

М.Ю.Игнатьева (Оганисьян)

Агония христианского мира: от Иоанна Креста до Кальдерона

В статье рассматривается литературный феномен «*vuelta a lo divino*» («дивинизации»), характерный для испанской духовной поэзии XVI—XVII вв., в зеркале евангелизации новооткрытых земель. Анализируя стихотворение Иоанна Креста «Пастушок» (переделку «на божественный лад» пасторального источника) и композицию единственной американской пьесы Кальдерона «Заря Копакабаны», автор приходит к заключению о том, что эти произведения объединяет общая интенция художественной трансформации неких непросветленных, с точки зрения писателей, пластов бытия: светской поэзии и языческой культуры. Такова задача агонизирующего (термин Унамуно) «христианского мира», который в XVIII в. уступит место новому отношению и к действительности, и к литературе.

Ключевые слова: Тереза Авильская, Иоанн Креста, Кальдерон, Антонио де ла Каланча, открытие Америки, христианский мир, «Заря Копакабаны», «дивинизация».

Terriblemente trágicos son nuestros crucifijos,
nuestros Cristos españoles.
Es el culto a Cristo agonizante, no muerto*.
*Unamuno. La agonía del cristianismo*¹.

ЖАЖДА ПРОСВЕЩЕНИЯ НОВЫХ ЗЕМЕЛЬ: ТЕРЕЗА АВИЛЬСКАЯ И ИОАНН КРЕСТА

Открытие новых земель подготовило закат *христианского мира*, на смену которому, как проникательно писал Пьер Шоню, пришло понятие Европы**². Мы постараемся восстановить один из литературно-историче-

Мария Юльевна Игнатьева (Оганисьян) — доцент кафедры романской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (maria.ignatieva@gmail.com).

* «Крайне трагичны наши распятия, наши испанские Христы на кресте. Это культ Христа агонизирующего, а не мертвого». Унамуно. Агония христианства.

** Ср.: «В XVII веке гуманитарное слово «Европа» вступает в неравную схватку с понятием «христианский мир», за которым тысяча лет употребления, шесть веков Крестовых походов и эмоциональная насыщенность и благозвучие».

ских сюжетов этого сложного процесса, последствия которого сегодня могут показаться этапами того же перехода от старого мира к новому, не до конца раскрытому и понятому.

В 1566 г. некий францисканский монах Алонсо Малдонадо, недавно возвратившийся из *Индий*, беседовал в кармелитском монастыре святого Иосифа в Авиле с основательницей обители матерью Терезой. «Он стал рассказывать мне о многих миллионах душ, погибавших там из-за недостатка просвещения, затем он произнес проповедь для сестер, призывавшую к покаянию, и ушел»³. Когда Тереза Авильская услышала известие о дикарях, лишенных света истины, ею овладело такое острое сожаление об этих душах, что, после ухода священника, она поспешила укрыться в одном из монастырских скитов, где долго со слезами молилась о том, чтобы ей дозволено было содействовать их спасению.



Иоанн Креста

Не менее горячо радел о просвещении индейцев и собрат Терезы из того же ордена босоногих кармелитов Иоанн Креста (Хуан де ла Крус). Его подпись стоит под документом, подтверждающим отправку первых босоногих в Америку: 17 мая 1585 г. посланы двенадцать монахов, «в честь двенадцати апостолов для основания монастыря в Мексике. Оттуда посылать их проповедовать святое Евангелие в новооткрытом царстве»⁴. Спустя шесть лет, 6 июня 1591 г., на общем собрании босоногих кармелитов была рассмотрена просьба от братии из мексиканской миссии прислать еще дюжину монахов. Присутствовавший на ассамблее Иоанн Креста объявил, что «охотно отправился бы в Новую Испанию, и просьба его была удовлетворена».

Чтобы испытать сочувствие к слезам Терезы Авильской о погибающих в Америке душах и к стремлению Иоанна Креста помочь им спастись, можно вспомнить одно из его стихотворений, написанное как раз в эти годы. С 1582 по 1586 г. Иоанн Креста создает ряд стихотворений, жанр которых сам определяет как «a lo divino», «дивинизация», т.е. перекладывание светского стихотворения на духовный лад. К этому жанру относятся работы под названием «Пастушок, романс на божественный лад». Поэт взял уже существовавшее анонимное произведение в жанре пасторали, в котором пастух рыдал о бросившей его пастушке. Пастух — символ Христа — плачет о забывшей его пастушке, символизирующей человеческую душу. В конце стихотворения он восходит на дерево и погибает, раскинув на нем руки:

¡Ay, desdichado
de aquel que de mi amor ha hecho ausencia
y no quiere gozar la mi presencia

Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos,
y muerto se ha quedado asido dellos,
el pecho del amor muy lastimado⁵.

О несчастный, тот, кто живет вдали от моей любви // и не желает наслаждаться моим присутствием». // И немало помедлив, он взошел // на древо, распростер на нем свои прекрасные руки // и, повиснув на них, умер, // с разбитым от любви сердцем.

Эти стихи рассказывают о скорби Христа, распинаемого нелюбовью возлюбленной человеческой души. Тереза и Иоанн плачут не о людях, а о тщетности крестной жертвы. Иоанн, посвятивший мистическому союзу души с Богом множество страниц в прозе и немало — в стихах, написал всего одно произведение о горечи жизни без Бога, и горечь эта оказалась божественной, а не человеческой. Любовь ко Христу, напрасно агонизирующему на кресте, вызывает у Терезы и Иоанна потребность немедленно действовать, чтобы спасти Его, агонизирующего в непросвещённой душе.

Техника «дивинизации» довольно проста. Заменяв несколько слов и добавив еще одну строфу, Иоанн превратил пастушка в распятого Христа, который плачет о душе-пастушке, забывшей Бога. «В поле литературной дивинизации, — писал испанский поэт и филолог, представитель поколения 27 года Дамасо Алонсо, — не существует и не может существовать понятие «плагиата»: все служит приумножению жертвы на алтаре»⁶. Приведем эти стихи в нашем переводе.

Звучит рожок над рощей предрассветной,
там пастушок вздыхает на опушке:
один, как перст, он плачет о пастушке,
он от любви страдает безответной.

Тесна печаль и утешенья нет, но
он слезы льет не потому, что больно,
хотя болит. И ранит не любовь, но
сознание, что оказалась тщетной.

И произносит пастушок: ай, бедный,
я зря зову избранницу глухую,
в душе ее родной не существую,
и от любви страдаю безответной.

И он взошел на дерево, и бледный,
раскрыл объятья рук своих прекрасных.
Он умер, свесив их крестообразно
и от любви страдая безответной.

В последней строфе пасторального оригинала пастух остается распростертым на земле. *Imagínase ya estar apartado //de su bella pastora en tierra ajena, // y quedase tendido en la arena, // y el pecho del amor muy lastimado*⁷. (Он уже вообра-

жает свою прекрасную пастушку // в далекой чужой стороне, // и падает, распростершись на песке, // с разбитым от любви сердцем.)

Иоанн Креста переносит в самый конец собственного стихотворения образ последнего, смертного простирания, заменяя песок на дерево. «Никто не замечает швов, — пишет тот же Дамасо Алонсо. — И пейзаж в нежно-зеленой дымке, хотя нигде и не описанный, окружает в нашей фантазии этого печального и кроткого божественного пастыря»⁸.

Что же позволяет исследователю так уверенно фантазировать о пейзаже, не описанном в стихотворении? — Сам оригинал в его пасторальной парадигме, который просвечивает, несмотря на отсутствие швов, в ткани нового стихотворения. Это — нежно-зеленый луг Гарсиласо, ласковый ропот чистого ручья*. Жанр пасторали напоминает о себе даже в стихах, смысл которых полностью изменен. Вкладывая в любовный романс благочестивое содержание, Иоанн сажает дерево в пустыне, водружает крест на песке. Практика художественной «дивинизации» будет продолжена и переосмыслена через сто лет в контексте завоевания нового пространства, уже не светски-любовного, но языческого — в единственной американской драме Кальдерона де ла Барка «Заря Копакабаны».

КУЛЬТ ПРЕСВЯТОЙ ДЕВЫ КОПАКАБАНСКОЙ: АНТОНИО ДЕ ЛА КАЛАНЧА И ФРАНСИСКО ТИТО ЮПАНКИ

Иоанн Креста умер спустя несколько месяцев после упомянутого собрания, не успев пересечь океан. В 1584 г., когда был создан «Пастушок», в Боливии родился будущий знаменитый проповедник Антонио де ла Каланча. А в 1627 г. он посетит женский монастырь, тоже святого Иосифа, но уже не в Авиле, а в Лиме. Как и францисканец, посеявший горькие сожаления о дикарях в душе святой Терезы, Антонио проведет с сестрами назидательную беседу и затем покинет обитель. Он выйдет на площадь перед монастырем, отирая пот со лба. Священника, разгоряченного от жары и усердия, продует на сквозняке: «Должно быть, — вспоминал он впоследствии, — я застудил мозг или просквозил голову. Так сильно она заболела и так быстро стала раскаливаться, что мне казалось, я теряю разум. Лекарства не только не уменьшали мой недуг, но как будто еще сильнее его разжигали. Мозг пульсировал, а боль не давала говорить, мучения не покидали меня и когда я стоял, и когда вжимал голову в подушку /.../ И так с 21-го до 28-го октября я не находил облегчения своей немощи, ни лёжа, ни сидя, ни расхаживая по келье»⁹. Монахини, проведав о болезни отца Антонио, прислали ему пояс с образом Богородицы Копакабанской, и, продолжает вспоминать Каланча, «прижав его рукою к голове, я попросил милости у Девы Копакабанской без особого умиления и упования. В то же самое мгновение я встал со стула здоровым и невредимым».

* Ср: «...al pie de un alta haya en la verdura, // por donde un agua clara con sonido // atravesaba el fresco y verde prado, // él, con canto acordado // al rumor que sonaba, // del agua que pasaba, // se quejaba tan dulce y blandamente // como si no estuviera de allí ausente // la que de su dolor culpa tenía; // y así, como presente, // razonando con ella, le decía...», Égloga 1 (Там, где чрез луг со свежеею травоею // Прозрачный ручеек бежал со звоном. // Он пел, и словно стоном // Звучала песнь простая, // Потоку отвечая, // И в жалобе его не слышно было гнева, // Словно ее могла услышать дева, // Такое причинившая мученье, // И скорбного напева Понять и чувство и предназначенье. Эклога 1, пер. И. Тыняновой).



Обложка «Назидательной истории», написанной Антонио де ла Каланча

Антонио де ла Каланча решает посвятить свою жизнь прославлению Пресвятой Девы Копакабанской. Он собирает свидетельства о ее чудотворениях и посвящает им книгу «История часовни и образа Владычицы нашей Копакабанской», которая вошла во второй том его «Назидательной истории», опубликованной в 1563 г.

Одним из героев этой «Истории» является новообращенный индеец Франсиско Тито Юпанки (1550—1616). Согласно преданию, ему было видение Прекрасной Дамы с младенцем на руках, после чего он несколько лет тщетно пытался вырезать ее образ из дерева. В автобиографии Юпанки рассказывает о своих неудачах, в частности и о такой: один из епископов назвал представленный ему образ «мартышкой с детенышем» и запретил ему делать священные изображения, поскольку туземцы не способны изображать Приснодеву¹⁰. Характерно,

что просветители Перу «не допускали индейцев к причастию, поскольку считалось, что у них «ограниченная способность», но настаивали на участии в других таинствах, таких как крещение, исповедь и венчание¹¹.

Юпанки годами пытался научить дерево говорить. Он мучился не меньше миссионеров, изобретавших способы передачи христианского учения на туземных языках. Автор словаря кечуа, иезуит-лингвист Диего Гонсалес Ольгин (1560—1615) писал о чрезвычайной сложности перевода с европейских языков на «индейские»: «Следует учитывать, что у индейцев отсутствуют слова для выражения духовных понятий, таких как пороки, добродетели, иная жизнь и ее состояния, и наш словарь дает множество подходящих слов, что крайне необходимо для проповеди и катехизации»¹².

Любопытно, что статуя Юпанки устанавливается в алтаре в 1583 г., то есть в те же годы, когда Иоанн Креста пишет «Пастушка» и когда родился Антонио де ла Каланча. Святая Дева Копакабанская, над образом которой трудился Юпанки и которая исцелила Каланчу и вдохновила Кальдерона на единственную пьесу о Новом Свете, прославилась и чудом литературного характера. Согласно годовому отчету римской коллегии иезуитов в 1589 г., за два года до этого в часовню принесли помолиться об исцелении некоего индейца с парализованными ногами. Дева Мария «научила индейца песне на родном его языке о страстях и воскресении Христовом; песня была такой, что невозможно вообразить, чтобы ее сочинили сами индейцы. Затем она возвратила ему и здоровье»¹³. Текст этого произведения, существующего на двух языках, — уру и аймара, был затем переведен на латинский и позднее на испанский. Каланча восклицает, обращаясь к Деве Ма-

рии: «О, божественная поэтесса, неизвестная языческим поэтам и великим философам /.../ Те, что желают научиться музыке, стихосложению и поэзии, отправляйтесь к Деве Копакабанской, и увидите в шести строфах тайну Евангелия и суть нашего искупления»¹⁴.



Индеец Франсиско Тито Юпанки входит в церковь

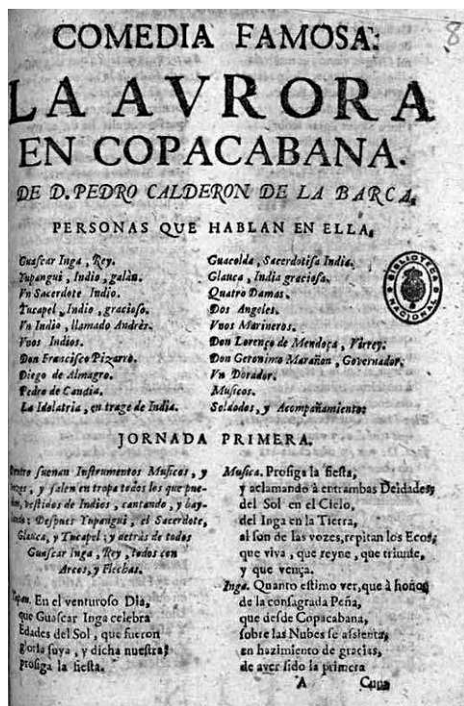
Некоторые различия между четырьмя текстами (двумя индейскими, латинским и испанским) не влияют на основные линии этого произведения, смысл которого в описании страстей Христа, умирающего от «избытка любви». Здесь та же тема, что и в «Пастушке» Иоанна Креста, но с подробнейшим описанием страданий, которых нет у кармелита. Перед нами стихотворение другого жанра, не пасторального, а гимнографического. Здесь звучит голос Новой Индии: *Riti yallic ucunri, // Yahuarinhuan pirasca, // Ñaurai rurac maquinri, // Ancha yallin chutasca. // Alau, alau.* Это рыдание прозвучало в ответ на слёзы Терезы Авильской: сочувствие к Искупителю, уже не напрасно погибающему на кресте.

«И тело его, что белее снега, окрашено кровью! И руки его, творившие чудеса, совершенно окостенели! Увы, увы!»¹⁵.

КОНКИСТА КАК ОТВОЕВАНИЕ ИКОН: «ЗАРЯ КОПАКАБАНЫ» КАЛЬДЕРОНА

Спустя сто лет со дня визита францисканца Алонсо Малдонадо к Терезе Авильской, другой францисканец, Педро Кальдерон де ла Барка, прочитает сочинение Антонио де ла Каланчи и напишет «Зарю Копакабаны». Возможно, что Кальдерон опирался на труд предшественника Каланчи, Алонсо Рамоса Гавилана (1570—1639), «Историю славной часовни Господи нашей Копакабанской и ее чудес, а также обретение Креста в Карабуко»¹⁶. Как пишет С.Алварес Гарсиа, «отец Каланча лишь слепо следует за историей отца Рамоса, так что весьма трудно понять, с каким именно из этих двух текстов имел дело Кальдерон... С нашей точки зрения, источником комедии Кальдерона является сочинение о. Рамоса, но мы не знаем, дошло ли оно до него непосредственно (как на то похоже) или опосредованно, через хронику Каланчи»¹⁷.

Дело в том, что с 1652 по 1664 г. культ Святой Девы Копакабанской широко распространяется в Испании: создаются скульптурные изображения (три из них устанавливаются в Мадриде), в 1656 г. объявляется официальный праздник в честь этого образа, возводятся часовни, пишутся книги в прозе и в стихах¹⁸. Вот и Кальдерон де ла Барка сочиняет драму, жанр



«Заря Копакабаны» (титульный лист)

них направлены стрелы разъяренных соплеменников, обнимают два дерева и молятся о спасении тому Кресту, который на их глазах совершил другие чудеса. Провидения спасает их, а наступающие испанцы берут последний бастион инков. Наконец Юпанги создает деревянное изображение Богородицы, два ангела доводят статую до такого совершенства, что прибывший губернатор и его свита ослеплены красотой образа.

Анализ композиции этой драмы позволит нам лучше понять и особенности поэтики Кальдерона, и, что важно для нашей темы, — особенности последнего этапа агонизирующего «христианского мира». М.Роуланд в работе «Христианские архетипы и Божественное время в Новом Свете: «Заря Копакабаны» Кальдерона»¹⁹ разделяет действие пьесы на собственно драматическое и архетипическое, на действие и действо, причем первое является аллегорическим изображением второго. Сюжетная линия (действие) призвана реализовать и эксплицировать архетипическую фабулу (действо). «Следует помнить, — пишет Роуланд, — о том, что в этой пьесе на самом деле существуют лишь два протагониста: неизменный план Бога о человеке и, с другой стороны, человеческий элемент, который характеризуется постоянным движением и который неотвратимо соответствует этому божественному образцу»²⁰. Таким образом, по Роуланду, обращение индейцев есть неминуемое следствие божественного предначертания, которое присутствует в пьесе с самого начала: действие открывается описанием индейского праздника в честь бога Солнца и его сына Инки — праздника, который в действительности, помимо воли и знания индейцев, посвящен Богу и его Сыну, Иисусу. «Приход христианства в Новый Свет — не столько торжество божественного влияния на мир, сколько осуществле-

которой часто определяют как *ауто*, т.е. аллегорическая пьеса на религиозный сюжет. Вот ее фабула.

Во время празднования пятисотлетия царствования народа инка, «детей Солнца», к берегу пристаёт испанский корабль под командованием Писарро. Различные перипетии, связанные с борьбой за воцарение истинной религии, христианства, — военный бой, попытка человеческого жертвоприношения, участие персонифицированных Идолатрии (Идолопоклонничества) и Провиденции (Промысла) — заканчиваются победой Креста и установлением образа Святой Девы Копакабанской. Центральным героем пьесы является инка Юпанги (тот самый Юпанки, о котором рассказывали агиографы Рамос и Каланча), он обращается в христианство, видя чудесные победы креста: Юпанги, вместе со своей возлюбленной, в ту минуту, когда на

ние Его воли. Подобным же образом силы вроде Идолатрии ни в коем случае не автономны, но являются внутренними и необходимыми факторами божественного промысла, а не внешними и противоположными ему. Бог не вышел победителем из тяжелой битвы. Напротив, он счел нужным, чтобы божественный план теперь был более ясно понят человеком»²¹.

Перед нами новый способ «дивинизации» как пространства (Америки), так и литературного текста. Если Америка просвещается католицизмом, то в эстетическом поле на сцену выходит персонаж, олицетворяющий божественную волю, Провиденция. Этому персонажу предстоит не только разрешить историческую коллизию, развязанную Идолатрией, но и придать сакральный смысл самой пьесе. Иоанн Креста,

как мы видели, возвышал пасторальную картинку, возводя ее на духовный уровень и завоевывая светскую поэзию. Кальдерон отвоевывает персонажей-язычников у Идолатрии. И там, и там речь идет не столько об отмене ложного содержания, сколько о просвещении его истинным смыслом.

Композиционное единство пьесы определяется тем, что она подчинена одной идее, разворачивающейся на протяжении трех действий («хорнад»), причём не в силу причинно-следственной связи, а подобно пасьянсу: выкладывается первая позиция, карты смешиваются, надстраивается вторая позиция и так далее, пока не возникнет сложенная из разных кусков законченная картина. Наша задача — выявить эту единую и непротиворечивую идею, рассмотрев композицию драмы.

Символическим центром первой хорнады является идол. Вся государственная структура инков определяется поклонением идолу. Такова политическая концепция Кальдерона: народом управляет бог, которому он, народ, служит. Для инков этот бог — Солнце. Таков и частный смысл заглавия драмы: заря Копакабаны — царь — Солнце, взаимное тождество членов этой триады осуществляется с помощью Идолатрии. Как справедливо пишет С.Маккормак, «религия и правительство независимы друг от друга; хотя религия лжива, правительство, как считает Кальдерон, может быть по-своему справедливым, но оно гниет на корню, потому что отношения между правителями и управляемыми зависят от власти Идолатрии над Уаскаром»²². В этом смысле естественное право заключается не столько в правлении *buenos salvajes*, сколько в поклонении естеству, природе, Солнцу, звездам, естественным порокам и естественным добродетелям. На пространственном уровне естество выражено как *dentro* — нутро. Оттуда, из-за сцены, обычно раздаётся голос Идолатрии; царь говорит не своим голосом, он лишь уста, голос своего бога, в царе говорит его род, пленённый



Педро Кальдерон де ла Барка

идолом. Во время видения некий Отрок является ему то в гроте (внутри горы), и тогда он — древний царь инков, то на вершине горы — на троне, и этот переход в наружное пространство означает переход в иное качество: теперь Отрок, El Jóven, — символ зари, образ Христа. Снаружи, из-за моря, приплывают испанцы; в первой хорнаде они показаны на корабле, первое их действие на земле инков — воздвижение креста на вершине горы, на открытом пространстве, там, где после появится Отрок на троне. Показательна реплика испанца Кандиа, водрузившего крест: *Que más declaradas señas, // pues es la propagación // de la fe causa primera, // que una cruz en estas montes?* (Есть ли более понятные знаки, чем крест в этих горах — распространение первопричины (христианской) веры?)²³.

Если в первой хорнаде выступало родовое сознание (через ритуалы, реакцию на испанцев, в образе царя), то во второй действуют личности. Гуаколда, возлюбленная Юпанги, переодевшись крестьянкой, прячется в деревне, спасаясь от царского приказа принести ее в жертву (чтобы идол пожрал ее, принял в свое чрево). Однако пасторальное пространство — ненадежное убежище среди диких скал инков. Если Гуаколда меняет пока лишь платье, оболочку, то Юпанги меняется внутренне: явление святой Марии и ангелов отпечатывается в его сердце: *Pero aunque ya no la mire, // tan fija llevo su estampa // en mi idea, que ha de ser // vivo carácter del alma*²⁴ (Даже когда я не гляжу на нее, // так прочно остается в душе ее отпечаток, // как бы живое свойство моей души).

Так появляется образ — свет новой зари. Смысл заглавия теперь — озарение сердца язычника. Идол сменяется образом, иконой, потому что настало время для «лучшего» солнца, как возвещает испанцам ангел: *vivid y vencid, pues ya // es tiempo que a estas montañas // amanezca mejor sol // en brazos de mejor alba*²⁵ (Живите и побеждайте, потому что настало время для того, чтобы лучшее солнце взошло в объятиях лучшей зари).

Наступление нового времени влечет за собой изменение пространства. В середине второй хорнады (и значит, в центре пьесы) мы видим следующее расположение декораций: «Деревья с одной стороны, крест — с другой, посередине — идол Солнца». Примечательно, что крест находится не в центре, вопреки своей симметрической правильности и символике главенства. Каждая вершина пространственного треугольника (святилище, пасторальная роща, христианская земля) выражает меру постижения истины, и хотя эта мера различна, все вершины связаны между собой, свидетельством чему является единая, *материальная* основа каждого символа — дерево. Идол, сделанный из дерева, есть преодоление естества; свободно растущие деревья (аллегория человеческой воли) — суть идолы или кресты *in potentia*.

В последней хорнаде поражение Идолатрии не устраняет ее из драматического пространства, а лишь загоняет в *dentro*, откуда она дает о себе знать шумом бури. Теперь она (подобно Дискордии из другой кальдероновской пьесы — «Статуи Прометея») стремится посеять раздор в идиллическом христианизированном мире инков. Юпанги, сменивший не только платье, но также имя, утверждает превосходство святой Марии над всеми святыми, вопреки такому же новообращенному индейцу — Андресу, поклоняющемуся другому святому — Себастьяну. Юпанги-Франциск и Андрес действуют в рамках того же естественного разума, что и до крещения. Смена имени и платья не изменяет естественной сущности, преобразить

которую может только действие благодати. Эпизод со статуей Богородицы, сделанной Юпанги, подчеркивает неспособность естественного человека самому создать образ. Статуя Юпанги остается идолом до тех пор, пока святая Мария не преобразует ее*. Третий и окончательный смысл заглавия: подлинная заря Копакабаны — святая Дева. Что же происходит с пространством в третьей хорнаде? Теперь это дома, городская улица; естество, природа, зажимается стенами, поглощается культурой. Однако, по Кальдерону, абсолютна не культура, сотворенная человеком, а лишь божественная благодать.

Обобщающая схема действия, скрытая в тройственном заглавии, такова: идол — душа человека — образ. Она может быть выражена и такими цепочками: род — личность — святой (изменение индивида); гора — деревня — город (изменение пространства); время язычества — война — христианский период (изменение времени). Общий вектор всех этих цепочек выражает кальдероновское понимание Конкисты: преобразование идола действием образа (благодати). Вся пьеса наступательна, она представляет собой своеобразное завоевание (конкисту) эстетического пространства, которое меняется, проясняется и освящается по мере развития действия: темные силы все больше загоняются вглубь, а светлые победоносно ступают по отвоеванной земле. На всем действии лежит отпечаток высокой объективности, как если бы драма была написана не с позиций личности, а с точки зрения небес. Герои действуют не от себя и не по своему поводу, а по воле трансцендентных сил, которые сами появляются в пьесе в качестве действующих лиц. Святой Марии противостоит Идолатрия, но агрессивна только последняя (она внушает злокозненные мысли царю, жрецу, приближенным царя, тем самым «заводя» действие), в то время как святая Мария появляется лишь по настойчивому призыву верных, ее появление приводит к миру, покою, остановке начатой Идолатрией смуты. Смысл Конкисты по Кальдерону — в очищении пространства и времени, нарушенных, запятнанных Идолатрией. Так, если Идолатрия ради выполнения задуманного переносит своего верного слугу Тукапеля из одного места в другое, механически нарушая пространство, то изменение хронотопа, связанное с действием светлых сил, происходит в согласии с неким «органическим» порядком: не вопреки естеству, но как знак его просветления, «в феврале сияют апрельские цветы» (*hoу lucen en febrero // las flores de abril*)²⁶.

Построение действия в большинстве пьес Кальдерона подчинено закону постепенного обретения смысла — того смысла, который сначала созна-

* Принципиально отличная от этой концепция творчества определяет проблематику «Статуи Прометея» (*La estatua Prometeo*). Комментатор пьесы А.С.Науменко так формулирует эту концепцию: «Образ отделяется от его творца, принимая вид некоего «астрального тела», миража, который остается только «скопировать» в изваянии» (P. Calderón de la Barca. *Tres dramas y una comedia*. Moscú, Progreso, 1981, p. 686). Усиление неоплатонических мотивов было, вероятно, связано с мифологическим сюжетом. В «Заре Копакабаны» также присутствуют неоплатонические мотивы (как показано в работе A.Valbuena-Briones «*Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*». Madrid, Rialp, 1965). И для этой пьесы чрезвычайно важно соотношение в творчестве идеи и ее запечатления. Но если в «Статут Прометея» образ, вылепленный человеком, обладает целостностью и самостоятельностью совершенного существа, то в «Заре Копакабаны» сделанное человеком остается идолом, лишь порочащим идею, которой он подражает.

тельно скрывается художником, а после сознательно им обнаруживается. Так, в «Маге-чудодее» постепенно проясняется смысл заглавия: сначала этот маг — дьявол, потом колдун Киприан и окончательно — Всевышний, сокрушающий магию и первого, и второго. Или в «Чистилище святого Патрика», где каждая хорнада представляет собой определенную ступень в истории откровения Чистилища, причем человеческая история здесь обратна трансцендентальной истории: в отличие от «Зари Копакабаны», в «Чистилище святого Патрика» главным действующим лицом оказывается потусторонний план, а именно, само Чистилище, которое постепенно открывает себя ищущим («завоевывает» их, а не они — Чистилище). В драмах, в которых отсутствует трансцендентный план, такая установка на духовное восприятие проявлена менее отчетливо, однако и здесь можно увидеть характерную заданность композиционного построения, основанную на принципе постепенного понимания истины (так, в драмах чести оскорбленный постепенно убеждается в том, что он обещен, и уверяется в своем намерении отомстить).

Другим существенным принципом драматического построения у Кальдерона является эстетическое равноправие правдоподобного, обыденного, и невероятного, потустороннего, в изображении. Это соотношение двух планов не сводится к равновесию реального и иллюзорного: иллюзорное не столько менее реально, сколько менее понято, освоено. Таким образом, вопрос о границах реального и нереального решается в зависимости от способности субъекта различать эти границы. Так, в «Заре Копакабаны» не стоит вопрос о том, что реальнее (истиннее) — идол или образ? Ведь в рамках земного плана бытия человек не способен, по Кальдерону, доказать ни того, ни другого, более того, доказывая истинность Образа, Юпанги вылепливает Идола, способного скорее отвратить зрителей от христианства, чем привлечь к нему. И пока сами небесные силы не вмешаются в человеческие дела, этим делам свойственно будет представать в обманчивом и ненадежном свете.

Итак, для Кальдерона важна не мера реальности, а мера человеческих возможностей осознать границы бытия и небытия, добра и зла, истины и лжи, красоты и уродства. Высшая же мудрость заключается в понимании того, что одно является моментом другого: уродство — это степень красоты, пока сам источник красоты не войдет в свое подобие и не озарит его, прояснит, очистит. Ясность (*claridad*), важнейшее понятие в кальдероновской поэтике, имеет двойной смысл: ясность объекта, его чистота, прозрачность (так светел образ святой Марии, уподобленный солнцу) и ясный ум субъекта, его свобода от воздействия страстей и дурманных иллюзий, но если чистота Образа остается неизменной, то просветление постигающего разума приходит лишь после трудов и ошибок. Этот путь «пота и опыта» и составляет собственно фабулу действия. Конкиста, по Кальдерону, служит не столько разрушению старых, ложных икон, сколько отвоеванию их у язычества, проявлению их подлинного смысла.

Интеллектуальный лаконизм кальдероновской техники оказывается единственно возможным для передачи неисчерпаемого смыслового богатства, содержащегося в драмах Кальдерона. Его одномерная, сродни риторической прозе Грасиана, техника адекватно отвечает предмету изображения: луч прожектора не просто высвечивает формы, но создает их, посте-

пенно просветляя. Так, следуя этому лучу, развивается действие в «Заре Копакабаны». Изображаемая Конкиста изоморфна конкисте изображающего мастера, завоевывающего художественное пространство*. Такова идеология и поэтика Конкисты в «Заре Копакабаны», речь в них идет о преображении образа, мастера и всего Нового Света**.

Американская тема неожиданно позволила нам соединить имена Иоанна Креста и Кальдерона. Разница между двумя писателями действительно велика, даже если взять лишь контекст тех произведений, о которых говорилось в статье. Иоанн переписывает чужие стихи, добавляя к ним что-то свое, а Кальдерон создаёт совершенно оригинальную драму. Иоанн сочиняет «домашнее» произведение, адресованное монахиням, его духовным дочерям, а Кальдерон пишет из профессионального долга, для двора и церкви. Однако обоих писателей вдохновляет мечта о том, что крестом возможно не только победить, но и преобразить существующий мир, который либо уже забыл Бога, как легкомысленная пастушка своего возлюбленного, либо еще не познал Его, как невежественный индеец, поклоняющийся солнцу. Созданные в этом поле произведения стремятся к общей цели исправить и вразумить, изгнать Идолатрию, успокоить бурю страстей, затемняющих понимание истины.

Деятели последних десятилетий «христианского мира», совпавших с началом духовного освоения новых земель, проходили свой путь открытия Америки: от сочувствия к непознанному Богу до просвещения нового мира. Язычество на новом континенте было сродни светской литературе на старом — здесь требовалась та же работа по одухотворению иного, непросяснутого содержания. Было пролито немало пота и чернил для того, чтобы перевести профанное в божественное, языческое в христианское, чтобы просветить и старые, и новые земли. Однако в исторической перспективе кажется, что все эти монахини, священники, историки и писатели как будто предчувствовали, что их время вот-вот закончится, и спешили напоследок освятить пространство до того, как погибнет старая Европа. Это был особый «агонизирующий», в унамуновском значении, период литературы, стремившейся завоевать как можно больше территории для Бога, потому что Бог уходил все дальше. На пороге уже стояло новое Просвещение, и другие, не похожие на Юпанги, индейцы приплывали к берегам старой Европы.

Вот уже сходит с корабля вольтеровский гурон Простодушный. Он прибывает во Францию, чтобы разоблачить, *раз-божествить* дряхлеющую Европу с ее забавным лицемерием и расчетливой набожностью. «Голова юноши была не покрыта, ноги обнажены и обуты лишь в легкие сан-

* В другой мариологической драме, «Появление, потеря и возвращение Девы Храма», действие так же строится в согласии с поэтапным раскрытием основной идеи. Здесь, в отличие от «Зари Копакабаны», образ святой Девы с самого начала не ищут, но прячут: сначала от еретиков, потом от арабов.

** Ср. у Николая Гумилева: То Колумб светлее, чем жених // На пороге радостей ночных, // Чудо он духовным видит оком, // Целый мир, неведомый пророкам, // Что залег в пучинах голубых, // Там, где запад сходится с востоком («Открытие Америки», песнь вторая).

дали, длинные волосы заплетены в косы, тонкий и гибкий стан охвачен коротким камзолом. Лицо его выражало воинственность и вместе с тем кротость»²⁷. Это было лицо Нового времени.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- ¹ M. de Unamuno. La agonía del cristianismo. Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 24.
- ² П. Шоню. Цивилизация классической Европы. Екатеринбург, Е-Фактория, 2005, с. 8. [Pierre Chaunu. Civilizacija klasičeskoj Evropy] [The civilization of classical Europe]. Ekaterinburg, E-Factoria, 2005, p. 8.
- ³ S. Teresa. Obras completas. Las Fundaciones, 1.7. Burgos, Monte Carmelo, 2014, p. 1001.
- ⁴ G. Beltrán. La evangelización de América: la obra misionera de los padres carmelitas descalzos. Available at: <https://castellinterior.files.wordpress.com/2014/04/pdf-218.pdf> (accessed 2.09.2017).
- ⁵ S. Juan de la Cruz. Obras completas. Burgos, Monte Carmelo, 2014, p. 62.
- ⁶ D. Alonso. San Juan de la Cruz, poeta a lo divino. En: Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid, Gredos, 1976, p. 248.
- ⁷ *ibid.*, p. 246
- ⁸ *ibid.*, p. 247.
- ⁹ H. van den Berg. Los milagros de la Virgen de Copacabana en las obras de los agustinos Alonso Ramos Gavilán (1570-1639) y Antonio de la Calancha (1584-1654). — Available at: http://sanagustin.org/Documentos/Congreso/HvdB_milagros_Virgen_Copacabana.doc (accessed 2.09.2017)
- ¹⁰ A. Ramos Gavilán. Historia de Nuestra Señora de Copacabana. Academia Boliviana de la Historia, 1976 257 p., p.125
- ¹¹ R. Harrison. Literatura de la evangelización. — Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 1. Pontificia Universidad Católica de Perú. Lima, Fondo Editorial, 2017, p. 276.
- ¹² D. González Holguín. Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Quichua, o del Inca. Digitalizado por runasimipi.org., 2007, p.39.
- ¹³ A. Eichmann Oehrli. Copacabana en el escenario de la primera mundialización. Un episodio significativo. — Migraciones y Rutas del Barroco. Fundación Visión Cultural y la Fundación Altiplano, La Paz, 2014, p. 370.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 375.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 377.
- ¹⁶ A. Ramos Gavilán. Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco. Edición de Hans van den Berg / Andrés Eichmann eds. / Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia — 3a ed. est. prel. notas. índ. Sucre: ABNB, 2015.
- ¹⁷ C. García Álvarez. Las fuentes de *La Aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca. — Revista Chilena de Literatura, N° 16-17, 1980-1981, p.196.
- ¹⁸ J. E. Gutiérrez Meza. El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora* de Copacabana. — Anuario Calderoniano 7, 2014, p. 172.
- ¹⁹ M.L. Rowland. Christian archetypes and divine time in the New World: Calderón's "La Aurora en Copacabana". — KRQ (Lexington), N 3, 1968, p. 255-266.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 266.
- ²¹ *Ibid.*, p. 265.
- ²² S. Mac Cormack. *La Aurora en Copacabana* de Calderón: la conversión de los Incas a la luz de la teología... // Calderón : actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro : (Madrid, 8-13 de junio de 1981 / coord. por Luciano García Lorenzo, Vol.1, 1983, p. 506.
- ²³ P. Calderón de la Barca. Obras completas. T. I. Madrid, Aguilar, 1959, p 1364.
- ²⁴ *Ibid.*, p.1383.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibid., p.1403.

²⁷ В о л ь т е р. Философские повести. Москва, Правда, 1985, с. 272. Перевод Г.Блока. [Voltaire. Filosofskie povesti] [Philosophical novels]. Moscow, Pravda, 1985, p. 272.

Maria Yu.Ignatieva (Oganisyan) (maria.ignatieva@gmail.com)

Associate Professor of the Department of Romance Philology of PSTGU

The agony of the Christian world: from John of the Cross to Calderon

Abstract. The article deals with the literary phenomenon of divinization, characteristic of Spanish spiritual poetry of the 16th-17th centuries, in the mirror of the evangelization of newly discovered lands. Analyzing the poem of John Cross Shepherd (a remake a lo divino of a pastoral source) and the composition of Calderon's only American play Dawn in Copacabana, the author concludes that these works have in common the general intent of artistic and educational transformation of certain deceptive, from the writers' point of view, layers of existence: secular poetry and pagan culture. This is the task of the Christian world, which is agonizing (in Unamuno's terms), which in the 18th century will give way to a new attitude both to reality and literature.

Key words: Theresa of Avila, John of the Cross, Calderon de la Barca, Antonio de la Calancha, the discovery of America, the Christian world, Dawn in Copacabana, the divinization