоконченной картине, изображающей двор Фердинанда и Барбары (позднее картина распространилась в виде гравюры французского художника Ш.Ж. Флипара (1721–1797)). Да и многие царедворцы не из художественной среды были обязаны приветливому и благородному Фаринелли.

Однако на решения короля влияние Фаринелли не распространялось. Будучи постоянно осаждаемым самыми высокими чинами из разных

¹ Harris E. T. Farinelli. P. 567.

² Carlo Broschi Farinelli. La solitudine amica: Lettere al conte Sicinio Pepoli. P. 152.

европейских стран, он всегда проявлял сдержанность и благоразумие (вообще свойственные его характеру). Один из таких эпизодов описывает английский посол Бенджамин Кин: «Прогулка по Тахо, которой руководил Фаринелли, дала возможность французскому послу [герцогу де Дюрасу] и его супруге побеседовать с ним, поскольку тот обычно поднимался на борт за час до появления их королевских величеств. Дюрас использовал это время, умоляя и восхваляя Фаринелли и делая ему выгодные предложения, однако последний неизменно отвечал, если верить графу Мигацци¹, что он музыкант, а не политик»².

Отсеяв все слухи, не подтверждающиеся историческими свидетельствами, остается только поздравить Испанию с тем, что ей достался не только один из самых талантливых представителей мира итальянской оперы, но и, возможно, самый умный, рассудительный и порядочный из них.

¹ Кристоф Антон фон Мигацци (1714–1805), австрийский священнослужитель и дипломат, посол Австрии в Испании.

² Sáez D.M. La amistad entre Carlo Broschi Farinelli y el marqués de la Ensenada a través de la diplomacia europea, la iconografía, la propaganda, la historia y la literatura // El Futuro del Pasado. 2020. Vol. 11. P. 272.

Научное издание

**Проблемы
ибероамериканского
искусства**

Выпуск 7

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

Е.А. СИВЕРС

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 15.05.2024

Формат 60×88¹/₁₆

Гарнитура PT Serif Pro

Уч.-изд.л. 6,7. Усл.-печ. л. 6,7

Тираж 100 экз.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Как и все предыдущие выпуски, данный сборник имеет междисциплинарный характер. В сфере внимания авторов – театральное, музыкальное и изобразительное искусство Испании Золотого века. Авторы предлагают читателю «зайти» в публичный театр-корраль и представить, как сменялись сценические композиции; задуматься, почему драматургия Кальдерона стала столь привлекательной в России Серебряного века; раскрыть символическую природу полифонических музыкальных произведений XVI века; познакомиться с испанским натюрмортом. Речь пойдет и о судьбе испанских музыкальных инструментов в Новом Свете, и об одной из самых загадочных фигур в истории музыкального театра – певце-кастрате Фаринелли, в частности о его испанском периоде жизни.

9 785982 872180 >

