

БЛИСКАВКА

ПАРИЖ. „ЮМАНІТЕ“

КАШЕНУ, ТОРЕЗУ, КУТЮР'Є

КОПІЯ МОСКВА „ПРАВДА“

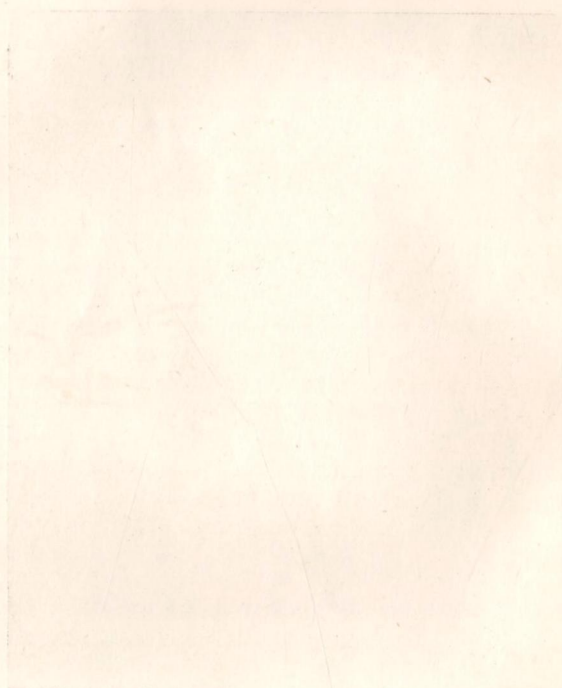
Сумую разом з вами з приводу смерті нашого друга, друга робітничого класу Франції, гідного сина французького народу, друга трудящих усіх країн, глашатая єдиного фронту трудящих проти імперіалістичної війни і фашизму, товариша Анрі Барбюса.

Хай його життя, його боротьба, його сподівання і перспективи послужать прикладом для молодого покоління трудящих усіх країн у справі боротьби за визволення людства від капіталістичного рабства.

Й. СТАЛІН



— Анрі Барбюс



141111A

ПРЕКРАСНЕ, ВЕЛИКЕ СЕРЦЕ

Пішла від нас прекрасна людина, письменник, боєць і товариш Анрі Барбюс...

Анрі Барбюс народився 1874 року. Його 40-річний письменницький шлях багатий і різноманітний.

Перший збірник його віршів „Плакальщиці“ (1895 рік) здивував увагу широких літературних кіл у Франції, а також за її кордонами. Про Барбюса почали говорити як про великий талант.

У його ранніх творах „Присящі“ (1903 рік), „Пекло“ (1908 р.) ясно виявлений початок реалістичного шляху письменника. Тут уже видно зародок уваги до таких великих соціальних проблем, як проблема „індивідуум і суспільство“.

Барбюс уже в перших своїх романах показав себе як письменник, який має мужність дивитися прямо на потворні явища життя, на страждання людини.

Вогні імперіалістичної війни, безпосереднім учасником якої Барбюс був, виявились перед письменником класові суперечності сучасного суспільства.

Барбюс дав прекрасну книгу про війну і проти війни — „Огонь“, яку так високо цинив Ленін, яку цинили і цинять мільйони. Барбюс, створивши цю книгу, став новою людиною. Вона зв'язала його з робітничим класом і дала йому світову славу. Вона втягнула його в революційну боротьбу.

Відтоді щораз частіше й частіше звучить голос письменника-трибуна, який в політичній боротьбі скидає поступово пережитки буржуазної ідеології.

Збірник статей і промов Барбюса за 1916—1923 роки „Слова борця“ — це завзята боротьба проти капіталістичної дійсності і за оборону країни Рад. 1919 року появилася його роман „Clarté“ („Ясність“).

Відтоді Барбюс був центром об'єднання кращої частини інтелігенції як у Франції, так і в інших країнах.

1923 року Барбюс вступає в ряди комуністичної партії Франції.

1924 року виходить грандіозний роман „Ланки“, який охоплює картину світу в різних етапах розвитку людства. Книга Барбюса „Кати“ (1925 рік) завоює нові кола інтелігенції на боротьбу проти фашизму.

Після подорожі по нашій країні Барбюс пише про те, як „Сто п'ятдесят мільйонів створюють новий світ“.

Перу письменника належить багато інших книг, крім уже названих. Серед них „Сила“ (новели) і „Я обвинувачую“ та одна з талановитіших книг Барбюса „Факти“.

Слід відзначити створення Барбюсом широко відомого в усьому світі журналу „Monde“ („Світ“).

Не зважаючи на фізичну неміч, яка ховала в собі повсякденну небезпеку смерті, Барбюс безперервно їздить з країни до країни, пише, говорить, головує, організовує.

Скрізь звучать його гнівні заклики. Всім відома роль Барбюса в справі створення „Міжнародного антивоєнного комітету“ і Паризького міжнародного конгресу оборони культури.

У русі письменників, студентів, учителів, художників, інвалідів війни (організатором і керівником яких він був) — скрізь Барбюс лишив цінний слід.

Барбюс — частий гість у Радянському Союзі, його кращий друг і оборонець.

Останньою його фундаментальною закінченою працею була книга про вождя і вчителя пролетаріату та трудящих мас усього світу — книга „Сталін“, яка недавно вийшла, але вже здобула світову славу.

Він працював над книгою про Леніна. Останній його приїзд до нас був пов'язаний з наміром зібрати матеріал для цієї нової книги.

Перестало битися прекрасне велике серце революційного борця, палкого трибуна, чудового письменника, до кожного виступу якого прислухалися мільйони.

(ТАРС)

ЗУСТРІЧІ З АНРІ БАРБЮСОМ

СПОГАДИ

Тяжка і сумна раптова звістка. Болісні перші хвилини, коли дізнаєшся, що йдуть від життя друзі, близькі. Але особливо болісна й тяжка звістка про те, що скінчив свої дні, переможений хворобою, один з велетнів світової революційної літератури — наш улюблений товариш Анрі Барбюс.

Нас, радянських письменників, єднала з ним спільна боротьба за визволення трудящегоо людства з ярма капіталізму з його розбещеним фашизмом і кривавими війнами.

Мене єднала з тов. Барбюсом ще трохи лірична, коли можна так сказати, дружба, яку можна бачити у нас в СРСР між старими революціонерами-більшовиками та комсомольською молоддю, що мужніє.

Дружба наша зайшла з листування, початого в січні 1927 року, коли я від імени організації комсомольських письменників „Молодняк“ написав до Барбюса про те, як робітнича та бідняцька молодь Радянської України здобула змогу розвивати свої таланти за всебічної підтримки радянських організацій.

Велика була моя радість, коли листоноша приніс листа з французькою маркою і в ньому я знайшов підписаний тонким бісером лист тов. Барбюса, в якому він дякував нашій організації за увагу і обіцяв надсилати свої статті до нашого журналу. Проте, в той час, коли ми, молоді пролетарські письменники, виконували свій обов'язок — прагнули до міжнародної солідарності, зв'язуючись з таким видатним талантом революційної французької літератури, як Барбюс, українські націоналісти - інтервенти, очолювані Хвильовим, об'єднані в організацію „Вапліте“, обминали велике ім'я Барбюса мовчанкою. І наша комсомольська літературна організація „Молодняк“ пишалася з того, що на сторінках нашого журналу з'явилися палкі, натхнені заклики невтомного мужнього революціонера - комуніста тов. Барбюса.

Націоналісти, що засіли тоді в Держвидавці України, — Пилипенки, Ялові, Федчишини — виключили з видавничого плану прекрасні твори Барбюса, вже перекладені на україн-

ську мову. Не було видано такої чудової знаменитої книги, як роман „Огонь“, подібний до нищівного огню, скерованого рукою чесного мужнього письменника проти імперіалістів, нових багатіїв, які нажились на війні 1914—18 рр. І хіба „Молодняк“ не виконав свого обов'язку, вчасно друкуючи статті Барбюса, тоді як навколо журналу „Монд“ у Парижі за керівництвом нашого товариша організувалось широке коло друзів СРСР?

Листування з Барбюсом, яке я провадив з невеликою перервою протягом восьми років, розширювало обрії молодого письменника, яким я був, кликало до широких просторів цілого світу, де розгоралась класова боротьба: від полів Індокитая до негритянських виселків і до великих гомінливих магістралей Європи. Анрі Барбюс виявляв виключну уважність до літературної молоді, допомагаючи то порадою, то надсиленням потрібних матеріалів, і в усіх випадках мав незвичайну широчінь думки,—чи стосувалося це питання про повстання російських експедиційних військ у Франції, в тaborі Куртин, чи особистого життя самого тов. Барбюса.

У мене збиралось щось із 20 листів Барбюса. В них, як і в його творах, звучить патетична радість з того, що наша країна з успіхом проквітає, йде географічними широкостями і меридіанами, пронизує небо, проходить у надра й перемагає стихію в боротьбі за Магнітобуду, Дніпробуду, Біломорканали й т. ін.

Пам'ятаю кілька зустрічей з великим майстром французької літератури. Перша—4 вересня 1927 року, коли радянські письменники з'явились до харківського аеродрому. Широке зелене поле з мрійливим, синім обрієм, що танув і вставав на сході трубами в алеї велетнів—ХПЗ, ХЕМЗ'у, „Серпа і Молота“ та інших заводів. Націоналісти-ваплітяни—Хвилювий, Епик, Слісаренко, Остап Вишня, Пилипенко та інші—звичайно були відсутні, демонструючи свою зневагу до того, хто справді репрезентував нову революційну Європу.

І ясно, тов. Барбюс для них не був „іхньою Європою“. Барбюс був агітатором, борцем єдиного фронту, ширим другом СРСР, якого так ненавиділи „знамениті академіки“—ваплітяни та інтервенти. Барбюс був вогнем, об який вони обпікали руки, бо одвертість, щирість і чесність тов. Барбюса виключали для них змогу повести остронь представника кращої частини французької інтелігенції, що пориває з буржуазними забобонами і шукає свого порятунку в спілці з СРСР, з пролетаріатом та його великою партією.

Про що ми розмовляли з тов. Барбюсом у Будинку літератури ім. Блакитного?

Автор „Огня“ розповідав про розтіч серед інтелігенції Заходу, про кризу мистецтва, літератури, про те, що розвіювався туман у головах значної частини дрібної буржуазії,

яка могла і повинна була в процесі боротьби прилучитись до передової частини суспільства, пролетаріату. Немає змоги в невеликій розмові викласти все, про що ми розмовляли.

Я пам'ятаю образ Барбюса. Високий, вузькоплечий, з великими костуватими руками, з налитими жилами на руках та на чолі, він виголошував палку промову, різко нахилившись наперед, і являв собою образ великого промовця, який уміє заволодіти увагою тисяч і слово якого лунає по всій країні, викликаючи своєю палкістю відповідь мас. Барбюс був скупий на жести. Він деколи поправляв волосся, що спадало, а найчастіш простягав уперед праву руку так, що вона разом з долонею зливалася в одну лінію, і в цьому динамічному жесті виявлялось пристрасне ество і темперамент палкого революціонера.

Таким я його запам'ятав і в пізніші зустрічі — 1929, 1933 і 1934 рр., і таким я уявляв його, читаючи звіти про Паризький конгрес оборони Культури, де наш великий друг виступав з доповіддю про націю та культуру. Не раз я чув один і той самий густий, з постійною патетичною ноткою і піднесенням невіддільним пафосом, голос, яким він грімив на майданах Європи, в аудиторіях і клубах Радянського Союзу.

Барбюс завжди був улюбленим промовцем мас, коли на мітингах, на міжнародних антифашистських конгресах він громив Гітлера, Пілсудського та Мусоліні, оспівував успіхи великого СРСР.

Про нього, колись, як це свідчить Луначарський, наш великий вождь В. І. Ленін сказав: „Барбюс — це великий голос“. Так сказав Ленін про книгу „Огонь“, яка за 20 років, що минули після війни, стала класичним твором про імперіалістичну різню.

З якою ненаситною жадобою я читав Барбюсові книги з автографами, які він надсилав у відповідь на наші книжки, з яким запоем я накинувся на книгу великого співця міжнародної пролетарської солідарності — „Сталін“, надіслану мені!

Ця книга — той же суворий, сповнений життєвої правди, голос. Це щире, хвилююче, високохудожнє оповідання про бої нашої революції та про великого вождя нашої доби — про Йосифа Сталіна. Цю книжку я вважаю за завершення його письменницького шляху, який починався на чужих берегах, у чужих водах, і який привів автора на простори океанські нашої пролетарської революції.

Держлітвидав України дав мені на редагування цю книжку. І кілька днів тому, 24 серпня, я їхав до Москви, до Барбюса, із звісткою про те, що днями вийде з друку українською мовою його книжка „Огонь“, що закінчується перекладом книжки „Сталін“.

У Москві дощі. Тоскні хвилі осінніх туманів падали на велике місто. Я проїхав до „Савою“, до тов. Барбюса, зустрів його родичів та друзів і з сумом дізнався, що вчора він зліг у Кремлівській лікарні з запаленням легенів, перенісши перед тим грип і значно втративши вагою. Моторошні думки опанували мене ще тоді. І лише підбадьорювала нас протягом хвороби ясна свідомість, що не покидала Анрі Барбюса.

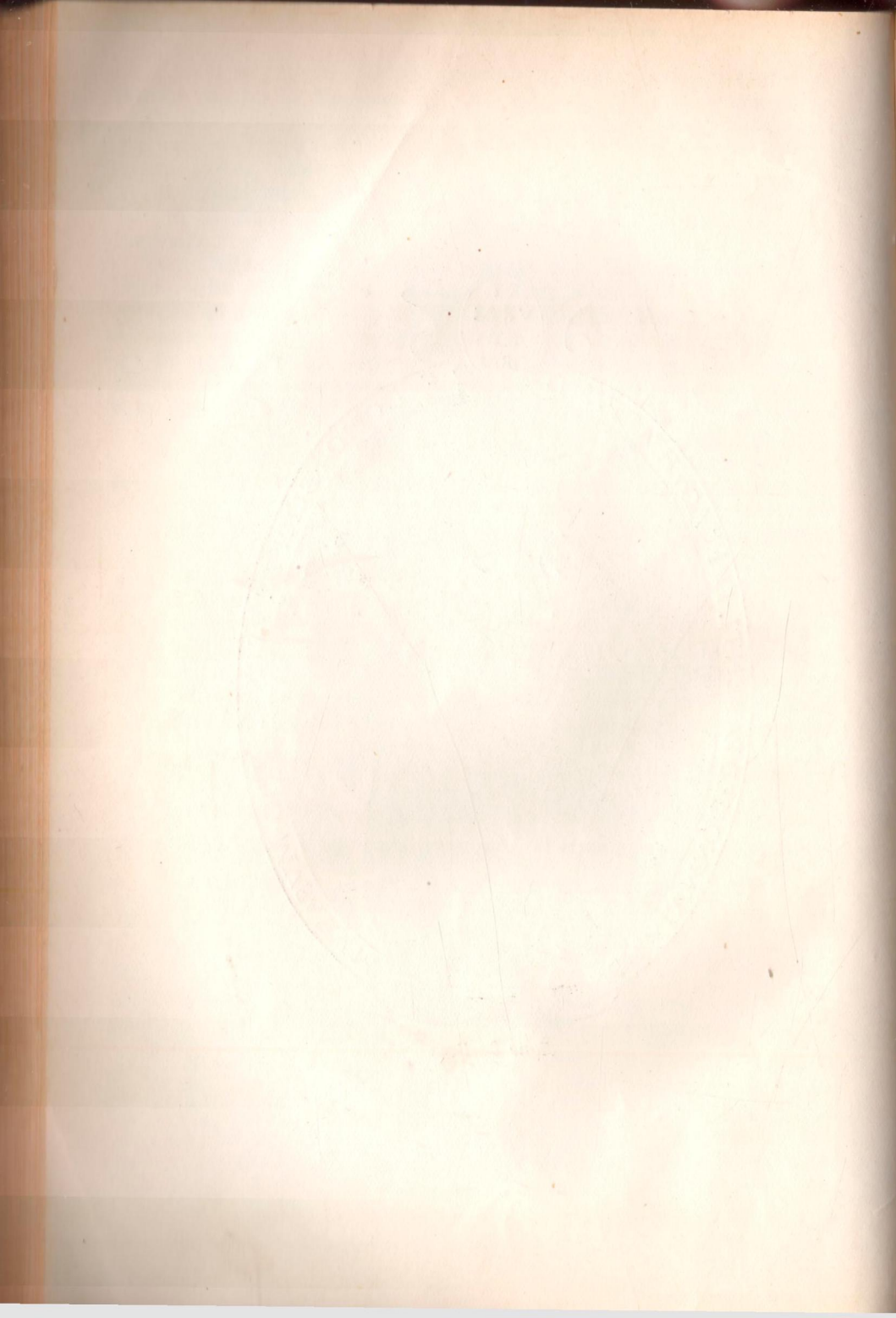
Від Радянської України я привіз тов. Барбюсу маленький подарунок — 12 томів „Тисячі і однієї ночі“ французькою мовою, видання 1826 року. Йому передали книги, і він усно і з надзвичайною сердечністю подякував нам за увагу, наказав через свою подругу Аннет Відаль і тов. Похітонова, що він жде найближчим часом ту книгу, яку я підготував про життєвий шлях, про зростання таланту, про непримиренну боротьбу за єдиний фронт, — книгу про Анрі Барбюса.

Не довелось мені вже побачитися з цим невтомним відважним бійцем за комунізм, про якого з такою почесністю говорили з трибуни VII конгресу Комінтерну тт. Пік, Дімітров і Мануїльський, з бійцем, який сполучав у собі виключну відданість справі Леніна — Сталіна і багату ініціативу з широким виднокрugом, що відкривався перед ним напередодні нових боїв за світову революцію.

Замовк його далекобійний голос, але загремлять над могилою його нові голоси, бо ж славетна більшовицька партія, а з нею й фаланга радянських письменників, виконають свій обов'язок соратників Барбюса і ще вище піднесуть червоний прапор, під яким жив і боровся великий пролетарський інтернаціоналіст - письменник.



Лопе де Вега



ЛОПЕ ДЕ ВЕГА ТА ЙОГО ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ

(ДО 300-х РОКОВИН ЙОГО СМЕРТІ)

I

„Без сумніву“, сказала якась невідома жінка, побачивши на одній з вулиць Мадрида 27 серпня 1635 року величну процесію, в якій всі були закликані взяти участь, але ніхто зокрема не був запрошений,— „це похорон Лопе, бо він такий гарний!“

Справді, це ховали „диво природи“ — Лопе Фелікс де Вега Карпіо, і всі вікна й балкони вздовж вулиць, якими йшла нескінченна процесія, були заповнені глядачами, а внизу в прозорому серпневому повітрі спокійно переблмувалися золоті вогники великих свічок на тлі чорних і рудуватих вбрань.

Дев'ять днів тривав цей надзвичайний похорон, влаштований сановитим герцогом де Сеса, покровителем небіжчика. З приводу цієї смерті була виставлена спеціально для цього написана драма: „Шана, яку віддали Лопе на Парнасі“ (*Honras, que se hicieron à Lope en el Parnaso*). Сто шістдесят іспанських поетів написали вірші на смерть цього „короля поетів“ і всі вони були видані учнем Лопе, Монтальбаном, у товстєнному томі, а наступного року в Венеції була надрукована не менш товста книга віршів, складених на його смерть найвідомішими італійськими поетами. В Іспанії, Франції, Італії, Америці й навіть Стамбулі його ім'я в театрах було кращою привабою для публіки. Це було триста років тому, і тоді слава його розійшлася в усі боки далеко в границях великої іспанської держави, де ніколи, як казали тоді, не заходило сонце, і навіть поза ними в країнах Європи.

Проте, чим зажив собі такої слави цей небіжчик, чому всі ці вельможні й невелиможні особи, що супроводжують його мертве тіло, вважають за свій священний обов'язок вшанувати його таким розкішним похороном? За що „однорукий герой Лепанто“, автор широко відомого нашому читачеві

„Дон Кіхота“, прозвав його „дивом природи“ (*monstruo de la naturaleza*), а інші вчені сучасники — „феніксом геніальності“ (*fenix de los ingenios*) і „королем поетів“ (*el rey de los poetas*)? І через що, не зважаючи на таку його популярність у сучасників, нам далеко відоміші й ближчі ймення сучасних йому Мігеля Сервантеса й Вільяма Шекспіра, а ім'я Лопе залишається лише прикрасою для історії іспанської літератури, для історії всесвітнього театру й трактатів спеціалістів?

Доля цього поета, його нечуваний успіх і пишний розквіт його творчості немовби мимоволі нагадують і долю самої іспанської держави XVI—XVII століть. Лопе не пережив своєї слави. Як Іспанія була першою в ряді світових держав, так і Лопе був перший у ряді поетів.

Ніхто до нього й ніхто після нього не писав стільки віршів і з такою легкістю. Жоден більш-менш відомий поет не мав таланта такого близького до таланта імпровізатора. Цей імпровізаторський хист знаходимо в авторів народних героїчних поем і романсів, на які так багата іспанська література, починаючи з XIII ст. і далі.

Отже, талант Лопе де Веги — це здатність до імпровізації. За словами його біографів, він складав свої вірші з такою легкістю й так швидко диктував їх, що навіть моторний секретар не встигав записувати їх. За два дні вже була готова ціла п'єса, а багато з них були написані добірними віршами з вишуканими рифмами й різними поетичними штукарствами. Справді, вже сама незвичайна в історії літератури кількість його творів привертає нашу увагу й цікавість до цієї особи й творчого доробку її. За свідченням близького учня й наслідувача Лопе, Монтальбана, він написав усього 1.800 світських драм (*comedias*) і 400 духовних (*autos*), але, як не всі вони збереглися до нашого часу (та й за часів самого Лопе їхню кількість визначали не однаково), то тепер відомо лише 470 комедій і 50 аутос, при чому кожна з комедій має в собі не менш як 3.000 віршів. Не дивно, що тодішні літератори вираховували загальну кількість віршів, написаних протягом всього життя в 21.316.000, а гонорар, одержаний за виставу комедій, в 80.000 дукатів (і не треба забувати, що йдеться лише за драматичні твори, але крім них він написав кілька поем, прозаїчні твори й силу окремих поезій).

Не важко уявити собі, що не все з цього колосального творчого доробку однаково цінне для нас, хоч майже в кожному творі можна знайти справжні поетичні перлини.

Багато дослідників, підходячи до цього літературного феномена, зупиняються, безпорадно простягаючи руки туди й сюди і не знаючи, за що ухопитися: сила матеріалу приголомшує їх. Але так буває лише з тими критиками й дослідниками, які не дуже знають, чого їм треба шукати. Перед радянським критиком чітко стоїть проблема літературної

спадщини та її засвоєння, він шукає не курйозів і раритетів, а цінностей, з яких може скористатися його клас, будуючи нове соціалістичне суспільство, нове життя. І такі цінності є, як бачимо, в творах Лопе де Веги: треба вміти знайти їх і вміло використати.

Сказати про Лопе де Вегу, що він не був представником прогресивного класу й не захищав передових ідей свого часу, це ще не визначає охарактеризувати його й викреслити його ім'я із списків корисних нам письменників, і ми ще побачимо, чи справедливе таке огульне твердження. Перш за все треба зважати на складні обставини розташування сил у класовій боротьбі, політичні й економічні умови епохи й країни поета.

II

В чому ж полягає своєрідність того часу й розвитку іспанської держави, яка позначилася й на житті великого драматурга?

На той час вже настигла криза феодальної системи в Західній Європі. Процес розкладу феодалізму полягав у становленні нового капіталістичного засобу виробництва замість колишнього феодального, замість феодальних суспільних стосунків—капіталістичних, і в наслідок цього утворення нової буржуазної ідеології в протилежність старій, феодальній, яка пережила свою систему. Іспанія, як і інші європейські країни XVI—XVII ст., була втягнена в цей процес, але він набув тут, через сукупність територіально - національних умов, особливих форм.

1554 року в своїх статтях про іспанську революцію, які були надруковані в газеті „Нью-Йоркська Трибуна“, Карл Маркс указує на двобічність історичного процесу розвитку Іспанії, в якій, не зважаючи на абсолютизм, централізація не могла так глибоко пустити своє коріння, щоб розчавити муніципальні вільності.

„Как же объяснить то странное явление, что после трех почти столетий владычества Габсбургов, а вслед за ними династии Бурбонов, из которых и одной было бы достаточно, чтобы раздавить любой народ, муниципальные вольности Испании до известной степени сохранились? Как объяснить, что именно в той стране, где из всех феодальных государств впервые поднялась абсолютная монархия в самых резких формах, централизация никогда не могла пустить корней? Ответить на эти вопросы нетрудно. XVI век был эпохой образования великих монархий, которые повсюду воздвиглись на развалинах враждовавших между собой феодальных классов: аристократии и городов. Но при этом в других крупных государствах Европы абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства. Там она была лабораторией, в которой различные элементы общества подверглись такому смешению и обработке, что города находили возможным променять свою средневековую местную независимость и свою суверенность на всеобщее господство буржуазии и публичную власть (common sway) гражданского общества.

Напротив, в Іспанії аристократія приходила в упадок, не потеряв своїх, самих вредних привілеїв, а города утратили свою середньовікову мощь, не получив сучасного значення". (К. Маркс, соч., т. X, Революційна Іспанія, стр. 721)

Це була епоха розцвіту іспанського абсолютизму, який, спираючись на великих феодалів, міг розпочати свою політичну й економічну експансію (об'єднання Іспанії, здобуття Гранади, відкриття Нового Світу). Царювання Карла I з дому Габсбургів (1517 — 1556) — верховина цієї експансії: завоювання Кортесом Мексики й Пісарром Перу, зміцнення іспанського панування в Італії й на протилежному березі Середземного моря в Тунісі, каравели¹, навантажені заокеанським золотом, яке незабаром залле іспанський ринок, — здійснена мрія про золоту країну Ельдорадо! Проте, не довго тривала ця передчасна іспанська „prosperity". Філіп II, святенник і кат, боягуз похмурої й жорстокої вдачі, після облудного зречення свого батька мусив відмовитися від частини своїх володінь в Європі на користь своїх родичів з австрійської лінії дому Габсбургів. За його царювання (1556 — 1598) на будові іспанської держави вже позначаються ті розколини, які спричиняються до її остаточної руйнації.

Проте не слід розуміти цей занепад як якийсь раптовий процес: іспанська феодально-абсолютистська держава продовжувала бути наймогутнішою і найвпливовішою державою світу, як і раніш. Досить пригадати такі історичні події, як перемога іспано-англійських військ при Сан-Кантені (1557) над французами, друга перемога над ними ж при Гравелінгені (1558), вигідний мир у Шато-Камбрезі (1559), поразка турецького флоту в Корінфській затоці при Лепанто (1571), приєднання Португалії до Іспанської імперії (1580) й подальша колонізація Нового світу з його невичерпними золотими багатствами, щоб переконатися в цьому. Але, з іншого боку, були наявні й симптоми неминучого занепаду — повстання нащадків муринів, що були повернені в католицьку віру — морісків (1569), закінчення війни з Францією не на користь Іспанії (1598), загибель „Непереможної Армади" (1588), національна революція в Нідерландах і їхнє відділення (1568 року, а незалежність їхня була визнана іспанцями лише за Філіпа IV 1648 року).

Всі ці ефемерні успіхи були наслідком того соціально-економічного стану, в якому опинилась іспанська держава в другій половині XVI ст. Не зважаючи на те, що Іспанія весь час залишається типовою феодальною державою, в її економіці з'являється в наслідок історичних умов такий фактор, який при наявності іншого розташування класових сил міг би спричинитися до надзвичайного соціального й еконо-

¹ Каравела — корабель XV — XVI ст.

мічного прогресу країни. Цей фактор — американське золото, яке б могло перетворити застійні середньовічні форми господарства на нові, капіталістичні, — саме й був причиною не поступу, занепаду, бо феодално-абсолютистська диктатура не припустила розвитку національної буржуазії й затримала весь економічний розвиток країни, через що згодом вона мусила поступитися своїм місцем перед передовими капіталістичними країнами тодішньої Європи: Англією, Францією й Нідерландами.

Досить згадати, що 64% (пересічно) всього світового фонду „благородних металів“ зосереджувалося XVI ст. в Іспанії, щоб зрозуміти, яка це була могутня держава порівняно до інших. Але першим наслідком цієї золотої повені було нечуване падіння вартості грошей і, через це, піднесення цін на всі продукти широкого вжитку, яке сталося, перш за все, в іспанській державі, а потім і в інших країнах Західної Європи, але вже не такою мірою, як у цій державі. Навіть, щоб придбати якусь господарчу дрібницю, доводилося їхати аж до Голландії, де ця дрібниця коштувала далеко дешевше. Цілком зрозуміла річ, що поруч із цим припливом золота зростає так само й вплив його з Іспанії за кордон.

Збагатитися в нововідкритих землях було легко, і велика хвиля „шукачів золота“, відважних авантюристів і завзятих переселенців ринула до заокеанських країн, залишаючи вакантними свої пости в національному господарстві на батьківщині. Найенергійніші представники буржуазії покинули свої справи і з головою занурилися у вир різноманітних спекуляцій, які повинні були збагатити їх протягом кількох місяців. І немає нічого дивного, бо в нерозвинених економічно колоніях можна було продавати найдешевші речі широкого вжитку за неймовірно високі ціни.

Кількість населення метрополії зменшувалася надзвичайно швидкими темпами. Збільшується населення міст, зменшується населення сел. Колись квітучі землеробські райони безлюдніють. Енергійні землероби й ремісники — моріски — вигнані з Іспанії, й плодюча Андалузія — „житниця“ Кастилії — являє собою сумне видовище. Хліб доводиться купувати за кордоном. Торгівля зосереджується в руках чужоземних купців.

Тим часом державні витрати на війни зростають надмірно. Не вистачає ніяких податків. Держава періодично опиняється в становищі „злочинного неплатника“. Крім великої армії жебраків, інша армія соціальних паразитів — духівництво — наповнює численні монастирі. Розбійники блокують великі шляхи, шахраї (picaros), описані Сервантесом, Алеманом, й Кеведом, розгортають свою діяльність по великих та малих містах.

Отже, Іспанія зупинилася перед проблемою капіталізації суспільних стосунків, яка того самого часу розв'язувалася

іншими країнами Західної Європи. Проте, як доводить Маркс, цієї капіталістичної буржуазії в XVI ст. в Іспанії майже ще не було. Вона ледве встигла підняти голову, як її вже безголовили в процесі перетворення феодальної держави на абсолютистсько-деспотичну.

По мере упадка торгової і промислової життя городів внутрішній обмін становився реже, взаємне общення жителів різних провінцій слабее, средства сообщения забрасывались, большие дороги пустели. Местная жизнь Испании, независимость ее провинций и коммун, разнообразие в состоянии общества были первоначально обусловлены географическими свойствами страны, а затем развились исторически благодаря своеобразным способам, какими различные провинции освобождались от владычества мавров, образуя при этом маленькие независимые государства; все эти явления теперь окончательно усилились и окрепли благодаря экономической революции, иссушившей источники национальной энергии. Между тем как абсолютная монархия нашла в Испании материал, по самой своей природе не поддающийся централизации, она сделала все от нее зависящее с целью не допустить роста общих интересов, возникающих из национального разделения труда и многообразия внутреннего обмена, которые и являются подлинным фундаментом для единой системы администрации и господства общего закона". (К Маркс, соч., т. X, Революционная Испания, стр. 721—722).

За царювання Карла I боротьба королівського єдинодержавства з особливими крайовими, міськими й становими правами й привілеями (*fueros*), якими захищала себе від феодалів місцева іспанська буржуазія, закінчилася поразкою цієї буржуазії, що відкрито виступила проти короля й дворянства (повстання так званих *comuneros*, яке закінчилося боєм при Вільяларі 1521 року). Але дворянство, яке допомагало королеві, саме багато програто після цієї перемоги, що визначала зміцнення деспотизму. Вважаючи, що міцний абсолютизм, з свого боку, може надійно захистити її класові інтереси, буржуазія з своєї волі відмовляється від цих *fueros*, за які вона боролася.

Так згодом відбувається ніби неписана угода поміж монархічною владою, що спирається на великих землевласників всіх станів (як духівництво, дворянство й заможне селянство), і збагатілою на спекуляціях з американським золотом буржуазією. Звичайно, весь тягар цієї удаваної „рівноваги“ припадає на долю збіднілого дрібноземельного дворянства, ремісничкої буржуазії, а найбільш на долю середнього та незаможного селянства. Неминучий розклад феодальної системи штучно затримується безпросвітною реакцією абсолютизму й католицької церкви.

Друга половина XVI ст.—епоха розважливого й обережного державця, Філіпа II, який, згідно з реляцією французького посланця при мадридському дворі, тільки одного разу за все життя зареготав від щирого серця, коли йому розповіли про криваві події „варфоломійської ночі“ (1572) і який казав також, що „краще вже зовсім не царювати, ніж царю-

вати над єретиками". Це епоха чорної реакції, контрреформації, деспотизму, панування войовничої церкви, переслідування справжніх і, переважно, не справжніх „єретиків“, морісків, євреїв, „аутодафе“, кострів і тортур „святого братерства“ (*santa hermandad*), інквізиції, нескінченних заборон, регламентації, цензури, всіх цих залізних кайданів, накинених на спорохнїлий корпус державного корабля.

Проте, не слід забувати, що ці розколини в економіці великої іспанської держави і весь жах нестримної реакції починають відчуватися лише з кінця XVI й початку XVII сторіччя. Спочатку, з відкриттям і завоюванням заокеанських країн, з об'єднанням під владою Карла I Нідерландів, Бургундії, герцогства Міланського, королівства неаполітанського й інших земель, іспанська держава висувається на перше місце у театрі світової політики XVI ст. і залишає за собою цей непохитний авторитет аж до початку XVIII ст., коли вона починає переходити до рангу другорядних держав.

Але, не зважаючи на свій „космополітизм“ у ділянці політики й економіки, в ділянці культури Іспанія стоїть відокремлено від європейської культури майже до кінця XV ст. Ідеї італійського ренесансу й гуманізму ще не знаходять собі придатного ґрунту в суто феодальній, заглибленій у свої чвари королів з грандами й у війну з муринами країні. Суттєво змінюється ця ситуація протягом XVI ст., хоч і тоді ще залишаються ці відокремлені, особливі риси іспанської феодальної культури, але й з'являються опозиційні їм тенденції епохи меркантилізму й буржуазного ренесансу. В наслідок цих двох протилежних впливів і характер іспанського мистецтва XVI—XVII ст. і, особливо, літератури подвійний. Одня напрямком знайшов собі вияв у так званому стилі „ренесанс“, а інший у стилі „барокко“.

Цей термін „барокко“ (первісне значення, як прикметника—„чудний“, „хімерний“) був запозичений літературознавством з ділянки образотворчих мистецтв на підставі схожості стилів цих мистецтв з літературними стилями й застосований до своєрідного стилю, що під різними назвами панував в європейських літературах протягом XVI—XVII й першої половини XVIII ст. Цей стиль протиставляється іншому стилю—„ренесансу“ (стилеві епохи відродження античного мистецтва). Така антитеза вперше висунена буржуазним мистецтвознавцем-формалістом Вельфліном, при чому він розглядає ці два стилі, як відокремлені від якоїсь певної епохи, як стилі, що постійно утворюються в процесі розвитку мистецтва. Ця абстрагована від конкретного мистецтва теорія, звичайно хибна в такому вигляді, але цими термінами можна скористуватися для визначення двох літературних напрямків, що знаходили свій вияв у літературі різних європейських народів за XVI—XVII ст.

В ділянці образотворчих мистецтв, за Вельфліном, стиль „ренесанс“ характеризується рівновагою окремих частин, спокійною й чистою лінією. У протилежність йому, для стилю „барокко“ характерне переважання одних частин над іншими, крива й нервова лінія. „Ренесанс“ відзначається простотою й регулярністю форм, а „барокко“ — складністю й примхливістю своїх форм. Для барокко характерна також самоцінність форми, орнаменталізм, натюр-морти, монументалізм; в літературі — алегорії, нанизування метафор, екзотизм, багатословність, нерегулярність композиції й т. ін. „Барокко“ у Німеччині, Англії, Франції й Італії було стилем епохи так званого меркантилізму або капіталістичного абсолютизму, в Іспанії — це стиль феодально-попівської реакції й контрреформації насамперед, а як ця реакція становить основу політики іспанських державців XVI—XVII ст., то легко собі уявити, що „барокко“ було „наймоднішим“ стилем тієї епохи. Звичайно, щодо літературного стилю, то для нього ще не було тоді єдиної назви. В Англії його звали „еуфуїзмом“, в Італії — „маринізмом“, у Франції — „преціозним стилем“ (*style précieux*), в Іспанії — „культизмом“ або „культеранізмом“ („культивований стиль“). Цей стиль приходить в іспанську літературу з італійської на початку XVI ст. до появи „гігантів“ золотого сторіччя, Мігеля Сервантеса й Лопе де Веги. Вже тоді в іспанській літературі позначилися всі ті основні тенденції, які протягом другої половини характеризуватимуть розцвіт цієї літератури, що носить погороду назву золотого „століття“ — назва, як ми бачили, досить двозначна, бо можна її розуміти як століття американського золота, лиховісний відблиск якого відбився й на літературі.

На початку XVI ст. появі епосу, гідного „великих подій епохи“, передувала лірика, яка була відгомонам італійської поезії епохи треченто й кватроченто. Найбільшим впливом користалася серед іспанських поетів школа так званих „петраркістів“ — прихильників натхненних сонетів і канцон, коронованого лавровим вінцем короля італійських поетів Франческо Петрарки (1304 — 1374). Проте, серед великої кількості поетів були й такі, поезія яких перевищувала просте школярське наслідування італійських взірців, як Хуан Боскан Альмогавар (1493 — 1542), Гарсіласо де ла Вега (1503 — 1536), Дієго Уртадо де Мендоса (1503 — 1575), що іноді, не відходячи від італійсько-латинської традиції, досягають високої ліричної сили й патетичності.

Остеронь від них стоїть Фрай Луїс Понсе де Леон (1527 — 1591), який потрапив до в'язниці за свої переклади на кастильську мову „Пісні пісень“ Соломона. Напрям, ворожий цьому *estilo italiano* („італійському стилеві“), репрезентують такі поети — продовжувачі народної літературної традиції іспанських романсів XIV-XV ст., як Крістоваль Касті-

льехо (1490 — 1556) та Севастьян Ороско. Поруч з ліричною поезією розвивається й іспанська епічна поезія, яка на початку XVI ст. має вигляд рифмованих хронік царювання Карла I, що мають своєю найвищою метою ушляхетлення цього державця: це витвори придворної поезії — „Ушляхетлений Карл“ (Carl's famoso) Луїса де Сапата (1600), „Карл-переможець“ (Carlos victorioso) Хероніма де Урреа, „Поема про Карла, (Carolea) Хероніма Семпере й інші.

Найвищої точки свого розвитку цей історичний епос досягає в творі Алонсо де Ерсілья-і-Суньїга (1525 — 1595), псеми „Араукана“ (1577), де розповідається про справжні історичні події — війну іспанців з відважним племенем чілійських індіан „арауканців“, в якій сам автор брав участь, але до цих подій приєднуються елементи фантастики, подібно до того, як міфологія вплутується до подорожі Васко де Гами, змальованій в „Лузіадах“ сучасника Ерсільї, найвидатнішого португальського поета, Луїса де Камоєнж (1517 — 1579). Ця „Араукана“, хоч і дуже цікавий з історичного боку твір, літературно цілком залежить від „Шаленого Роланда“ (Orlando furioso) Льодовіка Аріосто (1474 — 1533) й „Визволеного Ієрусалима“ (Gerusalemme liberata) Торквата Тассо (1544 — 1595), проте знаменний факт, що такий письменник, як Вольтер, ставив цю поему поруч з поемами Гомера, Вергілія, Тасса й Мільтона.

Але найхарактернішими формами для „золотого століття“ іспанської літератури були роман і драма. Ніде так, як у романі й драмі, не відбилася в усій повноті ця бурхлива й жахлива епоха, вивершенням якої є славнозвісний „Хитродумний ідальго Дон-Кіхот з ла Манчи“ (Перша частина — 1605, друга — 1615) і численні драми Лопе: „Фуенте Овехуна“ (Fuente Ovejuna), „Найкращий суддя король“ (El mejor alcalde el Rey), „Певне замість сумнівного“ (Lo cierto por lo dudos), „Кара без помсти“ (El castigo sin venganza), „Естрелья з Севільї“ (La Estrella de Sevilla), „Найбільша неможливість“ (El mayor imposible) та інші. Поява „Дон-Кіхота“ була підготована всією попередньою літературою і, проте, він залишився самотній у своїй незрівнянній вивершеності; це саме стосується й до драм Лопе, які були логічним висновком з попередньої драматургії, але затьмарили її своїм успіхом.

III

Не схожа літературна доля цих двох найвидатніших представників „золотого століття“, як не схожі їхні життєві кар'єри. Літературна слава Сервантеса досягла наших днів, тоді як Лопе залишився на Олімпі іспанської літератури з своєю славою найплodючішого драматурга. Один закінчив своє життя у в'язниці, без засобів до існування, не певний того, яка буде

в майбутньому доля його творів, а другий, досягши високого стану, вшанований своїми прихильниками й покровителями,— загально визнаним генієм в різних ділянках літератури, і передусім в ділянці театру.

Надзвичайно характерне для всього класового угруповання — іспанської ідалгії XVI—XVII ст.— це життя Лопе — театрального генія, поета, воїна й монаха, де сполучаються літературні справи, нестримні пристрасті, кохання й розпuka, рівномірне підіймання по соціальних щаблях, поступове й без надій на досягнення горішніх щаблів, постійний успіх і особисті трагедії, поезія й інквізиція.

Батьки майбутнього „дива природи“, незадовго до його народження, залишили свій спадковий маєток (що звався Вега) й переїхали до Мадрида, де 25 листопада 1562 року народився Лопе де Вега. Цей переїзд, напевне, визначав остаточну руйнацію господарства бідного ідалга, батька поета, який, подавшись до столиці, сподівався полегшити свої справи через багатіших родичів.

Щодо окремих подій життя поета, різні біографи переказують суперечливі відомості, проте в основному загальна картина його нам цілком ясна.

Як повідомляє його відданий учень і панегірист, Монтальбан, ця дивовижна дитина вже на п'ятому році життя вміла швидко читати кастільською й латинською мовами та імпровізувала вірші. Рано втративши батьків, він жив у свого дядька інквізитора. Дядько, за словами самого Лопе, піклувався про свого небожа і в подальшому став йому в пригоді. Свою початкову освіту він одержує в мадридській королівській школі, де серед інших дисциплін він відзначається в фехтуванні, музиці й танцях — модних науках того часу. Але від того ж Монтальбана ми довідуємося про те, що з цієї школи Лопе втікає, щоб заподорожувати до Асторги (на північному заході Іспанії, в старій провінції Леон) і повертається, не розраховувавши своїх ресурсів, у супроводі офіційної особи — альгвасіла. Досягши п'ятнадцятих років, він уже бере участь у війні з португальцями на Азорських островах (1577). Завдяки н дійному покровительству Авільського єпископа, Херонімо Манріке, він потрапляє до славного університету, в Алкала, що змагався своєю славою з іншим старовинним університетом у Саламанці.

Від схоластичних штудій знов його відриває його палка натура — кохання, яке пізніше описане ним у його творі „Доротея“ (Dorotea). Далі, так само не без протекції, він знаходить собі зручну посаду секретаря герцога Антоніо Альби (це був онук славного фаворита Філіпа II), який заохочує його писати модні тоді пасторалі. Ці „пасторалі“, або ліро-епічні чи драматичні поеми з пастушого життя, характерні для літератури „барокко“. В пасторалях ідеалізується просте, сільське

життя вигаданих пастухів і пастушок, „близьке до природи“, у протилежність життю городян. Це типова придворна, дворянська література, яка утворюється як опозиція до міської, буржуазної літератури ренесанса. В Іспанії були всі необхідні передумови для розвитку цього жанру, італійськими взірцями якого була „Аркадія“ Саннадзаро (1544 — 1634) й „Амінта“ Тасса. Наслідуючи їх, Лопе пише свою „Аркадію“, де серед дійових осіб виступає сам герцог у вигляді пастуха.

Проте, нове кохання й одруження змушують його відмовитися від зручної посади. Низка заплутаних обставин закінчується неодмінною дуеллю. Якийсь безпритульний ідальго, професія якого полягала в тому, щоб розважати охоче до депів сусільство й харчуватися за рахунок своїх численних знайомих, одного вечора взяв на жарт молодого й самолюбного поета. Цей останній, звичайно, не залишився у нього в боргу й поглузував з нього в своєму новому творі. Ображений і обурений ідальго викликає Лопе битися на шпагах і дістає за всіма правилами фехтувального майстерства серйозну рану від спритної руки, яка напише силу комедій що припадуть так до вподоби шановній публіці. Тут одразу лихопомне правосуддя пригадує ще інші вчинки бурхливого Лопе і він потрапляє за ґрати.

Цей характерний епізод закінчується засланням поета до Валенсії, де він, між іншим, не так уже погано почуває себе, опинившись в театральнo-літературному оточенні. На той час Валенсія була відома своїми драматургами. Крім того, тут, мабуть, уперше Лопе став перед необхідністю заробляти гроші своїми творами, щоб підтримувати життя своє й своїх близьких. Відтоді, напевне, він і починає свою драматичну кар'єру.

Незабаром після повернення з заслання до Мадрида помирає його дружина. Поет у пориві „патріотизму“, або змушений силою обставин, бере свого мушкета на плече й прямує до Лісабона, щоб вступити звичайним солдатом до „Непереможної армади“, яка тоді „з божою допомогою і з благословення папи“ під командою герцога Медіна Сідонія вирушала до берегів Англії покарати „запеклих еретиків і їхню королеву Єлизавету“ за страту католицької королеви Марії Стюарт (1588). Отже, як висловився автор „Дон-Кіхота“: „Немає солдатів кращих за тих, що залишають поле своїх наукових штудій, щоб змінити його на поле військових дій“. Не зважаючи на знищення цього величезного флоту, який запалили англійські й голландські брандери, а буря вивершила їхню справу, не зважаючи також на смерть свого брата, невгмийний поет пише на борту свою поему „Краса Ангеліки“ (*La hermosura de Angélica* — продовження „Шаленого Роланда“ Аріоста, яку згодом закінчує на суходолі, як і продовження „Визволеного Іерусаліма“ Тасса — „Завойований Іерусалім“

(La Jerusalén conquistada). Згодом він напише ще твори, які будуть пов'язані з цими історичними подіями — це „Драгон-теа“ — поема, скерована проти „великого ворога“ Іспанії — пірата, мандрівника й англійського адмірала Френсіса Дрейка, і „Трагічний вінець“ (Corona trágica) — поема на страту Марії Стюарт.

З поверненням до батьківщини Лопе знов влаштовується на посаду секретаря при високопоставлених особах. Спочатку в маркіза де Мальпіка, потім в графа де Лемос (1590). Як і раніш, ця службова діяльність закінчується одруженням, яке, проте, не заважає новим пристрастям. Майже щоденно він виготовує нові комедії й цікавий роман „Мандрівник у своїй батьківщині“ (El peregrino en su patria).

Починаючи з 1610 року, він постійно мешкає в Мадриді. Незабаром помирає його друга жінка, а постриг улюбленої дочки й смерть сина вражають його глибоким горем. Він вирішає змінити світську кар'єру на духовну. Це зовсім не потребувало якихось зречень, і коли багато дворян тоді вступали до духовного стану, то, здебільшого, через те, що це забезпечувало існування й суспільне становище, і, крім того, давало чимало вільного часу на різні, часто зовсім не духовні, а світські заняття. Спочатку вже літній і уславлений поет вступає до світської релігійної корпорації терціаріїв, згодом приймає постриг. Папа Урбан VIII, якому Лопе присвятив згадану поему „Трагічний вінець“, написану для уславлення страченої Єлизаветою Марії Стюарт, робить його кавалером ордена св. Йоанна, доктором теології римського університету й т. ін.

У зв'язку з загальною політичною ситуацією немає нічого дивного, що з усіх своїх посад Лопе найбільш пишався званням добровільного слуги „святої установи“ (тобто інквізиції).

1632 року він порадкував спаленням одного монаха, визнаного еретиком за те, що „він позбувся розуму“ (просто збожеволів). На „церемонії“ був присутній сам король і весь двір, величезний натовп зійшовся подивитися на це „повчальне“ видовище. На п'ятнадцять днів були припинені театральні вистави та всі публічні розваги...

Звичайно, розглядаючи його творчість залежно від його громадської діяльності, ми не затуляємо очі на всі ці факти. Так само і в його творах, хоч він, як побачимо, був, певною мірою, носієм буржуазних ідей, реакційні, католицько-абсолютистські ідеї виявляються досить яскраво. І це не заважало йому, ховаючись під маскою „загально-визнаного“, вкладувати в уста своїх персонажів сміливі натяки на сучасні події, висловлювати через них, зведені в короткі репліки, протести проти соціальної несправедливості і, певною мірою, критикувати сучасний йому лад, стати на захист закріпаченої церквою

за середньовіччя жінки, дати волю пристрастям, ризкуючи скандалізувати пильну церковну мораль.

IV

Треба сказати, що хоч Лопе й належав до пануючого класу як дворянин і перебував під покровительством високопоставлених вельмож, проте він був у цьому класі не „хазяїном“, а „служогою“ в наслідок обставин. Він був „ідальгом“, тобто дрібномаєтковим дворянином, але не „грандом“ — великим дворянином. Ці „hidalgos“, особливо в північних провінціях Іспанії, хоч і пишалися з свого походження, власне, не були справжніми дворянами, бо кожен дворянин претендував там бути за своїм походженням „не нижче короля“. Справді, це була верства перехідна від дрібномаєткового дворянства до сільської буржуазії, яка часто декласувалася, потрапляючи до міст. Які були перспективи цієї декласованої ідальгії? — Бути купцями або торговцями, солдатами, дрібними урядовцями, попами або монахами. Мабуть, одною з причин того, що Лопе вступив до духовного стану, було те, що в світській кар'єрі він не мав перед собою привабливих перспектив. Його старший сучасник, Мігель Сервантес, волів краще бути солдатом. Але, мабуть, загибель „Непереможної армади“ справила на Лопе таке глибоке враження, що він не бажав більше „лаврів Марса“ й вирішив прагнути „лаврів Аполлона“, які вже сипалися на його голову.

Звичайно, коли казати за соціальний протест в його творах, то треба визнати, що цей протест пасивний і іноді суперечливий сам собою. Він скерований проти надмірної могутності великих феодальних тиранів (нібито з буржуазної точки зору), які, проте, виступали в ролі покровителів Лопе де Вега. Здається, що він може протестувати проти окремих осіб, але не уявляє собі іншого стану речей. Може бути, навіть, несправедливий король, але королівська влада здається йому споконвічною, так само, як і церква, хоч можуть бути логані попи. Монархія і церква і всі феодальні установи з його погляду нерухомі.

Проте, коли аналізувати літературні доробки того часу, перш за все треба не забувати за специфічні умови тодішньої Іспанії, де пильні „собаки католицької церкви“¹ — отці інквізитори — в кожному вислові сподівалися знайти ересь, гідну урочистого спалення. Ясно, що всякий виступ протесту з боку обеззброєного письменника був би просто „донкіхотизмом“, бо й сам автор історії „Хитродумного ідальго з ла Манчи“, який був провідником буржуазних ідей ренесанса,

¹ Гра слів: „dominicanі“ — домініканці й „domini canes“ — собаки господа — дотепне, хоч і етимологічно не вірне тлумачення.

стверджуючи своє реалістичне світосприймання, не насмілюється чіпляти ані представників повсюдної церкви й інквізиції, ані представників могутньої знаті. Він змушений розмовляти езопівською мовою, щоб висловити свої справжні думки під плащем іронії.

Тут доречно буде згадати за ту приховану ворожнечу, яка точилася поміж цими двома першорядними фігурами „золотого століття“, яка не може бути з'ясована через просте літературне суперництво, — проте, не обійшлося тут і без суперництва.

В першій частині „Дон-Кіхота“, критикуючи сучасну драматичну продукцію, Сервантес, не називаючи його на ім'я, чіпляє Лопе де Вегу, улюбленця публіки, який нічого не шкодує, щоб догодити їй. І сам Лопе не приховує, що, на його думку, основна мета п'єси це „доставити втіху й розвагу публіці“. В своєму „Новому мистецтві складати комедії“ (*El arte nuevo de hacer comedias*) він каже: „Коли я збираюся писати п'єсу, я замикаю на ключ всякі напучення й виношу геть з кімнати Теренція й Плауга, щоб вони не свідчили проти мене, бо істина змушує говорити й безголосні томи, все це через те, що я йду слідами тих, які шукали ухвали натовпу, якому треба підгакувати в його безумстві, бо він сплачує за це“. Щоб подобатися публіці, можна жертвувати драматичною правдоподібністю, географією, історією. Так, в одній комедії Стамбул є на відстані 4.000 миль від Мадрида, в іншій—іспанці сходять з кораблів на березі Угорщини. Там таки Лопе розвиває теорію, що п'єса за формою є драматизована новела, і як така має за мету лише розважати публіку, „хоч би при цьому були порушені всі правила мистецтва“. Прагнучи найбільшої цікавості, Лопе ускладнює дію великою кількістю епізодів, які всі пов'язані один з одним. Від глядачів вимагається непослабна увага: коли що пропустять, то останнє буде незрозуміле. Велика вага надіється розв'язанню п'єси: „Хай розв'язка п'єси б'де неясною й сумнівною до останньої сцени, бо, скоро публіка довідається, як все мусить закінчитися, вона обернеться обличчям до дверей і спиною до сцени“.

Так напівсерйозно формулював Лопе принципи свого мистецтва. Сервантес, з свого боку, цілком серйозно обстоює знамениті єдності класичної аристотелівської поетики: єдність часу, місця й дії—і, звичайно, сприймає як зухвалий виклик те, що Лопе свідомо ламає їх, висуваючи замість того на перше місце цікавість сюжету й заплутаність інтриги, що, водночас, мусить найбільш подобатися публіці. Сервантес рішуче виступає за реалістичність, моральність, за змалювання характерів, проти фантастики й порушення історичності. Лопе, навпаки, у протигагу цим вимогам, виставленим у 48 розділі I частини „Дон-Кіхота“, жартуючи, не цурається нічого,

змальовує нестримні пристрасті, що часто нічого доброго не навчають захоплених глядачів, стверджує, що все це гаразд, аби публіка була задоволена.

Ми не зупинятимемося докладніше на кількох сонетах проти Лопе де Веги й проти Сервантеса, що складають невеличку пасквільну кореспонденцію між цими двома особами і які є історичними документами цієї прикрої для нащадків полеміки: аджеж ще й не доведено, що всі вони належать перу цих великих письменників. Зауважмо тільки, що поруч негативних висловлювань обидва вони віддають належне один одному. Так, Сервантес, який спочатку був другом Лопе, вихваляє великі поетичні здібності його, коли тому було ще ледве двадцять два роки, 1584 року, в своїй „Галатеї“ (Пісня Каліопи — *El canto de Caliope*). Через чотирнадцять років після того Лопе випустив у світ свою „Драгонтю“, на початку якої вміщена сонета Сервантеса, де він так само вихваляє Лопе, якому боги віддають славу на Парнасі, як кращому іспанському поетові. Далі, вже після того, як вийшла з друку перша частина „Хитродумного ідальга“, 1614 року, в своїй „Подорожі на Парнас“ (*El viaje al Parnas*) теж з похвалою згадує свого сучасника. Лопе, з свого боку, неодноразово згадує в своїх творах Сервантеса і в „Лавровому вінці Аполлона“ (1630) через чотирнадцять років після смерті його віддає належне творцеві „Дон-Кіхота“. Отже, виникає навіть сумнів щодо автентичності вищезгаданих сонетів.

Беручи до уваги всі ці матеріали, ми не можемо зробити висновок, що полеміка їхня мала глибоке соціальне коріння. Коли Сервантес, а потім і Кеведо, ладні були розглядати Лопе як ідеолога феодальної католицької реакції, дворянина-реакціонера, представника літературного барокко, то ми, які розглядаємо його творчість в історичному й соціальному розрізі, категорично заперечували б таку думку. Справді, з другого боку, не хто інший, як володар іспанського барокко, саме представник цієї реакції, Луїс де Гонгора-і-Арготе (1561—1627), славнозвісний сучасник Лопе, який своїм ім'ям символізує весь напрямок поезії барокко в Іспанії („гонгоризм“, що звався тоді культизмом), люто виступає проти Лопе з літературними обвинуваченнями й одержує відповідь на ці закиди в „Лавровому вінці Аполлона“ (*El laurel del Apolo*).

Визначаючи як літературну, так і соціальну позицію Лопе де Веги, ми мусимо наперед сказати, що він реаліст за своїм світосприйманням, і як такий, він не є представником цієї літературної плутанини — барокко, якою під покровом хитромудрих орнаментів, самодовільної форми, намагалися затримати розклад феодальної системи модні поети культивованого стилю.

В його творчості є багато оригінальних рис, що наближують його до так званої „народної“ поезії середньовічної Іспанії. Як ми вже зауважували, його творчість, певною

мірою, є продовження традиції ліричних романсів і героїчних пісень XIII—XV століть. Безумовно, він робить певні поступки „модному стилеві“ згідно з його принципом „за всяку ціну догодити аудиторії“, а тут він, напевне, розраховує на аристократичну публіку, на своїх покровителів, наприклад, пишучи згадану „Аркадію“. Проте, справжній вияв своєї творчої сили він знаходить у своїх драматичних творах, у так званих „комедіях“, які не можна вважати за витвір салонної й кабінетної літератури барокко, бо це є література для широких мас. З цієї точки зору його комедії — міст, перекинений через ту епоху до літературного майбутнього Лопе — творець іспанського реалістичного театру, і як такий, заслуговує на нашу увагу не менш за інших драматургів, які, проте, далеко відоміші в нас.

V

Становище Лопе в тодішній драматургії особливе. Він перший, коли не рахувати його сучасника, що передусім має для нас цінність і відомий у нас як автор „Дон-Кіхота“, відкриває собою блискучу фалангу драматургів „золотого століття“: Гільєн де Кастро, Мігель Санчес, де Гевара, Тірсо де Моліна (1585—1648) (псевдонім Габрієля Тельєса), Хіан Руїс де Аларкон, Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681), найушлюбленіший з драматургів XVII ст., і багато інших.

Що являв собою іспанський театр і драматургія до появи Лопе де Веги? До кінця XV ст. в Іспанії, можна сказати, не було театру в сучасному розумінні цього слова. Були, власне, драматичні видовища, як і скрізь у феодальній Європі, що мали суто церковний характер. Ці видовища, звані містеріями й мораліте, виставлялися під час релігійних свят і теми їх були запозичені з біблії та з життя різних святих. Вистави сполучалися з урочистими процесіями, ніякого сценічного устаткування не було. „Діїства“ (autos) виставлялися на вулицях і майданах. Публіка містилася на балконах, у вікнах будинків, на лавах. 1492 рік, рік відкриття Колумбом Америки, падіння Гранади, вигнання євреїв з Іспанії — був також роком, коли трупи мандрівних акторів почали давати світські спектаклі. Першим драматургом називають Хуана Енсіну (помер 1534 р.), який був автором „еклог“, „пасторалей“ і невеличких п'єс з любовною або комічною інтригою. Від його послідовника, Хіля Вісенте (помер 1577 р.), який був так само творцем португальського театру, збереглося вже 42 п'єси (духовні драми, комедії й фарси). В першій половині XVI ст. Бартоломе де Торрес Наарро (пом. 1562 р.), автор вісьмох комедій, встановлює для іспанської драми деякі загальні теоретичні засади. Він розподіляє кожную з своїх комедій на п'ять частин (кожна з них звється „хорнада“, тобто денний протяг), яким передує пролог (introito). Кількість дійових осіб

звичайно від 6 до 12, при чому Наарро є прихильником так званої „єдності дії“. Ця не багата світська драматургія, що мала при своєму народженні буржуазний характер, мусила перемогти великі перешкоди. Всемогутня церква поставилася до неї дуже ворожо, так само й інквізиція, що утворилася в другій половині XV ст. Ці реакційні сили піддали театральні вистави суворому контролю й часто зовсім забороняли їх. Перешкоди, які церква чинила розвитку світського театру, не могли, проте, зовсім зупинити його, хоч іноді він припиняється на довгий час. Навіть наприкінці сторіччя, 1598 року, коли Лопе де Вега вже був уславленим драматургом, Філіп II забороняє драматичні вистави, і відновляються вони лише через два роки після його смерті.

Справжнім творцем іспанської драми є севільський ремісник Лопе де Рueda, діяльність якого припадає на 50 — 60 роки XVI ст. Він був водночас і драматургом, і актором, який стояв на чолі невеликої трупи, що мандрувала по різних містах Іспанії. Щоб уявити собі стан тодішнього театру, досить почути, що каже за нього Сервантес:

„За часів цього славнозвісного іспанця (Лопе де Рuedи) все бутафорське приладдя містилося в одному лантусі й складалося з чотирьох білих пастуших курток з шкіряними вилогами й позологою, чотирьох борід, кількох перук й чотирьох або більше пагериць. П'єси на зразок еклог складалися з розмов поміж двома-трьома пастухами й пастушкою. До них уставляли дві чи три інтермедії, де з'являвся негр, негідник, блазень, іноді — бискаець. Всі ці чотири ролі й багато інших виконував сам Лопе з ненаслідуваним майстерством... Сцена складалася з чотирьох лав, що утворювали чотирикутник і були накриті дошками; вона підіймалася над землею поверхнею не більше як на чотири п'яді. Стара ковдра, яку відсували за допомогою двох мотузів, відокремлювала від публіки так звану вбиральню, де містилися музики, які співали старовинних балад, не маючи навіть гітари для акомпаніменту...“

До кінця XVI ст. в Іспанії не було постійних помешкань для театральних вистав і лише наприкінці цього століття були в Мадриді приділені два двори під вистави (так ці „театри“ й звалися „дворами“: *corral de la Cruz*, *corral del Príncipe*). Навіть і в XVII ст. за театри були переважно двори, а вікна були за ложі.

Новий напрям іспанської драматургії дав розвиток іспанської новели, шедевром якої є анонімний твір „Життя Ласарільйо з річки Тормес“ — реалістичний роман з явною антиклерикальною тенденцією, типовий твір в жанрі так званої шахрайської новели (*novella picaresca*). Новим зрушенням, яке безпосередньо передувало театрові Лопе де Веги, була поява драм Сервантеса: „Алжирські звичаї“ й „Нуманція“, крім

яких він написав ще вісім комедій і вісім інтермедій. Фундамент для майбутнього театру був закладений, і тепер міг з'явитися його геніальний архітектор.

VI

Лопе де Вега з повним правом може бути названий творцем іспанської драми. Його комедії — це синтез усього попереднього розвитку й водночас теза — становлення нового театру. Порівняно до його творів, твори його попередників, таких, як Лопе де Руеда и Хуан де ла Кueva, здаються лише дитячими спробами. Він виховувався на народному театрі й довів цей театр до високого ступеня художньої вивершеності. Протилежно до свого великого сучасника, Шекспіра, який, дивлячись очима пануючого класу, може лаяти „підлу чернь“, Лопе завжди зважає на думку й смак цієї „черні“, тобто широких мас.

Його „комедії“ не менш, ніж твори Мольєра й Гольдони, заслуговують на нашу увагу, бо виставлені на нашій сцені завжди користалися непослабним успіхом аудиторії. Зауважмо, що слово „комедія“ тут зовсім не слід розуміти по-сучасному, як п'єсу, що повинна викликати сміх у глядача. Тепер ми сказали б „драма“, бо комедією тоді звалася п'єса на три дії (хорнади), написана віршами. Здебільшого кожна така комедія являла собою сценічну єдність комічного й трагічного елементу.

За часів Лопе де Веги розрізняли багато видів комедії, з яких згодом „комедія плаща та шпаги“ (*comedia de la sara u espada*) після того, як Лопе надав їй її характерної форми, зробилася найпоширенішим і найулюбленішим видом. В цій комедії виступали, переважно, особи дворянського стану — „кавал'єрос“ (рицарі), відзнакою яких були неодмінні плащ і шпага. Крім того, відрізняли „героїчні комедії“ (де діяли королі й історичні особи), які по суті нічим іншим не відрізнялися від перших, і комедії з життя святих.

Світській комедії протиставлявся „ауто“ (акт — „дійство“) — духовна драма, що заснована на біблійській традиції, християнській алегорії й церковній моралі. Виконуючи „соціальне замовлення“, або, інакше кажучи, примушений пристосовуватися до того стану, що утворився після заборони світського театру (1598), Лопе написав чимало (за повідомленням Монтальбана. — до 400) таких „ауто“, але привносячи туди свіжі елементи народної поезії і таким чином одягаючи їх у нові, привабливіші для глядача вбрання.

Тематика цих п'єс, як вже згадувалося, черпалася з біблії, але Лопе поруч з біблійськими особами виводить на сцену алегоричні фігури: втілені чесноти й гріхи, смерть, світ, невинність, краса, грація й т. ін. Крім цих „повчальних“ п'єс,

він написав ще й „оповідні“ з тією ж тематикою („Товія“, „Есфір“ та інші), трактуючи ці сюжети таким самим способом, як і сюжети своїх світських комедій. Написав він також цілу низку п'єс з життя католицьких святих, особливо місцевих „покровителів“ (як св. Франсіско, св. Ісідро та ін.). „Ауто“ виставлялися просто на вулицях під час бучних церемоній свят, як свята „божого тіла“, „різдва“ тощо. Як зразок „ауто“, можна навести п'єсу „Міст світу“ (Puente del mundo). „Цар темряви“ — диявол — наказує гігантській потворі Левіафанові стати на мості світу й не дозволяти переходити через нього всім, хто не визнає його влади. Спершу приходять Адам і Єва (одягнені, як сказано в примітках для акторів, за останньою французькою модою). Вони вклоняються дияволу й переходять через міст, так само й біблійські патріархи: Моїсей, Давід, Соломон. Нарешті, з'являється „рицар хреста, божественний Амадіс Грецький“, перемагає Левіафана й переводить Душу через міст. Як бачите, тут „еклектично“ поєднуються гетерогенні елементи алегорії й фарсу, що, звичайно, не може припасти до вподоби таким буржуазним ученим, як американець Тікнор, проте, подобалося тодішньому глядачеві.

„Ауто“ звичайно складалося з трьох частин: 1) „лоа“ (хвала), або пролог у формі діалога, 2) інтермедія (entremés), комічна сценка перед початком дії, і 3) „ауто“ — алегорично-повчального характеру. Крім тих інтермедій, які були складовими частинами „ауто“, Лопе написав ще силу таких, що виставлялись окремо, як самостійні п'єси, за зміст яких править якийсь смішний випадок з повсякденного життя.

VII

Всю масу написаних Лопе де Веґою комедій можна для зручності розгляду їх розбити на групи. Один іспанський літературознавець першої половини минулого століття, Альберто Ліста-і-Арагон, ззначає такі групи: 1) комедії звичаїв, традиція яких іде від староримської комедії Теренція й Плаута. Тут можна дозволити собі „велику вільність стилю“, бо змальовуються „нижчі шари суспільства і їхні вади“. Адаже вади „вищих шарів суспільства“ було заборонено виставляти на сцені. Ця група дуже цікава з історичного погляду, але характерно, що не ці комедії, де Лопе дає вільний простір гірким дотепам цих представників суспільства доби розкладу феодалізму, є тими комедіями, якими він зажив собі найбільшої слави у сучасників, а 2) комедії інтриг і кохання, що звалися „комедіями плаща й шпаги“. Звичайно, тут беруть участь у дії, як уже згадувалося вище, королі й рицарі, проте основне тут — це зображення пристрастей, перипетії кохання й ревностей, воля життя, як ознака протесту темпераментної людини ренесансу проти феодальної реакції з її залізними ланцюгами

заборон, якими вона намагається стримати його творче поривання. Поруч із цими комедіями 3) героїчні комедії, де в основу розвитку дії покладена якась історична або напівміфічна подія. Цікаво зазначити, що Лопе, складаючи такі комедії, хоч за яких епох і в яких країнах відбувалася там дія, не обминав можливості вставити до них натяки на сучасні йому події, посередньо виявляючи своє ставлення до них. Поступкою часу є 4) пастуші комедії на зразок „Амінті“ Тасса, де оригінальність Лопе знаходить собі вияв лише в ускладненні сюжету, майстром якого він був. Це не його жанр, як і 5) міфологічні комедії, яких у нього небагато. Щодо 6) комедій про святих, то вони наближуються до згаданих „ауто“, а 7) трагедії по суті є тими самими комедіями, лише з трагічним розв'язанням. Нарешті, 8) філософські комедії, де розгорталася якась тема з християнської етики, теж не були спеціальністю Лопе; слави на цьому зажив наймолодший з його сучасників — Кальдерон.

Не маючи можливості докладніш зупинитися на особливостях цих різних видів комедій, ми виділимо два загальні типи:

1) Комедії, де в центрі уваги заплутана любовна інтрига, а мета — розв'язати якусь проблему, як конфлікт обов'язку й кохання („Естрелья з Севільї“) і т. п. Ці п'єси іноді відбуваються в історичній обставині, але вся вага зосереджена на розв'язанні проблеми, а не історичності. Сюжет цих п'єс часто потім стає в пригоді як іспанським, так і іноземним драматургам. Ось, наприклад, комедія „Мадридська сталь“ (El acero de Madrid) була прецедентом до „Удаваного хворого“ Мольєра. Молода дівчина обдурює свого батька й стару святенницю тітку, удаючи з себе хвору і нібито ковтаючи сталеві пілюлі, які їй прописує її удаваний лікар, слуга її коханого. Крім того, він рекомендує їй прогулянки за місто та всякі світські розваги, які сприяють зближенню коханців. Після різних веселих пригод п'єса закінчується звичайно одруженням молодих. За приклад п'єси, що відбувається в історичній обстанові, але вся цікавість полягає не в історичності її, а в якомусь окремому епізоді, може правити „Рукавичка донї Бланки“ (El guante de dona Blanca). Ця комедія має сюжетом той самий епізод, за який оповідається у відомій баладі Шіллера „Рукавичка“ (Der Handschuh), тільки дія відбувається не при французькому, а при португальському королівському дворі¹.

¹ Цікаво зазначити, що крім цієї п'єси, є ще кілька таких, сюжет яких спільний в обох драматургів. Звичайно, коли тут можна казати за вплив, то лише посередній, але така п'єса, як „Покараний тиран“ (El tirano castigado), де старший брат вигнаний з батьківського будинку, а молодший замикає батька у в'язницю, з якої потім визволяє його старший, тобто сюжет „Розбійників“ Шіллера, — доводить, що вплив, проте, був.

Ця п'еса, між іншим, доводить те, як небагато потребує Лопе матеріалу, щоб розгорнути його в цілу драму.

2) Другий тип — це численні історичні комедії, де центр ваги полягає саме в історичності подій. Їх у Лопе дуже багато й вони становлять собою великий інтерес для дослідників, проте далеко не всі до цього часу досліджені. Більшість сюжетів запозичена з різних, переважно іспанських, історичних хронік, але чимало також написані на сучасні політичні події. До перших належать: „Король Бамба“ (El rey Bamba), „Перший Фахардо“ (El primer Fajardo), „Облога Сантафе“ (El cerco de Santafé), „Новий світ“ (El mundo nuevo — відкриття Колумбом Америки) і багато інших. Найцікавіші ті комедії, де відбулися сучасні поетові події: „Великий князь московський“ (El gran duque de Moscovia) — історія Лже-Димитрія (запозичена з сучасної італійської літератури), де Димитрій виступає законним спадкоємцем престолу (у п'есі він онук Івана Грізного, син Федора), і драма закінчується його перемогою; „Дон Гонсало з Кордови“ — війна у Фландрії: з історичних осіб виведений, наприклад, відомий генерал герцога Максиміліана Баварського Тіллі, видатна фігура тридцятирічної війни. Героїня їде за своїм коханцем на поле бою; „Штурм Маастріхта“ (El asalto de Maastrique). Не маючи змоги перелічувати тут усі ці надзвичайно цікаві історичні речі, з якими читач, що не володіє іспанською мовою, не може познайомитися за браком російських та українських перекладів, ми звернемо його увагу зокрема на ті твори, які є вже в українськом перекладі: „Естрелья з Севільї“, „Кращий суддя — король“ і „Фуенте Овехуна“.

Що спільного в усіх цих трьох п'есах? Всі вони мають сюжети, запозичені з історичної хроніки. Дія відбувається в Іспанії, в усіх темою є зловживання владою великого феодала: у „Естрельї з Севільї“ — король зловживає своєю владою щодо свого васала; в п'есі „Найкращий суддя“ — король-феодал ображає своїх селян, але селянин знаходить на нього суд у самого короля — відбиток боротьби абсолютизму з великими феодалами за самотвердження; так само перемагає ідея абсолютизму і в „Фуенте Овехуна“, де рицар-поміщик своїм поведінням викликає селянське повстання. Остання п'еса має ще особливий інтерес для нас тим, що вона є дійсно революційна драма свого часу. При цьому треба зауважити, що ідеї її не випадкові в драматургії Лопе. З інших п'ес його ми знаємо, що він цікавився цими проблемами. Так, наприклад, революція в Генуї виображається в драмі „Гойний генуець“ (El liberal genovés), а ідея помсти володареві, який зловживає своєю владою, розроблена в драмі „Король, скинутий із скелі“ (El príncipe despenado), де герой скидає з скелі короля, який збездістив його жінку (тема іспанської Лукреції).

„Естрелья з Севільї (або „Севільська зірка“) належить, безумовно, до комедій плаща й шпаги, але можна було б назвати її й трагедією лицарської честі й кохання. Зміст її такий: король Кастілії й Леона Санчо IV, званий Хоробрим, непокірливий син славнозвісного в іспанській літературі Альфонса X, відомий своїми нескінченними війнами з муринами (кінець XIII ст.), під час свого перебування в Севільї звертає свою увагу на сестру одного севільського дворянина, Буста Тавери, Естрелью („Зорю“), й розпитує за неї свого придворного, Аріаса, якому наказує привести Буста до себе, щоб розпочати знайомство. Коли Бусто з'являється перед королем, то король, який до того дістав від двох сановитих осіб прохання призначити їх на головнокомандувачів королівських військ в Архідоні (в прикордонній смугі), пропонує Бустові цю посаду, але той відхиляє „цю ласку“. Тоді король питає його за сестру й обіцяє дати їй гідного її чоловіка, а Буста призначає за свого камергера. Бусто йде від короля, передчуваючи, що така несподівана королівська ласка не визначає нічого доброго для його родини. Вдома він знаходить свою сестру, що розмовляє з своїм нареченим, Санчо Ортісом, якому він викриває намір короля. Засмучений Санчо питає, чи сказав він королеві про те, що Естрелья вже має свого нареченого. Бусто, схаменувшись, поспішає переказати це королеві, а вийшовши з будинку, одразу надібує на нього. Король напрошується ввійти до будинку, але Бусто чемно відмовляє йому. Тоді король надсилає Аріаса перебалакати з Естрельєю. Він дістає від неї сув'язу відсіч, але підкупляє обіцянкою волі її рабину, Матильду, яка береться провести короля вночі до опочивальні своєї панни. Так і сталося, але Бусто, який раніш, ніж звичайно, повертається додому, зустрічає в себе незнайомця й оголює шпагу. Щоб врятувати своє життя, король каже, хто він такий. Проте, Бусто удає, що не впізнав його, але вважає для себе за краще відпустити його. Б'ючись, король втікає з будинку, а Бусто на світанку вішає визволену королівським папірцем Матильду на воротах королівського замку. Король бажає помститися за себе на Бусті, і Аріас радить його вбити Буста й доручити цю справу Санчо Ортісові. Король приймає його пропозицію й викликає негайно до себе Ортіса, якому наказує потай вбити кавальєро (що, мовляв, зрадив короля), ім'я якого написано в запечатаному конверті. Ортіс присягається виконати як того вимагає честь, наказ короля. Тим часом все вже готове до весілля Ортіса й Естрельї. Бусто йде сповістити свого друга й нареченого сестри, що вона вже чекає на нього, але стурбований королівським наказом Ортіс ламає печатку і читає ім'я Буста Тавери саме тоді, коли цей підходить до нього.

Після страшної внутрішньої боротьби між честю й коханням Ортіс наважується викликати свого друга й брата нареченої на поєдинок, бо того вимагає дана ним присяга, і вбиває його. Поки триває поєдинок, Естрелья чекає на свого нареченого, але замість нього приносять мертве тіло її брата, вбитого Ортісом. Вбивцю арештовують і він не чинить ніякого опору. Естрелья, розбита горем, звертається до короля і благає його помститися за неї. Ув'язнений Ортіс не згоджується на пропозицію короля втекти з тюрми й бажає собі заслуженої кари. Але перед ним з'являється сама Естрелья, в якій кохання перемагає гнів, і відчиняє двері ключем, що їй дав король. Подаємо уривок з самої драми (переклад з іспанської Миколи Іванова, зроблений 1932 року, друкується з рукопису).

АКТ ТРЕТІЙ

Естрелья, укрита плащем, і дон Санчо.

- Естрелья.** З богом, Санчо! Можете йти.
Визволила вас я із тюрми;
Так живіть же знову між людьми
Й пам'ятайте, що допомогти
Вам схотіла я, а не звести
З світу. Ну, чого же ви ждете?
Вільні ви. Чому же не йдете?
Завжди, хто бариться, той втрачає.
Неподалеку на вас чекає
Кінь баский. Чого ж ви стоїте?
На дорогу в служника доволі
Грошей.
- Дон Санчо.** Вам, сеньйоро, припадаю
Я до ніг.
- Естрелья.** У вас часу нема.
Йдьте зараз!
- Дон Санчо.** Я в свій недолі.
Хочу знати, хто мені дав волю,
Щоб його, як можу, обдарити.
- Естрелья.** Жінка я і, нічого таїти,
Серце вам назавжди віддала,
А сьогодні право здобула
Із тюрми на волю вас пустити.
Йдьте же!
- Дон Санчо.** Щоб звідси я пішов,
Треба вам ім'я своє назвати.
Чи обличчя ваше показати.
- Естрелья.** Тут не місце для таких розмов.
- Дон Санчо.** За життя, що через вас знайшов,
Та за волю, вами теж здобуту,
Я тому довіку влячний буду,
Ласку хто для мене цю зробив.
Я життя мое вам завинив
І про борг, повірте, не забуду.
- Естрелья.** Знайте, що ім'я мое значне.
Як над цим питанням розважаю,
Бачу, що вас глибоко кохаю;

І що ви не любите мене.
Ідьте но тепер.

Дон Санчо. Скажу одне:
Доки не побачу вас, не іду.
Естрелья. Якщо так — я не ховаю виду.
(Одкриває своє обличчя.)

Дон Санчо. Ти! О, зіронько душі моєї!
Естрелья. Так; це я — минувшини твоєї
Справді провідна зоря. І сліду
Зла на тебе в серці я не маю,
Бо його перемогла любов.
Я — зоря тобі прихильна знов,
І тебе, о Санчо, я кохаю.

Дон Санчо. Ти — така прекрасна, чарівная —
І запеклий ворог твій з тобою!
Лагідність сама в тюрмі зо мною!
Яклюдіше ти мене трактує,
Люгь бо ласкою здається тут,
Лагідність же карою страшною.
Прошу, накажи мене убити.
Ти ж не схочеш — ти великодушна —
Мучить ласкою мене байдужно ...
Та мені воно не може і боліти.
І подумати: того звільнити,
Хто єдиного їй брата вбив!
Ні! злочинством буде, щоб я жив,
Бо то я занаставив його.
Ти ж маєш стратити того,
Хто такого друга загубив.
І тепер ось я з своєї волі
Відаюсь до рук жажної смерті.
Чи то дивно: прагнення померти
У людини, що сидить в неволі?
Естрелья. А моя любов упертій долі
Опинається, і я життя
Ваше вам дарую.

Дон Санчо. Воруття
Вже мені нема. Отож, ти говориш,
Як тобі годиться, так і робиш.
Як мені годиться, дію я.

Естрелья. Нащо умираєш?
Дон Санчо. Одімщаю.

Естрелья. За що і кому?
Дон Санчо. Собі за зраду.

Естрелья. Це — жорстокість.
Ні; в цім зваги знада.

Естрелья. Прав не маєш.
Дон Санчо. Щирість в серці маю.

Естрелья. Це — образа.
Дон Санчо. Я тебе кохаю.

Естрелья. Як кохаєш?
Дон Санчо. Вмерти я волію.

Естрелья. Знов образа.
Дон Санчо. Тим, що животію.

Естрелья. Слухай ...
Дон Санчо. Вже нема чого казати.

Естрелья. Що робити маєш?
Дон Санчо. Лиш сконати;

Естрелья. Живучи, тебе бо не жалю.
Кинь мене й тікай!

Дон Санчо. Нема відваги.
 Естрелья. Вільний будеш.
 Дон Санчо. То — несправедливість.
 Естрелья. Чом вмираєш?
 Дон Санчо. Так мені схотілось.
 Естрелья. Лютість це.
 Дон Санчо. До тебе це повага.
 Естрелья. Хто неволить?
 Дон Санчо. Та твоя ж зневага.
 Естрелья. Ні; нема її.
 Дон Санчо. Як камінь, я.
 Естрелья. Чи ума рішився?
 Дон Санчо. Честь моя
 Змушує мене шукати смерті.
 Естрелья. То вмирай, безумче, і померти
 Зараз після тебе хочу я.
 (Розходяться в різні боки).

Тим часом король відчуває гризоту, що з його примхи Ортіс опинився на порозі неминучої смерті, і бажає, хоч як там було, врятувати його життя. Але севільські судді, обурені зухвалім вбивством, зовсім не хочуть милувати Санчо Ортіса. Тоді король заявляє суддям, що це він наказав Санчові вбити Буста, і ті змушені помилувати вбивцю. Проте, щастя коханців розбите назавжди: вони не можуть жити укупі й розлучаються, щоб більше ніколи не побачити один одного.

Зупинімось трохи на цій „комедії“, щоб побачити, що тут є загального для всього типу комедій і індивідуального, властивого їй, що відрізняє її від інших подібних. Одряду побачимо, що центр ваги цього твору, який, власне, можна було б назвати психологічним, — те, за чим стежить з неослабною увагою глядач, — перенесений на конфлікт: честь чи кохання, що переможе? Чи будуть, не зважаючи на вбивство, яке по суті лише справа честі, щасливі через короля нещасні коханці? Можна гадати, що тодішня іспанська публіка не була подібна до сучасної американської, яка вимагає „happy end“ (щасливого кінця) за всяку ціну від кожного фільму, бо вона могла, хвилюючись за долю героїв, припустити думку про трагічне розв'язання. Проте Лопе до самого кінця останньої сцени накреслює два можливі вирішення. Одним ударом він міг би ошасливити нещасних коханців і через це зняти велику частину провини з плечей короля, який, крім того, міг би ще спокуютою виправдатися перед глядачами ... Але, як п'єса історична, а в історії буває так, що й королі бувають винуваті, то й немає виправдання. Хоч для загального задуму п'єси Лопе потрібно було, щоб король врятував того, кого він примусив піти на злочин і позбавив його коханої жінки заради незадоволеного свого бажання, проте, вся неодоладність цього злочину цілком лягає тягарем на розгнужданого сюзерена, що не може терпіти ніякого опору на шляху до здійснення своїх бажань, а не на покірливого васала,

який вважає для себе за неможливе не виконати даного слова честі, бо „рицарська честь над усе“. Звичайно, ані самому драматургові, ані його глядачеві, мабуть, не спадало на думку, що, чи не є оця „покірливість“, з якою виконує волю короля Ортіс, хоч вона мусить призвести до загибелі його близького друга й брата його нареченої й позбавити щастя його та його коханку, чи не є вона так само злочином? Аджеж, все було б гаразд і повернулося б на краще, коли б не ця покірливість. Наїяки на таку думку є в словах необхідного для всіх комедій „плаща й шпаги“ слуги героя: „Чи можна бути вірним слову завжди, тим часом як все змінюється навколо нас?“. І ще далі його слова звучать уже як обвинувачення: „В наш час найчеснішою людиною є той, хто вміє не слухатися голосу честі“. Про те, що може бути великою честю не додержуватися якоїсь честі, що в кожного класу своя честь і навіть треба не додержуватися феодальної, скажімо, честі—на той час, мабуть, і не могли собі уявити глядачі п'єси Лопе де Веги й сприймали трагічне розв'язання як неминуче, не зважаючи на зухвалі репліки слуги, який, подібно до тверезого Санчо, був приставлений до свого безумного феодалізмом Дон-Кіхота.

ІХ

„Естрелья“ Лопе мимоволі примушує згадувати знамениту трагедію Корнеля „Сід“, в основі якої той самий трагічний конфлікт кохання й обов'язку. Становище Сіда й Хімени в Корнеля таке саме, як Естрельї й Ортіса в Лопе. Але в Корнеля король—це певний вищий принцип, який несе мир і справедливість у середовище бурхливих феодалів. У Лопе в „Естрельї з Севільї“—король сам ще бурхливий феодал, який використовує своє становище для того, щоб скласти з себе всяку відповідальність. Він сам втілення несправедливості. Абсолютизм французького типу XVII ст. для Лопе та його сучасників був ще лише мрією: іспанський абсолютизм так і не зробився політичною формою, хоч скількинебудь сприятливою для зростання торговельної буржуазії. Навпаки, дедалі, то більш він затримував це зростання.

Отже, головна увага автора в цьому творі зосереджена на інтризі та на психологічних моментах. Кожна особа індивідуалізована лише тією мірою, як це потрібне для розвитку дії: Ортіс і Естрелья лише благородні, король нестриманий, ладен всім поступитися, аби задовольнити свою пристрасть, Кларіндо (слуга)—жартівник і т. д. Взагалі, в кожній дійовій особі небагато індивідуальних рис: характери, як такі, зовсім не є проблемою. Розглядаючи з цього боку й інші п'єси Лопе, можна зробити висновок, що це спільне для них всіх. Як ми вже казали, його драми, певною мірою, є драма-

тизовані новели. Як основне сюжет, то й діалог мусить розвинути дію, але не характер.

З театру Лопе де Веги не вийшло таких Гарпагонів, Тартюфів, Альцестів, Журденів, Скапенів, як з театра Мольєра. Характери в комедіях Лопе майже завжди стали, як постійні ампула, що нагадує італійську „Коммедіа делль Арте“ з її Панталоне, Дотторе, Арлекіно й Скармуцца. Герой — перший коханець (primer galán, як Санчо Ортіс у наведеній драмі), героїня (dama — Естрелья), її опікун (barba, тут особа відмінна від інших цього типу, беручи до уваги, що це трагедія, — Бусто), слуга й служанка (gracioso у graciosa). Ці останні, хоч і не мають самостійної ролі, але значення їх, як „коментарів“ дії, досить показове. Навіть у тих комедіях, де виступають в основних ролях рицарі й королі, як у згаданій п'єсі, присутність цих „представників третього стану“ (gracioso й graciosa), що нібито в побічній інтризі дублюють вчинки й слова своїх „благородних“ хазяїв, доводить певні симпатії Лопе, які він виявляє в п'єсах з життя селян. Цілком слушно зазначає А. Луначарський, що: „В гуморі важкуватих, назовні простеньких, але гострооких і вивертких вихідців з народу знайшов де Вега, як і творець Санчо Панси, протитруту грандіозному, патетичному, чарівливому й, проте, задумливому, парадоксальному й нелюдському феодалізму“¹. Справді, своєю роллю gracioso в Лопе де Веги — тип, подібний до рабів з комедій Плаута й Теренція, Маскаріля в Мольєра й „передтечі“ санкюлотів великої французької революції — Фігаро.

У трагедії феодальної честі соціальна кривда полягає в зловживанні владою високої особи (система феодалізму, яка дає змогу для такого зловживання, розглядається як необхідність). Скривджені особи тут родовиті, але не з великих і близьких до королівського двору, дворяни. Король виступає в ролі їхнього напасника. Проте, для комедій Лопе, де з'являються представники селянства („народу“), які вступають у конфлікт із своїм паном, характерна яскраво підкреслена абсолютистська тенденція. Тут король виступає як справедливий суддя свого народу, захисник його проти кривдників-феодалів, які панують у своїх володіннях, „як король в своїй Кастіль“.

Х

Саме в такій ролі виступає король в комедії „Найкращий і суддя — король“², сюжет якої, за словами самого автора, теж запозичений з історичної хроніки. Пастух Санчо

¹ „Театр и Революция“. 1924. Два шедевра Лопе де Веги. Стор. 346.

² Комедія, власне, звється „Кращий алькальд король“, а не слово „алькальд“ ширше за поняття судді. Це голова муніципальної ради, що французькою мовою зветься „мер“.

покохав Ельвіру, дочку заможного селянина, Нуньйо, і бажає з нею одружитися. Нуньйо зарадив його звернутися до їхнього пана, дона Тельйо, з проханням, щоб той подарував Санчові частину худоби, бо Нуньйо не може дати пристойний посаг за дочку. Санчо проти свого бажання повинен звернутися до пана, і той обіцяє йому подарувати те, що він прохає, але ще до весілля викрадає потай його наречену. Нуньйо й Санчо в розпуці, вже здогадуючись, хто міг вчинити таке, вирішують, проте, піти до свого пана. Ось що відбувається далі:

ДІЯ II

Сцена IV

(У будинку дона Тельйо).

Нуньйо.

Поріг цілючи твого будинку
(Бо ніг твоїх не вартий цілувати),
Я мушу розповісти те, що сталося,
Дарма що ледве я не збожеволів.
Мою Ельвіру взяв за себе Санчо,
Посадним батьком зволився ти бути.
От, скаржиться він на жакну образу,
Яку й назвати соромно людині.

Санчо.

Сеньйоре сильний, ти, кому вклонились
Верхівлі гір оцих, покриті снігом,
Що, злившись на луках струмком прозорим,
Лелючи тобі цілують ноги.

Порадив Нуньйо та його родина,
На доблесть звирившись твоєю велику,
Звернутися до тебе з цим проханням.
Дивись: нещасний я прийшов до тебе.

Віддавши тоді наш дім, ти мусиш
Помститися тепер — бо ти же рицар —
За злочин цей гидкий, страшний, надмірний,
Що може й честь твою заплямувати.

Коли б, кохаючи, ти вже збирався
Дістати все, чого тобі бажалось,
І втіху ту в останню мить утратив,
Сеньйоре, уяви собі цю муку.

Я бідний селянин, що землю обробляє,
Але душею й серцем — чесний рицар.
Навчитися не міг я тут, у горах
Те, що брудне за чисте уважати.

Дізнавшись про цей надзвичайний злочин,
Огямитись не міг рілник я простий.
До неї ще не доторкався, на щастя,
Дарма що чоловік, бо заручився.

Пішовши в поле, сумно я дивився
На зорі променисті, що на небі,
На сяйво місяця, що викликає
Приплив на морі та відплив по черзі.

„Щасливе ти світило, — говорив я, —
Від сонця викрасти тебе не можна,
Щоночі знову сходиш і заходиш,
Дарма що хмари іноді загіняють“.

Вернувся я потім на луки безлюдні

І дивлячись, як сплять стрункі тополі,
Плющем повиті, наче у тенетах,
Та винограддя з гронами та листям,
„О горе,—говорив я — ви бездумні.
А я — дурний, хіба не розлучаю
Оцих закоханих, селяк вікчемний,
Коли гілки зрізаю, листя, квіти?“
Все спить спокійно. Тож раптово, пане,
Мою кохану викрали від мене
І здалося мені, якийсь струмочок,
Заплакавши, щось мурмотів неясно.
Заіржавілий меч в подертих пихвах
Тримав в руці я — вояка славний.
На дерево високе нахопившись,
Порізав, потрошив його на дрізки.

Хоч те і не воно взяло Ельвіру,
А що воно таке високе й пишне
І дивиться презирливо на решту.
Така бо міць у велетнів жорстоких.

А бають на селі (та, мабуть, брешуть,
Як зважити, хто ти такий), що в мене
Ти викрав жінку, закохавшись в неї,
І десь сховав її в своїм будинку.

„Нікчемники,—казав я,—зважає тільки,
Дон Тельйо — мій сеньйор, він честь і слава
Родини Нейра, та ще й обіцявся
Посадним бути в мене на весіллі“.

Ти ж милосердний, чесний та розумний,
Безчестя не припустишся ніколи.

А навпаки, зі шпагою в руці
Повернеш жінку — Санчо, доньку Нуньйо.
Дон Тельйо. Страшенно я обурений, мій Санчо,
Зухвальством цим лихим. В моїй дідизні
Суворо покараю я злочинця,
Що, викравши, сховав її у себе.

Шукай його і знай, то є наш ворог:
Заради б жевільного кохання,
Лукаво обдурив нас і образив.
Коли знайду його, то покараю
А тих селян, що лихомовно брешуть
Про мене, вишпорити накажу я.
Ну, з богом.

Санчо. Ревнощі мене поймають?
Нуньйо. Мій Санчо, стримуйсь!

Санчо. Смерті я шукаю.

Дон Тельйо. Знайдіть намовника, що ображає
Моє ім'я.

Санчо. Мене шибнула думка!

Дон Тельйо. Не знаю, де він є, коли ж дізнаюсь,
Життям клянусь вам його віддати.

СЦЕНА V

Попередні й Ельвіра.

Ельвіра. Мій чоловіче, знай, я тут.
Мене ув'язнив Тел'йо.

Санчо. Дружино! Ти — життя моє!

Дон Тельйо. Ти проти мене дієш.

Санчо. О, як за тебе страждав я!

Нуньйо. А що було зі мною?
 Нечаче збожеволів я.
 Дон Тельйо. Геть звідси!
 Санчо. Дай, хоч руку
 Потисне жінці чоловік.
 Дон Тельйо. Гей, Сельйо, Хул Йо, швидше!
 Забийте зараз хлопів цих!..
 Фелісьяна. Мій брате, пожалійте.
 Вони ж не винні ані в чім.
 Дон Тельйо. Нахабство надзвичайне,
 Бо й шлюбу навіть не було.

СЦЕНА VI

Слуги приходять.
 Дон Тельйо. Збийте цих поганців!
 Санчо. О боже мій, волю я
 Померти, а не жити,
 Хоч, кажуть, і жахлива смерть.
 Ельвіра. Не вмерла й не живу я.
 Санчо. Нехай вони заб'ють мене,
 О, дорога Ельвіро!
 Ельвіра. Я захищатиму тебе,
 Загрози не боюся.
 Дон Тельйо. Ще й залицяються вони!
 Нахабство! Не боятися.
 Гей, Сельйо, Хульйо.
 Хульйо. Пане, мій!
 Дон Тельйо. На смерть! Киями!
 Сельйо. Зараз.
 (Слуги б'ють киями Нуньйо й Санчо).
 Дон Тельйо. Даремні сльози та жалі —
 Мій гнів не загаситься.
 Тебе віддати я поклав,
 А зараз вже не хочу.
 Зухвало розмовляла ти,
 Не боячись нічого.
 Моею будеш силоміць —
 Я смертю присягаюсь.
 Фелісьяна. Я ж, брате, тут. Не забувай!
 Дон Тельйо. Присилити чи вбити?
 Фелісьяна. Не можна визволить її:
 Неначе він сказився.

СЦЕНА VII

Зовні будинку дона Тельйо.
 Хульйо (з середини дому).
 Ось, як селяків карають
 За надмірне їх зухвальство.
 Сельйо. (З середини дому).
 Геть виходьте із палацу!
 Слуги. Геть!
 (Санчо й Нуньйо вибігають).
 Санчо. Мене забийте, хлопці.
 Мав би я меча у руці!
 Нуньйо. Синку, я підозру маю:
 Він тебе бажає вбити,
 Цей розбещений зухвалець.
 Санчо. А мені життя навіщо?
 Нуньйо. Це ж велике щастя — жити!
 Санчо. Я не хочу віддалятися

Нуньйо.

Санчо.

Від цього порогу, біг-ме!
Хай заб'ють мене, бо жити
Без Ельвіри я не можу.
Ні, живи! Добудься правди!
Є король у королівстві.
В разі він не порятує,
Ти волай тоді до неба.
Чуєш, Нуньйо, маю певність,
Що король Альфонс Кастильський
Є владар навпрочуд добрий.
А добути до нього
Простий селянин чи зможе?
Як посміє він улергись
У палац його розкішний?
Знайдеться такий придворник,
Що мене до нього впустисть?
Тим лише, що одяглися
В бархат, шовк та йдуть із почтом,
Вхід одчинений, і справді
Мають рацію у цьому.
Бо придворник дозволяє
Лише здалека на браму
Подивитися бідноті:
Щоб не сміли наближатись.
Ну, дбудься до столиці,
Продеруся до палацу,
Враз тоді мені ножами
Плечі спишуть та ще й спину.
А коли б я встиг подати
Лист з проханням королеві,
Він його напевне згубить
А на завтра і забуде.
Пвернусь, зиркнувши трішки
На тих дам та кавалерів,
Та на церкви, парк, палаци.
Після цього, я гадаю,
Вже не буде довподоби
Мешкати в халупі бідній
В лісі, де птахи шебечуть,
Й гавкають лихі собаки.
Хибно то казав ти, Нуньйо.
Санчо, я тебе благаю,
Йди до короля Альфонсо.
Бо коли тут залишишся,
Будеш безсумнівно вбитий.

Нуньйо.

СЦЕНА XIII.

Зала в палаці доня Тельйо. Дон Тельйо, Санчо і Пелайо.

Санчо.

Дон Тельйо.

Санчо.

Я до ніг твоїх вклоняюсь.
Де ти був так довго, Санчо?
Силу днів тебе не бачив.
А мені — років, здається,
То упертість, чи кохання —
Ти не віддаєш Ельвіри.
Отжеж, пане, я й спромігся
Аж до короля добути.
Він є наш суддя найвищий,
Щоби нищити злочинства.

Дон Тельйо. Що ж сказав йому про мене ?
 Санчо. Розповів: я одружився,
 А ви викрали дружину.
 Дон Тельйо. Як дружину ? Брешеш, підлий.
 Та хіба ж там піп брав участь ?
 Санчо. Ні, мій пане, тільки знав він
 Нашу згоду і бажання.
 Дон Тельйо. В разі піп не повинчав вас,
 Як же можна це вважати
 За законний шлюб ?
 Санчо. Не важить.
 Незаконний, чи законний.
 Папірць цей прочитайте,
 Що король вам надсилає.
 Дон Тельйо. Аж тремчу, так розлютився.

(Читає).

Одержавши цього листа, поверни, не спере-
 чаючись, цьому бідному селянинові дружину, що
 відібрав од нього. Знай, добрий васал виявляє
 себе ним і далеко від короля буди, але королі
 ніколи не бувають задалеко, щоб покарати зло-
 чинців. Король.

Дон Тельйо. Що це ти приніс нам, хлопче ?
 Санчо. Лист від короля, сеньйоре,
 Що він дав мені.

Дон Тельйо. Йй - богу !
 Милосердний я на прочуд.
 Ти, мерзотнику, гадаєш,
 Я твоїх загроз боюся ?
 Знаєш ти, хтс я ?

Санчо. Я знаю.
 І на честь твою поклався,
 А цей лист тобі не шкодить :
 Це наказ є милостивий
 Короля, щоб не вів нув ти
 Жінку, що мені належить.

Дон Тельйо. Я цей лист шаную дуже.
 Тільки через те обох вас
 Не звелів ...

Пелайо. Святі, рятуйте !
 Дон Тельйо. Вас повісити на башті.
 Зараз геть з мого палацу !
 З володінь моїх тікайте !
 Підлі шахраї, поганці,
 Ви мерзотники, паскуда !
 Проти мене — ти.

Пелайо. Він правий :
 Дуже ти зробив погано.
 Пана так роздратувавши.

Дон Тельйо. Я, узявши в тебе жінку,
 Добре знаю, хто такий я.
 Я у себе королюю,
 Як король в своїй Кастільї,
 Бо діли мої дістали
 Нашу землю не від нього.
 А від муринів здобули.

Пелайо. Так, від муринів злобули.
Та від християн вільняли,
І кор ль тут не при чому.
Дон Тельйо. Я — це я.
Пелайо. Святий Макарію!
Дон Тельйо. А тому я й не помщуся
Власними на вас руками.
Вам Ельвіру пов рнути?
Вбийте їх! Ні, почекайте!
Плямувати меч рицарський
Кров'ю підлих не годиться.
Пелайо. Не плямуй, ще краще буде.
(Дон Тельйо і слуги виходять).

СЦЕНА XIV.

Санчо. Що ти скажеш?
Пелайо. Із Гатісії
Вигнано нас остаточно.
Санчо. Я отямитись не можу:
Короля не визнає він,
Бо сам має три васали.
Бог спасе нас!
Пелайо. Санчо, чуєш
Цю пораду наймудрішу:
Не судися ти з могутнім,
Не приятелюй з холопом.
Санчо. До Леона знов ходімо.
Пелайо. В мене є ще ті дублони,
Що нам дав король. Ходімо!
Санчо. Королеві все скажу я.
Хоч зирнути на Ельвіру!
Гей летить, мої зітхання.
Доки повернусь, скажіть їй,
Що вмираю від кохання.
Пелайо. Йди собі спокійно, Санчо:
Пан ще не поспав із нею.
Санчо. Звідки знаєш це, Пелайо?
Пелайо. Бо коли б поспав із нею,
Повернув її б нам зараз.

Нарешті, з'являється й сам король, щоб покарати злочинця. Але запізно — Тельйо вже збезчестив Ельвіру. Вирок короля суворий: дон Тельйо мусить шлюбом з Ельвірою виправити свою провину й після цього бути страчений. Половина його майна передається Ельвірі й Санчо, щоб вони могли одружитися після смерті їхнього образника. Отже, висновок: досить звернутися, хоч як це важко, безпосередньо до монарха, щоб знайти в нього суд на жорстоких гнобителів. Цікаве розв'язання п'єси ще й з того боку, що воно залежить від того, що герой та героїня — селяни, інакше кажучи, що воно соціально обумовлене: таке розв'язання було б неможливе для знатних осіб з їх феодальним поняттям честі. Принаймні, як ми можемо гадати на підставі комедій самого Лопе. Соціальна кривда виправляється монархом, і „ошасливленому“ селянинові не залишається чого собі ще бажати: шкода,

мабуть, лише, що такі нещастя, як їх зазнали Санчо з Ельвірою можуть траплятися. Але це вже „судьба“—такий висновок мусили собі зробити глядачі, бо не могли добрати, що лихо полягає в самій феодальній системі. Обмірковуючи те, як подані селяни в комедіях Лопе на підставі розглянутого матеріалу, ми не можемо не поставити перед собою питання: чи не травестія це, чи не переодягнені дворяни—оці селяни й селянки, які розмовляють такою добірною мовою? Аджеж, ми згадували за пастухів і пастушок, які під своїм сільським одягом маскували вельможних кавалерів і дам. Більш-менш вичерпливу відповідь ми зможемо подати, лише розглянувши наступний твір, а тут зауважимо, що, принаймні з свого боку, Лопе намагався надати їм вигляду справжніх селян: в образах їхньої мови, у всьому поведженні можна помітити це намагання.

Хіба не чудовий образ у промові Санчо, коли він розмовляє з своїм образником-паном, не видаючи своєї підозри,—це велике дерево, яке він зрубає у своєму безсилому гніві й розпуці: „Не тому, що дерево в мене викрало Ельвіру, але тому, що воно було таке високе й зарозуміле, що на всіх інших дивилося як на малих...“ В такому випадку дворянинові, який сам за природою свого класу мусив бути чванливим, мабуть, інший образ спав би на думку. Цікава щодо цього й фігура свинопаса Пелайо, який з усякої нагоди згадує своїх свиней і удає з себе дурнішого, ніж він є справді. В зображенні цих селян певніш можна побачити іншу тенденцію, характерну для тодішньої Іспанії, де найбідніший ідальго вважав себе такого ж знатного роду, як і король Кастильї—саме оце прагнення показати, що й селяни по суті, хоч і прості люди, але душею можуть бути благородні, як і дворяни. Цим, звичайно, Лопе ще зайвий раз підкреслював, що так само він, хоч і не має почесних титулів своїх покровителів, але не нижчий за них, коли справа торкається благородства.

Отже, конфлікт цієї п'єси розв'язується дякуючи тому, що селянинові пощастило стати під високу руку самого короля—розв'язання, як легко здогадатися, випадкове. Але що робити селянам, коли королеві не до них, коли він сам має негайні справи, коли він мусить зброєю захищати свої права, а феодалі тим часом можуть діяти, що їм заманеться? Тоді вистигає ідея „штурму“—велика в своїй простоті ідея самим розв'язати свої справи, домогтися за в яку ціну соціальної справедливості, бо йдеться за життя або смерть.

XI

Так стоять справи в комедії, сюжетом якої є масовий виступ пригніченого селянства проти свого гнобителя-феодала.

Такий виступ є вже не випадкове розв'язання конфлікту поміж кріпаком та поміщиком, бо через все середньовіччя проходили селянські повстання, що іноді, як у Німеччині та Франції, перетворювалися на громадянські війни. Що спричинилося в даному разі до повстання? Випадок, що немов зайва краплина, переповнив чашу терпіння. Але такий випадок не „випадковий“, як бачимо з історії середньовічної Європи. Те, що саме один якийсь випадок спричинився до повстання, й свідчить за стихійний характер цієї революції, яка не йде далі знищення першого ближчого гнобителя. За організацію, яка б передувала цьому раптовому виступові, за його підготову, немає мови. Проте, не зважаючи на стихійність, коли справа обертається на гірше, селяни виявляють надзвичайну з'єднаність, твердість і одностайність. В цьому полягає сила цієї комедії.

З усіх комедій великого іспанського драматурга ця, за яку йде мова, за нових часів була популярніша за всі інші. „Фуенте Овехуна“ (або коли перекладати географічну назву — „Овеча криниця“) була вперше виставлена в Росії в московському Малому театрі 1876 року. Добре відома актриса М. Н. Ермолова виконувала роль Лауренсії і публіка зустріла з ентузіазмом її, особливо в тій сцені, де вона умовляє народ повстати. „Після свого бурхливого тріумфу в „Овечій криниці“ Ермолова зробилася куміром молоді, яка бачила в її смілому виконанні вираз своїх революційних мрій“, — пише В. І. Немірович-Данченко в своїх мемуарах. Отже, не важко здогадатися, що царська цензура заборонила п'єсу після першої її вистави.

Так само зрозуміло, що після Жовтневої революції вона була відновлена на сцені й майже постійно виставлялась, особливо в національних театрах. Вона перекладена на грузинську мову й виставлена в Тіфлісі. І в Узбекистані, і в Білорусії, як у міських театрах, так і в колгоспних, вона користувалася великою популярністю. За часів воєнного комунізму й непу неодноразово виставлялася ця драма й на Україні¹. Так, 1919 року вона виставлялася в Києві 40 разів, але здебільшого вона йшла, зазнавши спішної переробки на шкоду історичності. Проте, нашим молодим драматургам є чого повчитися в Лопе де Веги.

Перш ніж коротенько нагадати хід подій, з'ясуємо історичний бік цього твору. Дія відбувається в другій половині XV ст. (точніше, 1475 — 1476 року). За таких часів на Піренейському півострові закінчувалися два історичні процеси надзвичайної ваги: так звана „реконкіста“ (відвоювання),

¹ Український переклад був зроблений з російського перекладу С. А. Юр'єва й не заслуговує на особливу увагу. Подані нами уривки, взяті з повних перекладів п'єс Лопе М. О. Іванова й проф. П. Г. Ріттера, зроблені з іспанського оригіналу.

тобто боротьба іспанського феодалізму, в якому позначалася яскрава тенденція до абсолютизму, з муринським феодалізмом, який в процесі свого роздібнення втратив одну за одною свої позиції на півострові, і, з другого боку, обумовлене цими абсолютистськими тенденціями об'єднання окремих феодальних держав, формування великої кастильської держави.

Близько кінця XV ст. мурини трималися лише на самому півдні півострова, де був так званий Гранадський халіфат (в Андалузії), а весь інший простір посідали три (за винятком невеличкої Наварри, яка була поглинена Кастилею 1511 року) великі держави: Португалія, Кастилья й Арагон. Усередині кастильської держави точилася боротьба навколо королівського престолу між партією великих феодалів і королівською партією. Великі феодали — гранди, світське й духовне рицарство — чинили страшенний опір наявній тенденції до абсолютизму. Спершу переможна, дворянська партія примусила короля Енріке IV (який під тиском своєї жінки оголосив своєю спадкоємкою Хуану, дочку королеви й королівського фаворита) визнати спадкоємкою престолу його сестру Ісавель (або Ізабелу), з якою одружився син арагонського короля Фернандо. Проте, коли відбулося це одруження, гранди вирішили, що воно загрозове для них, бо здатний до врядування арагонський принц міг зробитися повновладним монархом в Кастильї, а тому вони повстали проти Ісавелі, підтримуючи тих кандидатів, проти яких виступили до того: фальшиву дочку Енріке II Хуану та її чоловіка, португальського принца Альфонса. Проте, після смерті Енріке IV 1474 року, Ісавель і Фернандо, так звані „католицькі королі“, перемігши опір грандів, опинилися при владі, і фактично здійснюється об'єднання Кастильї з Арагоном. Зрозуміла річ, що селянство й міська буржуазія, які вкрай були змучені перипетіями цих феодальних воєн, усі свої надії на „мирне життя“ покладали на цих монархів, об'єднувачів і замирителів, і ті, з свого боку, використовували ці ефемерні надії для зміцнення свого політичного становища. Ось через що нас не повинні дивувати гасла селянського повстання в селищі Фуенте Овехуна й доброзичливий вирок короля Фернандо.

Як уже згадувалося, Фуенте Овехуна це справжнє село в Естремадури, і події, описані в драмі, так само історичні, в чому й полягає вага цього твору. Дія розгортається так: командор, тобто сановник¹, ордена Калатрави приїжджає до резиденції магістра цього ордена, шістнадцятирічного юнака, з метою умовити його виступити з військом ордена на захист прав Хуани й Альфонса на престол Кастильї проти

¹ Командор (comendador) — рицар духовного ордена, маістр (maestre); голова цього ордену. Орден, тобто духовне об'єднання, Калатрави (за назвою замка Калатрава) був заснований ще в XV ст. для боротьби з муринами

Ісавелі й Фернандо. Командор радить магістрові захопити укріплене місто. Сюдад-Реаль, що розташоване на шляху з Андалузії до Кастилії, щоб забезпечити, в разі успіху цієї справи, прохід армії грандів з допоміжним португальським військом. Магістр, який ще не має своєї власної думки, погоджується, і вони разом вирушають на Сюдад-Реаль, громадяни якого — прихильники „католицьких королів“. Місто здобуто з бою, і командор повертається відпочити до свого маєтку в село Фуенте Овехуна. Мешканці села вітають його прибуття й передають йому свої дарунки. Командор, жорстока й нестримана людина, яка ставиться з зневагою до селян, дуже ласий до жінок і переслідує всіх гарненьких селянок, не дозволяючи їхнім родичам і чоловікам чинити йому опір. Полюючи, він надibuє на дочку тамтешнього алькальда, Лауренсію, й хоче силою підкорити її собі, але її наречений, Фрондосо, підхопивши залишений командором арбалет, націлює його на командора й примушує його беззбройного піти геть. Тим часом королі надсилають допомогу громадянам Сюдад-Реаля, і військо ордену Калатрави розбите. Командор тікає до свого маєтку, де того самого часу відбувається весілля Фрондосо й Лауренсії. Розлютований командор наказує схопити Фрондосо й разом і Лауренсію, розганяє народ і б'є старого алькальда, баька Лауренсії. Обурені вкрай і розгублені селяни влаштовують нараду.

ДІЯ III¹

Майдан або дім ради в Овечій Криниці.

Естеван, Барільдо.

Естеван.	На раду не зійшлись?
Барільдо.	Не поспішають.
Естеван.	Лиха година нас упередить.
Барільдо.	Тож повідомлено усю громаду.
Естеван.	Фрондосо у кайданах, у тюрмі; Лауренся згине у біді жахливій, Коли її не урятує бог.

Хуан Рудий і рехідор² Алонсо.

Хуан.	Естеване, чом голосно гукаєш?
	Нам таємницю треба зберегти.
Естеван.	На жаль, не можу ще мішніш гукнути.
Хуан.	На раду ось і я пришкандибав.
Естеван.	Мене, старого діда, душать сльози... Селяни чесні, вас багаю я. Нешасна батьківщина наша гине.

¹ Переклад проф. П. Г. Ріттера. Друкується з рукопису.

² Рехідорами в Іспанії звуться члени муніципальної ради.

Невжеж і ви згубили честь свою?
Немає жодного у цій громаді,
Кого б скажений не образив пан.
Скажіть мені, чи є такий між вами,
Що не зазнав загрози для життя?
Не наркайте ви одні на одних:
Не виправдати вам самих себе.
Загинула і воля, й батьківщина,
Чи слід нам ждати іншої бди?
Хуан. Ніде на світі гіршої немає,
П'оте, відомо всім, ідуть чутки:
Кастілью замирив король Фернандо,
До Кордови він зараз приїздить.
Два рехідори хай підуть до нього,
Благаючи, щоб нас урятував.
Барільдо. Та в короля ще ворогів чимало:
Чекайте, доки подолає всіх.
Урятувати нас він неспроможний
Аж доки не закінчить боротьби.
Рехідор Алонсо. Така моя нарада, громадяни:
Покинувши майно, тікайте геть.
Хуан. Не маємо часу. Куди ж нам дітись?
Менго. Коли ж наважаться на повстання,
Життя свого позбутись можуть люди.
Рехідор Алонсо. Терпіти сором цей хіба не гірш?
Надію втратили ми і терпіння,
Як люди на тонучім кораблі.
В алькальда, бач, якого всі шанують,
Старого діда пан одняв дочку,
Йому безжалюбно голову побивши
Жезлом, що держи ь у руці алькальд.
Рабів не ображаю ь так жорстоко.
Хуан. Що ж мусимо вчинити ми, скажи!
Рехідор Алонсо. Померти всі, або тирана вбити.
Багато нас, їх — невеликий гурт.
Барільдо. На пана нашого зроби ти замах?
Естебан. Над нами бог панує і король,
А не жорстокі варвари, тирані,
Оті пани, що скинути їх слід.
Коли вам бог в святій допоможе справі.
Чого боятися?
Менго. Ні, підождіть.
Поводитися треба обережно:
Не забувайте наймитів та бурлаків,
Бідноту, бо до них і я належу.
Що більш вони пригноби зазнають,
То більше безнадію відчують.
Хуан. Навіщо шанувать своє життя?
Ми вже дійшли найгіршої неволі;
Нам палять наші хати і сади.
Тиранів скиньмо! Хай панує помста!

Лауренсія (розкудлана).

Лауренсія. Гей, пустіть мене до себе.
Хочу в раді взяти участь.
Тут зійшлись лише мужчини,
Жінка я, проте я можу
Зняти галас. Хай всі чують.
Ви мене впізнали?

стеван.	Небо,
Хуан.	Це дочка моя. Ти бачиш,
Лауренсія.	Це ж Лауренсія... Мій вигляд Викликає здивування? Бачиш і очам не віриш? Дочко...
Естеван.	Ти не маєш права
Лауренсія.	Кликати мене дочкою.
Естеван.	Серденько, яка ж причина?
Лауренсія.	Тут причин є забагато. Батько рідний не припустить, Без опору, не помстившись, Щоб дочку його єдину Викрав злий тиран і зрадник. Ще не жінка я Фрондосо. Він, як чоловік, на помсту Досі не одержав права, Що тобі лише належить. Бо коли ще не минула Перша ніч після весілля, Право помсти має батько, А не чоловік за жінку. За перлину цю коштовну Ще не сплачено нічого, А вже злодії прибігли Викрасти її нахабно. Перед вашими очима Пан мене нахабно викрав, І вівцю в зубах у вовка Боягузи залишили. Скільки я загроз почула, Скільки слів жорстоких, лютих, Скільки я образ зазнала, Глузування та нахабства! Як злочинці намагались Честь мою запламувати! Це скійовлене волосся, Ці синяці на всьому тілі Бачите? Кров закипілу? Подивіться, люди добрі, Ви — батьки, брати, селяни. Стоїте, мов скам'янілі? Бачите мої страждання І серця у вас не луснуть? Вівці! Живете не дурно У Криниці цій Овечій. Ви мені віддайте зброю, Бо ви — каменюки, криця, Скелі нерухомі, тигри. Ні, не тигри, бо ті люто Мстяться за тигрят маленьких, І коли ловець відважний Викрав їх малят, невпинно Переслідують, аж доки Не помстяться та зубами Крадія не пошматують. Ви — зайці та боягузи,

Варвари, а не іспанці!
Кури! Дивигесь, байдужі,
Як жнок у вас гвалтують.
Гострі шпаги вам навіщо?
Личать більш вам веретена.
Далебі! Жінок покличу,
Подолоємо тиранів
І самі на них помстимось.
Вас усіх покаменуєм,
Ви — баби сумірні, пряхи,
Не мужчини ви — кастрати.
Одягніть спідниці наші,
Хустки, кофти та корсетки,
Серьги, обручки, намиста.
Вже готовий лютий вирок:
Без суду поклав свавільно
Клятий командор: на башті,
На зубці нехай повісять
Зараз бідного Фрондосо.
Так і вас усіх завісять.
Я ж зрадію. Більш не буде
У Криниці цій Овечій
Валахів оцих лякливих.
Згинете, баби-кастрати,
І тоді настане знову
Вік геройський і славетний,
Вік жаклиний для тиранів,
Вік відважних амазонок.
Я не можу припустити,
Дочко, щоб ти ображала
Нас лайливими словами.
Сам піду, дарма що буде
Ворогів силенна сила.
Я так само не боюся
Супротивників могутніх.

Естебан.

Хуан.

Рехідор Алонсо. Помремо усі!

Барільдо.

За прапор

Хуан.
Менго.

Буде хустка ця на гілці.
Хай загинуть ці потвори!
А який порядок буде?
Всіх забити без порядку!

Естебан.

Менго.

Бо єдине наше гасло:
Всі волиємо однако
Знищити тиранів наших.
Ви беріть списи та шпаги,
Пращі, арбалети, вила ...
Наші королі славетні
Хай живуть!

Усі.
Менго.
Усі.

Роки предовгі!
Хай помруть тирани кляті!
Хай тирани всі загинуть!

(Мужчини всі виходять)

Лауренсія.

Швидше йдіть! Вам бог допоможе.
Гей, сюди! Жінки, селянки!
Всі збирайтесь рятувати
Честь свою від злих тиранів.

Паскваля, Хасінта та інші жінки.

Паскваля. Що таке? Чого гукаєш?
Лауренсія. Ти не бачиш? Всі чоловіки
Йдуть забити командора.
Хай вони самі дістануть
Голову цього злочинця.
Нас, жінок, мабуть, не менше
Ображав той пан скажений.
Хасінта. Що волієш ти вчинити?
Лауренсія. Сійте лавами міцними!
Мусимо таке зробити,
Щоб з жаху ввесь світ здригнувся.
На чолі, іди, Хасінто.
Він тебе найгірш образив,
Ти й веди загін жіночий.
Хасінта. Він тебе не менш образив.
Лауренсія. Ти — наш прапорний, Паскваля.
Паскваля. Зараз на дрючок довжезний
Хустку начеплю червону.
Справжнім прапорним я буду.
Лауренсія. Зараз в нас часу немає,
Нам проте сприяє доля.
Хай за прапори нам правлять
Наші серпанки та хустки.
Паскваля. Треба ватага обрати!
Лауренсія. Ні, не треба!
Паскваля. Що ти кажеш?
Лауренсія. Де керую я відважна,
Більш нікого вам не треба,
Ані Сідів, ні Роландів.

(Виходять усі).

(У палаці командора).

Командор, Флорес, Ортуньйо, Сімбранос, Фрондосо

(з закутими руками).

Командор. На мотузі, що з рук його звисає,
Повісити, щоб довше він страждав.
Фрондосо. Вельможний пане, ти себе знеславиш.
Командор. Хай він на башті, на зубці висить.
Фрондосо. Я ж і тоді не намірявся зовсім
Тебе вбивати...

(Галас поза лаштунками).

Флорес. Галас знявся там.
Командор. Що? Галас?
Флорес. Доведеться припивити
Твій суд, сен-йоре!
Ортуньйо. Двері вже трощать.
Командор. В моїй оселі, в замку командора
Ламають двері!
Флорес. Вся громада йде.
Хуан (поза лаштунками). Ламай, трощи, руйнуй, пали як дужче!
Ортуньйо. Нам важко вгамувати повстання,
Командор. Народ повстав на мене?

Флорес.

Мов причинні,
Натискують, ламають і трощать.
Вже зруйнували браму.

Командор.

Розв'язати!
Фрондосо, йди, громаду заспокой!
Та їхнього негідного алькальда.

Фрондосо.

Біжу. Любов їх привела сюди.

(Виходить).

Менго (поза
лаштунками).

Фернандові та Ісавелі слава!

Флорес.

І смерть тиранам!
Я благаю вас
Тікайте звідси, пане.

Командор.

Цю фортецю
Здобути їм, мабуть, не пощастить
І підуть геть собі...

Флорес.

Коли повстане
З одчаю народ, що зазнав образ,
Без крові та без помсти не поверне.

Командор.

Ми захищати мусимо себе
Крізь двері ті, неначе крізь бійницю.

Фрондосо.
(поза лаштунками).

Овечая Криниця хай живе!

Командор.

Нехай живе Овечая Криниця!
Отут і ватаг їхній. Чуєш ти!

Флорес.

Його завзятість хочу я здолати.
Сеньйоре, на твою дивуюсь я.

Естеван, Фрондосо, Хуан Рудий, Менго, Барільда,
селяни, всі озброєні.

Естеван.

Дивіться! Ось тиран з двома катами.
Овечая Криниця хай живе!
Загинуть і помруть усі тирани!
Хай наші селяни королі-живуть!

Командор.

Усі.

Надійтеся, селяни...

Командор.

Усі.

Без надії,
Від тебе мук зазнавши, живемо.
Скажіть мені, чим і кого образив?
Я, слово честі, вам усе сплачу.
Нехай живе Овечая Криниця!
Нехай живе Фернандо, наш король!

Командор.

Усі.

Хай згинуть і помруть усі тирани!
Хіба не чули ви, що я сказав?

Командор.

Усі.

Аджеж я ваш сеньйор...
Сеньйори наші
Преславнії кастільські королі.
Та підождіть...

Криниці Овечій слава.
А лютий командор нехай помре!

(Б'ються. Командор із своїми прибічниками виходить, повстанці
переслідують їх).

Лауренсія.

Паскваля.

Хасінта.

Паскваля.

Ви захищаєте надії наші,
Ви тут солдати справжні, не жінки.
Теж, ми жінки, ми мститися повинні!
І пити кров. Хіба це не гаразд?
На спис настромимо ми тіло мертве!
З тобою в згоді будемо усі.

Естеван (позаштунками). Помри! Злий командор, тиран!
Командор. Вмираю.
О боже мій, прости мої гріхи!
Барільдо (позаштунками). Аж ось і Флорес.
Менго (позаштунками). Бий цього злочинця:
Він канчуками вишпарив мене.
Фрондосо (позаштунками). Загинеш ти. Помститься я мушу.
Лауренсія. Допомогти їм треба.
Паскваля. Підожди.
Бо треба двері стерегти.
Барільдо (позаштунками). Даремно,
Грабіжнику, ти плачешся тепер.
Лауренсія. Паскваля! Я піду до них: цю шпагу
Із пихов витягти повинна я.
(Виходить).
Барільдо (позаштунками). Ось і Ортуньйо.
Фрондосо (позаштунками). Голову відтяти!
Флорес (тікаючи від Менго). Ой, Менго, пожалій! Я ж не вбивав.
Менго. Ти звідником був, і цього вже досить.
Мерзотнику, ти вишпарив мене.
Паскваля. Ти нам, жінкам, залиш його тут, Менго.
А сам іди та бийся.
Менго. Ось, беріть!
Немає більшої для нього кари.
Паскваля. За тебе люто я помшусь.
Менго. Гаразд!
Хасінта. Гей, зраднику, помреш!
Флорес. Од рук жіночих!
Хасінта. То завелика шана.
Паскваля. Ти не плач.
Хасінта. За злочини огидні і мерзотні
Помре цей радник підлих панських втіх.
Паскваля. Помреш, як зрадник.
Флорес. Пощадіть, сеньйори!
(Ортуньйо прибігає, тікаючи від Лауренсії).
Ортуньйо. Не я в тім винуватий!
Лауренсія. Знаю я, хто ти.
Ід'ть сюди. Ця зброя переможна
Заб'є цих підлих.
Паскваля. Доки ми живі.
Усі. Нехай живе Овечая Криниця!
І хай живе Фернандо, наш король!

Музики співають.
Хай живуть надовго
Королі славетні,
Ісавель — Фернандо!
Хай помруть тирані!

Барільдо.

Фрондосо.

Гей, Фрондосо, прочитай нам
Вірш свій жвавий, молдецький.
Вельми нескладний, простецький.
А коли він шкутильгає,
Хай хто хоче й виправляє.
Наші славні королі,
Наші владарі ясні,
Ісавель і дон Фернанд,
Ці обидва є один.
З ним вона, а з нею він.
І на небі їм обом
Від одчинений до раю.
Слава нашим королям!
Смерть усім тиранам!

Лауренсія.

Барільдо.

Паскваля.

Барільдо.

Тож твоя черга, Барільдо.
Я свій вірш розважив добре.
А як добре прочитаєш,
Буде він далеко кращий.
Хай предовгий час живуть
Всемогутні королі!
Ворогів усіх здолавши.
Хай панують над народом,
Як законні владарі.
Хай і вєлетнів, і карлів
Переможуть на війні!
Королям кастільським слава,
А тирані хай помруть!
Хай живуть ... і т. д.
Менго, ти прокажуї!

Музики.

Лауренсія.

Фрондосо.

Менго.

Паскваля.

Менго.

Добре.
Я поет, та ще натхнений.
Ззаду трошечки печений
Канчуками, мов вогнем.
Сталося колись в неділю:
Командор звеліз скажений,
Щоб по спині обголсній
Менго канчуками били,
Аж озаддя застогнало.
Я його помазав салом,
І болить воно не дуже.
Все мені тепер байдуже.
Королям Кастільї слава!
Смерть тиранам і неслава!
Хай живуть ... і т. д.

Музики.

Естебан, Фрондосо, Барільдо, Менго, Лауренсія,
Паскваля, селяни і селянки несуть голову командора
на списі.

Естебан.

Менго.

Рехідор Алонсо.

Голову кудись цю киньте!

З шибениці мов зірвалась.

Ось несуть герб королівський.

(Хуан Рудий несе щит з двома королівськими гербами).

Естебан.

Хуан.

Рехідор Алонсо.

Естебан.

Дай на герб намілюватись.

Де поставити накажеш?

Ондечки, в будинку ради,

Де збирається громада.

Герб чудовий.

Барільдо.
Фрондосо.

Естеван.

Нам на щастя.
Сонце сходить і почнеться.
День щасливий і чудовий.
Слава королям Кастильї,
Арагона і Леона!
Хай вони живуть щасливо,
А тирані хай помруть!
Ви ж, Овечої Криниці
Мешканці, селяни любі,
Слухайте порад розважних
Діда, що за всіх вас дбає.
Надішлють нам незабаром
Королі суддю напевне,
Щоб розглянути цю справу.
Ми ж умовитись повинні,
Що і як відповідати,
Навіть взяті на тортури.
Що ж ти радиш?

Фрондосо.

Естеван.

Хоч померти,
А нічого не сказати,
Крім: „Овечая Криниця“.
Щоб ніхто ані схитнувся.
Добре ти порадив, батьку,
Як вважають, „хто убивці?“—
Хто? — Овечая Криниця.
Ладні всі так відповісти?
Ладні, ладні.

Естеван.

Усі.

Естеван.

Я й питаю,
Ніби я суддя і слідчий.
Звикнути усі повинні,
Як поводитись в цій справі.
Зараз ст'явлю на тортури,
Менго. Чуєш?

Менго.

Та навіщо?

Слабшого хіба немає?

Це ж на спробу тільки.

Естеван.

Менго.

Швидше.

Естеван.

Хто убивці командора?

Менго.

Хто? — Овечая Криниця.

Естеван.

Пес, тебе я замордую.

Менго.

Можеш мордувати, пане.

Естеван.

Лиходію! Признаєшся?

Менго.

Вже признався, мій сеньйоре.

Естеван.

Ну, скажи мені, хто вбивці?

Менго.

Хто? — Овечая Криниця.

Естеван.

Ще мордуйте гірш.

Менго.

Даремно.

Естеван.

Ти до допиту готовий.

(Рехідор Алонсо входить).

Рехідор Алонсо. Що збираєтесь робити?

Фрондосо. Там що сталось, рехідоре?

Рехідор Алонсо. Вже суддя до нас з'явився.

Естеван. Зараз геть усі до дому!

Рехідор Алонсо. З ним і капітан з загоном.

Естеван.

Хоч і з бісом, ми готові.

Знаємо, що відповісти.

Рехідор Алонсо. Він селян усіх хапає
І не милує нікого.
Естевац. Ми його не боїмося.
Хто убивці командора?
Зараз відповідь дасть Менго.
Менго. Хто? Овечая Криниця.
(Усі виходять).

МАЙДАН В ОВЕЧІЙ КРИНИЦІ

(Лауренсія)

Лауренсія. Кохаючи, за любого бояться —
Це мука завелика для кохання.
Передчуваючи його страждання,
Не може серце наше не жახатись.
Над любим хоче думка пильнувати.
А жаж на марне зводить намагання,
Тоді бере тяжке розчарування,
Як любого доводиться втрачати.
Кохаю любого, і мимоволі
Його страждання я передчуваю.
Про щастя милого лише я мрію:
Чи не спасе його щаслива доля?
Коли він коло мене, я страждаю,
Коли далеко — вмерти я волію.

(Фрондосо входить).

Фрондосо. Моя Лауренсія!
Лауренсія. Мій коханий!
Як ти наважився прийти?
Фрондосо. Хіба прихід мій не бажаний?
До тебе я прибіг сюди.
Лауренсія. Тобі, мій любий, небезпечно.
Тут залишатись на селі.
Фрондосо. Моя кохана, недоречно
Ховатися насамоті.
Лауренсія. Хіба не бачиш, як карає
Суддя суворий всіх селян
І на тортури посилає
Безвинних, мирних громадян?
Тікай від сорому та муки
І збережеш своє життя.
Фрондосо. Не хочу довгої розлуки.
Тебе в біді не кину я.
Мордують геть усіх нещадно
І хочеш, щоби я утік?
Стоїш ти скулда безпорадна,
Бліда неначе молодик.
Себе не личить рятувати,
Коли загроза є усім.
Не можу я вас залишати
У цій становищі жажнім.

(Чутно голоси поза лаштунками).

Здається, хтось там лементує?
Що це таке? А, знаю я.

На допиті суддя мордує
Нешасних мешканців села.

Суддя, Естеван, хлопчик, Пасквалія і Менго в сусідній в'язниці.

Суддя (поза лаштунками). Правду нам скажи, дідусю.

Фрондосо. Діда ставлять на тортури.

Лауренсія. Це ж нечувана жорстокість!

Естеван (поза лаштунками). Трішки відпустить.

Суддя (поза лаштунками). Ти скажеш,

Естеван. Хто убивці командора?

Лауренсія. Хто? — Овечая Криниця.

Фрондосо. Батько мій святий і любий!

Суддя. Справді, це геройський вчинок.

Хлопчика цього давайте,

Вже готово? Починайте.

Цупеня, мабуть все знаєш?

Ти мовчиш? Давіть міцніше.

Хто убивці командора?

Хлопчик (поза лаштунками). Хто? — Овечая Криниця.

Суддя. От мерзотники селяни!

Королем я присягаюсь:

Всіх я власними руками

Задушу і закатую.

Хто убивці командора?

Хлопчик (поза лаштунками). Хто? — Овечая Криниця.

Фрондосо. Хлопчика узяв на муки,

А той все ж не признається.

Лауренсія. Чесні й люди,

Фрондосо. Чесні й дужі.

Суддя. Зараз жінку сю давайте.

Прив'яжіть і починайте:

Тискайте, аж доки лусне.

Лауренсія. Він скажений збожеволів.

Суддя. На тортурах закатую

Це погане й підле кодро.

Хто убивці командора?

Хто? — Овечая Криниця.

Пасквалія. Тискай.

Суддя. Буде все даремно.

Фрондосо. Заперечує Пасквалія.

Лауренсія. Заперечують і діти.

Фрондосо. Нам нема чого боятись.

Суддя. Наче хто зачарував їх.

Пасквалія. Тискай ще.

Суддя. О, боже правий!

Пасквалія. Тискай, кате. Ти не чуєш?

Суддя. Хто убивці командора?

Пасквалія. Хто? — Овечая Криниця.

Суддя. Візьмемо тепер міцного,

Лауренсія. Голого того, гладкого.

Фрондосо. То напевне бідний Менго.

Менго (поза лаштунками). Ой, признається, боюся.

Суддя. Ой, ой, ой!

Менго. Міцніше тисни.

Ой!

Суддя. Не чуєш? Дуже, дуже.
Що, мерзотинку, не скажеш,
Хто убивці командора?
Менго. Зараз відповім, сеньйоре.
Суддя. Легше. Руку менше тисни.
Фрондосо. Він признається.
Суддя. Притискуй,
До стовпа плече ще дужче.
Менго. Відпустить, усе скажу я.
Суддя. Хто убивці командора?
Менго. Хто? — Овечая Криниця.
Суддя. От нахабники, падлюки!
І тортури не страшать їх.
Сподівався я на цього,
А він, бач, який упертий.
Геть усіх! Я вже стомився.
Фрондосо. Менго, бог тобі допоможе.
Я за вас обох боявся,
Ти ж життя урятував нам.

(Барільдо і рехідор Алонсо виходять з в'язниці з Менго).

Барільдо. Менго переможний,
Рехідор Алонсо. Справді.

Барільдо. Переможний Менго.
Фрондосо. Дійсно.
Менго. Ой, ой, ой!
Барільдо. Візьми та випий.
Ну?
Менго. Ой, ой! що це за напій?
Барільдо. Це вино, а в нім цитринка.
Менго. Ой, ой, ой!
Фрондосо. Ще другу склянку.
Барільдо. Вже готова. Випий, друже.
Фрондосо. Він уміє пити. Лужий.
Лауренсія. Дайте щось йому заїсти.
Менго. Ой, ой, ой!
Барільдо. За мене випий.
Ще одну.
Лауренсія. Питець невтомний.
Фрондосо. На тортурах був упертий.
Хай вино його лікує.
Барільдо. Хочеш ще?
Менго. Ой, ой, будь ласка.
Фрондосо. Заслужив на нагороду.
Лауренсія. Взяв — і враз порожня склянка.
Фрондосо. Дайте ковдру, щоб зогрівся.
Барільдо. Ще, мабуть?
Менго. Так, три разочки.
Ой, ой, ой!
Фрондосо. Вина немає?
Барільдо. Є. Він до схочу нап'ється.
Хай вино його лікує.
Вн упертий був на муках.
Що тобі?
Менго. Щось засвербіло.
Геть піду. Боюсь застуди.
Фрондосо. Ти почервонів, покращав.
Хто убивці командора?

Менго. Хто? — Овечая Криниця!

(Барільдо, Рехідор Алонсо і Менго виходять).

Фрондосо. Гідний він ушанування.
Хто убивці командора?
Лауренсія. Хто? — Овечая Криниця,
Фрондосо (грізно). Хто убивці?

Лауренсія. Ти жахаєш.
Вся Овечая Криниця.

Фрондосо. А тебе чим я вбиваю?

Лауренсія. Тим, що я тебе кохаю.

(Виходять).

З'єднаність і стійкість селян витримала важкий іспит. Суддя нічого не довідався від них, крім того, що вбивця командора — Фуенте Овехуна. Селяни з'являються юрбою до короля і він милує їх, хоч і каже, що вони вчинили великий злочин. Ясно, що фігура розбещеного командора, який знущається з селян і повсякчас вживає насильство, не могла привернути до себе симпатії глядача, але з точки зору „моралі“ пануючого класу не можна виправдати вбивство такої „благородної“ особи, хоч як вона там була злочинна, бо „селяни мусять слугувати своєму панові“. Звичайно, Лопе це дуже добре знав і не міг порушити цієї моралі, хоч симпатії його, безумовно, на боці нещасних селян і весь задум п'єси мусив викликати і в глядача співчуття до них. Повстання виправдовується замирительною ідеєю абсолютизму.

Католицькі королі — безсторонні судді, втілення справедливості. Є жорстокі феодалі, які навіть не визнають королівської влади, проте є й „добрі королі, що дбають за благо своїх підданців“. Ось висновок, який міг відхилити всякі підозри від драматурга.

Цікаве й те, як сприйняла п'єсу Лопе буржуазна критика XIX ст. Здавалося б, що перемога ідеї абсолютизму не могла вже в XIX ст. непокоїти буржуазію, але сцена селянського повстання, коли вкрай забиті й пригноблені селяни підіймають на списі червону хустку замість прапора і йдуть помститися за всі образи на своєму панові, мабуть, дуже злякала буржуазних дослідників літератури, бо навіть у такій докладній праці, як: „Історія іспанської літератури“ Тікнора¹, автор не тільки уникає аналізу цього твору, але навіть не згадує за нього. Ось ще зайвий раз натяк нам на те, що треба нам самим взятися за вивчення цієї колосальної драматичної спадщини, а не переймати її з „других рук“, які можуть підта-

¹ Є в російському перекладі: Тикнор. История испанской литературы. Перевод под ред. Н. И. Стороженко. 3 т. Москва. 1886.

совувати факти, як це їм буде зручніше. Ця потрібна розробка не буде даремною, бо, крім марксо-ленінського літературознавства й нашої радянської драматургії, збагатиться й репертуар наших театрів.

Така ця п'еса, безсумнівний шедевр всієї драматургії Лопе. Це чи не перше й до кінця ХІХ ст. єдине відображення того етапу класової боротьби селянства, коли воно виступає ще як не диференційоване ціле проти свого найближчого гнобителя — поміщика, ще не усвідомивши собі справжній зміст монархічної влади. Ані в Шекспіра, ані тим більше в інших драматургів ренесансу ми не знайдемо ані тіні того співчуття до селянської маси, яке є в даній п'есі Лопе.

Це разом із тим чи не перша спроба вивести масу як основну дійову особу в драмі. Правда, ми маємо такі спроби в Шекспіра. Але натовп, наприклад, в „Юлії Цезарі“ — натовп, який сьогодні біжить за колісницею Помпея, завтра голосними криками вітає Цезаря, а за кілька днів розчулюється промовами його вбивці — Брута — для того, щоб, слухаючи Антонія, вимагати страти цього самого Брута, показаний тут, звичайно, зовсім інакше, ніж у Лопе. Шекспір — ідеолог гуманістичної буржуазної інтелігенції, який поділяє зневагу гуманістів до „натовпу“. Лопе, мабуть, саме через те, що він не стоїть на тому ступені буржуазної культури, якого досяг Шекспір, не поділяє й цієї точки зору.

Ми вже казали про реалізм відтворення селянського життя в комедіях Лопе. Безумовно, треба сказати, що проміння дійсності переломлюється, як у призмі, в застиглий формі, яка була неодмінна в наслідок стилістичних вимог, що ставив перед собою автор. Але крізь ці стилістичні шари, крізь певне ідеалізування, проглядає справжнє розуміння, бо й сам поет черпав своє натхнення з джерел народної творчості, на якій він виховував свій драматичний таланти. Цікаво згадати, що навіть назви його комедій часто прислів'я або приказки, як це було у відомого російського драматурга Островського (знаменний збіг: у Лопе так само є комедія під назвою „Бідність не порок — La pobreza no es vileza), який, між іншим, був обізнаний з іспанським театром і навіть переклав кілька інтермедій Сервантеса.

Про Лопе було сказано, що він перетворив іспанську народну поезію на драму. Коли це вірно певною мірою, то вірно й те, що багато пісень, складених поетом і вставлених у його комедії, згодом перейшли в уста народні.

Автор критичної статті про Лопе де Вега подібний до того, хто, зачерпнувши цебро морської води, показував би її, щоб пояснити, що таке море. Три аналізовані нами взірця — це лише краплини, мабуть, одні з найкращих, але краплини в морі його драматичних творів, не рахуючи епічних і ліричних. Щоб оцінити діапазон цього поета, досить згадати, що

він міг створити таку трагічну річ, як „Естрелья“ і, скажімо, таку, як „Котомахія“ (Gatomaquia, що він написав під псевдонімом Томе Бургільйос), складена на жарт.

Трьохсотріччя смерті Лопе де Веги — ще один привід до того, щоб поставити на черзі дня питання про ознайомлення радянського читача з художником такого незвичайного розмаху.

Театрові загнилої капіталістичної буржуазії нема чого робити з драмами Лопе де Веги. Але наш театр — єдиний, де спадщина класиків, критично засвоєна, набирає життя й ефективного значення — без сумніву, ще використає й блискучу драматичну техніку Лопе, й ту наснагу оптимістичною енергією, яка закладена в творчості цього „дива природи“.