ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Мотивы карнавальной культуры в «Селестине» Фернандо де Рохаса**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

обучающийся 4 курса

образовательной программы

 «Литература народов зарубежных стран, иностранный язык

(испанский язык)»

очной формы обучения

Калашников Антон Александрович

Научный руководитель:

 к.ф.н., доц. Светлакова О.А.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Миролюбова А. Ю.

 Санкт-Петербург

2018

Оглавление

[Введение 3](#_Toc515438888)

[Глава I. Карнавальная культура в «Селестине»: к постановке проблемы 5](#_Toc515438889)

[§ 1. «Бакалавр Рохас» и литературно-философские источники «Селестины» 7](#_Toc515438890)

[§ 2. Социально-идеологическая среда «бакалавра Рохаса» как источник «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» 13](#_Toc515438891)

[§ 3. Низовая карнавальная культура как источник «Селестины» 19](#_Toc515438892)

[Глава II. Карнавальная культура в организации действия и диалогизма «Селестины» 25](#_Toc515438893)

[§ 1. Карнавальная травестия в персонажной структуре «Селестины» 25](#_Toc515438894)

[§ 2. Карнавализованный диалогизм «Селестины» 36](#_Toc515438895)

[§ 3. Сквозные карнавальные мотивы в «Трагикомедии…»: развёртывание паремий и речевых формул, буквальная реализация метафор 42](#_Toc515438896)

[§ 4. Принцип инверсии карнавальных мотивов в «Селестине» 56](#_Toc515438897)

[Глава III. Сводня Селестина – воплощение карнавальной культуры 63](#_Toc515438898)

[§ 1. Селестина: комический образ витальности 63](#_Toc515438899)

[§ 2. Селестина: инверсия канравального комизма 68](#_Toc515438900)

[Заключение 75](#_Toc515438901)

[Список использованной литературы 76](#_Toc515438902)

# Введение

Данная выпускная квалификационная работа посвящена анализу «Селестины» («La Celestina») Ф. де Рохаса (Rojas, F. de) в контексте народно-смеховой (карнавальной) культуры, описанной М. М. Бахтиным в таких работах, как «Формы времени и хронотопа в романе», «Проблемы поэтики Достоевского», «Творчество Франсуа Рабле…», «Эпос и роман». Таким образом, ***объектом***исследования выступает текст памятника испанской литературы конца XV – начала XVI вв. за авторством Ф. де Рохаса, известного также под названием «Трагикомедия о Калисто и Мелибее» («Tragicomedia de Calisto y Melibea»), а ***предметом*** исследования стали те элементы карнавальной культуры, которые с разной степенью трансформации вошли в это произведение, сыграв огромную роль в генезисе его поэтики.

 ***Актуальность*** исследования обусловлена тем, что, как это будет показано ниже (см. I главу работы), ни российскими, ни зарубежными (западноевропейскими или американскими) исследователями до сих пор не производилось целостного анализа «Трагикомедии…» в свете народно-смеховой культуры, хотя карнавальные мотивы в «Селестине» проявляются не менее ярко, чем в таких памятниках испанского Позднего Средневековья и Ренессанса как «Книга благой любви» Х. Руиса и «Дон Кихот» М. де Сервантеса. Глубокое влияние народно-смеховой культуры на эти тексты общепризнанно, тогда как проблема отношения «Трагикомедии…» к своему карнавальному контексту по сей день не становилась предметом пристального внимания исследователей. Тем не менее, работы таких испанистов, как А. Дейермонд, Г. Гомес Эстрада, М. Р. Лида де Малькиель, Х. А. Маравалль, П. Расселл, Д. Северин, могут сильно обогатить сейчас разговор о карнавальной культуре в «Селестине», поскольку эти исследователи, по сути, выявили и по-своему прокомментировали многие образы и мотивы в «Трагикомедии…», народно-смеховое происхождение которых становится несомненным в свете бахтинской теории карнавальной культуры. Однако единственным известным нам крупным автором, привлекавшим эту теорию в своих работах о «Селестине», отстаётся Х. Маэстро[[1]](#footnote-2), и поэтому достижения классиков испанистики в исследовании «Трагикомедии…» требуют новой интерпретации в рамках данной работы.

 Её ***цель*** – рассмотреть с помощью сравнительно-исторического метода и метода структурного анализа тот целостный контекст низовой карнавальной культуры, который воспроизводится в «Трагикомедии…» Ф. де Рохаса, а также выявить особенности трансформации данного контекста в «Селестине» и его функции на разных уровнях организации произведения – от персонажной структуры и конкретного диалогического дискурса персонажей до общего плана действия «Трагикомедии…». Для этого должны быть решены следующие ***задачи***:

1. обобщение концептуального материала исследования «Селестины» в отечественной и зарубежной испанистике в различных контекстах (литературный, философский, социальный) с целью постановки проблемы отношения «Трагикомедии…» к контексту народно-смеховой культуры;
2. анализ функционирования мотивов народно-смеховой культуры на различных уровнях организации текста Ф. де Рохаса;
3. анализ фрактального образа карнавальной культуры в «Трагикомедии…» – образа ведьмы-сводни Селестины.

 Структура работы определяется последовательным решением этих задач. Работа состоит из введения, трёх глав и заключения.

# Глава I. Карнавальная культура в «Селестине»: к постановке проблемы

Задача этой вводной главы – дать краткий обзор истории научного осмысления роли различных источников в генезисе «Селестины» Фернандо де Рохаса и представить теоретические и историко-литературные ориентиры, служащие основанием данной работы. Подавляющее большинство научных работ, посвящённых «Трагикомедии о Калисто и Мелибее», ориентируется на рассмотрение её в таком контексте, элементы которого можно условно разделить на две группы источников: *литературно-философские* (некий массив литературных текстов и философского дискурса, воспринятый автором «Селестины» и так или иначе нашедший отражение в его произведении) и *социально-идеологические* (социокультурная среда, в которую был погружён автор «Трагикомедии…», и которая сыграла решающую роль при организации смыслообразования его текста). Нетрудно заметить, что при исследовании того или иного комплекса источников «Селестины» – произведения, включённого в широкий контекст мировой литературы и созданного в период крайне динамичных изменений в социальной истории Испании – ставится во главу угла только один аспект литературных и исторических связей «Трагикомедии…» – например, рецепция в этом тексте позднесредневековой редакции сенекианской стоической философии или мироощущение евреев-конверсо, к которым принадлежал автор, в катастрофический для них период конца XV – начала XVI вв. в Испании. Исходя из такого отбора источников «Селестины», её исследователи предлагают различные интерпретации этого текста. При этом оба названных аспекта изучения «Трагикомедии…» на фоне тех или иных элементов её исторического контекста можно считать детально разработанными: ниже будет показано, сколь огромно количество уже выявленных источников «Селестины», так или иначе укладывающихся в одну из двух вышеозначенных категорий.

 Однако можно выделить и третий аспект генезиса «Селестины» – смыслообразование и внутреннее структурирование этого произведения в контексте низовой карнавальной культуры. Как известно, отражение народной культуры в авторских литературных текстах – одна из важнейших особенностей литературы Возрождения. И, несмотря на важность рецепции литературного наследия предшествующих эпох (особенно античности), интерпретация низового начала национальной культуры часто оказывается важнее в генезисе того или иного памятника литературы Ренессанса. По замечанию З. И. Плавскина, «большинство деятелей ренессансной культуры Испании отдавало предпочтение национальному началу каждый раз, когда оно вступало в противоречие с какими-то сторонами античного наследия»[[2]](#footnote-3).

Многие исследователи так или иначе касались темы народной культуры в «Селестине», но ни в Испании, ни в США, ни в Великобритании, ни во Франции – а именно в этих странах было написано большинство научных работ об этом памятнике испанского Раннего Возрождения – не возникло устойчивой тенденции рассмотрения данного текста в контексте низовой культуры. Тем не менее, такое направление исследования «Селестины» представляется плодотворным и не кажется неожиданным в отечественной гуманитаристике в свете авторитетности работ М. М. Бахтина.

Глубокая укоренённость мотивов и архетипов народной культуры в тексте Фернандо де Рохаса очевидна. Достаточно вспомнить центральный образ его произведения – старуху-сводню, ставшую заглавным персонажем «Комедии о Калисто и Мелибее» по решению многих поколений читателей и вопреки изначальной воле автора. В Селестине нетрудно узнать фрактальное воплощение низовой культуры как таковой, образ, аналогичный в этом качестве сервантесовскому Санчо. И к Селестине не в меньшей мере, чем к карнавальному аспекту «Дон Кихота», применимы слова Бахтина о трансформации низовой культуры в авторской литературе Возрождения: «Это уже не положительный рождающий и обновляющий низ, а тупая и мертвенная преграда для всех идеальных стремлений»[[3]](#footnote-4). Этот образ, конечно, не исчерпывается карнавалом, и народная культура в нём модифицируется и усложняется, о чём мы будем подробно говорить ниже. Но сначала нам предстоит рассмотреть устойчиво существующие подходы к изучению «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» и определить среди них место исследования этого произведения как текста, воспроизводящего и трансформирующего мотивы народной культуры.

## § 1. «Бакалавр Рохас» и литературно-философские источники «Селестины»

Отсутствие последовательного научного интереса к низовому, внеличностному аспекту «Селестины», несомненно, тесно связано с серьёзной текстологической проблемой, которую этот литературный памятник всегда собой представлял для исследователей. Кто такой бакалавр Фернандо де Рохас, которого акростих в толедском издании 1500 г. раз и навсегда провозгласил автором «Комедии о Калисто и Мелибее»? Во что он верил? Для чего написал свой единственный литературный труд? Принадлежит ли ему текст «Комедии» целиком?

 Интерес к личности автора «Селестины» совсем не угас после обнаружения в 1902 г. в Толедо протоколов инквизиции, подтверждающих существование Фернандо де Рохаса – еврея-выкреста, который имел в первой трети XVI века юридическую практику в Талавере-де-ла-Рейна и старался защитить своих родственников от суда инквизиции[[4]](#footnote-5). Так, в самом начале двадцатого столетия неясности, связанные с авторством Рохаса, комментировал французский испанист Р. Фульше-Дельбоск (который поставил под сомнение сам факт того, что именно Рохас стоял за «Селестиной»), а спустя полвека во Франции этим комментариям наследовали труды М. Батайона. М. Менендес и Пелайо, посвятивший «Селестине» и произведениям её подражателей полтора тома монументального четырёхчастного труда о происхождении романа на испанской почве, исходил в своём исследовании из презумпции полностью сознательного личного авторства бакалавра Рохаса в отношении «Селестины». Именно авторская индивидуальность Рохаса была для корифея испанского литературоведения отправным пунктом в анализе и комментировании «Трагикомедии…». Менендес и Пелайо предложил простое решение всех текстологических проблем, связанных с ней: «…Бакалавр Фернандо де Рохас – единственный автор и создатель “Селестины”, которую он сочинил целиком и полностью, не за две недели, но в течение многих дней, месяцев, и даже лет, в полном сознании и покое, не уставая вносить в неё изменения и поправки…»[[5]](#footnote-6). Такая презумпция заставляет воспринимать текст «Трагикомедии…» именно как авторское произведение, связанное гораздо сильнее с литературной традицией, напрямую воспринятой и переосмысленной автором, чем с народной культурой. Однако вопрос об авторстве далеко не так принципиален, если рассматривать «Селестину» в генетическом аспекте её связи с карнавалом, хотя, конечно, этот вопрос сохраняет большую долю важности при исследовании трансформаций низовой культуры в тексте[[6]](#footnote-7).

 Именно Менендес и Пелайо положил начало[[7]](#footnote-8) такой значимой тенденции в изучении «Селестины» в качестве авторского текста, как выявление её литературных источников, прошедших через сознание бакалавра Фернандо де Рохаса и поучаствовавших в генезисе его произведения. Так, родоначальник современного испанского литературоведения достаточно внимательно рассмотрел связь «Трагикомедии…» с римской комедией-паллиатой Плавта и Теренция[[8]](#footnote-9), обнаружил источники «Селестины» в жанре «элегической комедии»[[9]](#footnote-10), расцветшей в Европе в Высокое Средневековье во время т. н. «овидианского возрождения». Непосредственными же предшественницами произведения Рохаса на испанской почве, согласно Менендесу и Пелайо, стали «сентиментальные повести» («novelas sentimentales») XV века – памятники позднекуртуазной испанской прозы со стихотворными вставками: «Вольный раб любви» Хуана Родригеса дель Пардон (написан около 1435 г.), «Трактат о любви Арнальте и Люсенды» (издан в 1491 г.) и «Темница любви» (издана в 1492 г.) Диего де Сан Педро, «Гримальте и Градисса» и «Грисель и Мирабелла» Хуана де Флореса (обе «повести» изданы в 1495 г.).

Работу Менендеса и Пелайо по выяснению источников «Селестины» в первой четверти XX века продолжил Ф. Кастро Гисасола, выпустивший в 1924 г. монографию «Замечания о литературных источниках “Селестины”» («Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”»). Вслед за своим предшественником Кастро Гисасола указывал на влияние на сюжет и стиль «Трагикомедии…» многих латинских античных текстов, популярных в студенческой среде Саламанки, где учился Рохас: од Горация, сатир Персия и Ювенала, «Науки любви» Овидия, «Энеиды» Вергилия и т. д.[[10]](#footnote-11) Позже в испаноязычном литературоведении также была внимательно исследована рецепция в «Селестине» сенекианской этики[[11]](#footnote-12), а также стоической и эпикурейской философии итальянских гуманистов XV века (Бруни, Валла, Бекаделли, Фичино и др.) и испанского схоластического аристотелизма (Тостадо)[[12]](#footnote-13). К. Уинном исследовал параллели сюжета «Селестины» с позднекуртуазной литературой Гийома де Машо и Кристины Пизанской.

В середине XX века М. Р. Лида де Малкиель опубликовала уточнения многих изысканий предыдущих исследователей «Трагикомедии…» в своей фундаментальной работе «Оригинальность “Селестины” как произведения искусства» («La originalidad artística de “La Celestina”») и в монографии «Два испанских шедевра: “Книга благой любви” и “Селестина”». Первая из названных книг представляет собой самое масштабное явление «литературного» направления исследования «Трагикомедии…». Для Лиды де Малькиель текст «Селестины» – это продукт интерпретации авторским гением громадной литературной традиции, предшествующей его произведению, и больше ничего. Как заметил оксфордский исследователь П. Рассел, рецензируя «Оригинальность “Селестины”…», такое видение «Трагикомедии…», игнорирующее почти все её связи с социальной действительностью в пользу литературных связей, при всей своей тотальности едва ли может быть полным[[13]](#footnote-14). Так, очевидно, что рассмотрение образа сводни Селестины исключительно в контексте литературных связей не может дать удовлетворительного результата, поскольку в конкретной социально-исторической действительности «бакалавра Рохаса» фигура колдуньи-сводни была знакома всем и каждому.

Возвращаясь к конкретным литературным источникам текста Фернандо де Рохаса, стоит отметить, что Лида де Малькиель уточнила генетические взаимоотношения «Селестины», латинской комедии XII века «Памфил» («Pamphilus»; основа сюжета этой драмы – обращение влюблённого юноши за помощью к старухе-сводне) и «Книги благой любви» Хуана Руиса, один из эпизодов которой представляет собой пересказ «Памфила»[[14]](#footnote-15). Также исследовательница сделала вклад в начатое Менендесом и Пелайо осмысление связи «Селестины» с гуманистической комедией[[15]](#footnote-16).

 Уже Менендес и Пелайо обратил особое внимание[[16]](#footnote-17) на влияние на Рохаса латинского трактата Петрарки «О средствах против превратностей судьбы», прямо цитируемого в прологе к «Селестине». Бесспорно, что Петрарка стал главным посредником между Рохасом и античностью[[17]](#footnote-18) (и, в частности, послужил для пролога «Трагикомедии…» источником Гераклитова тезиса о борьбе всех вещей в мироздании в ходе их становления). Однако вопрос о том, оказал ли Петрарка глубокое влияние на Рохаса напрямую, оказался крайне спорным. Согласно Менендесу и Пелайо и его последователям в решении этого вопроса, начиная с Кастро Гисасолы, влияние Петрарки на Рохаса, да и вообще на испанских авторов, свелось к популярности в Испании XV века латинских трактатов флорентийца в качестве источника сентенций. Такого взгляда придерживался[[18]](#footnote-19) и А. Д. Дейермонд, посвятивший в 1959 г. отдельную монографию рецепции Петрарки в Испании в XV веке в целом, а особенно **–** в тексте Рохаса. В то же время такие исследователи, как Лида де Малькиель и Батайон, критиковали эту точку зрения.

 К концу XX века исследование литературных и философских источников «Селестины» не исчерпало себя. Так, валенсийский исследователь Х. Л. Канет Вальес в конце 1990-х годов провёл комплексное изучение возможных влияний на Рохаса позднесредневекового университетского номинализма, реализма, а также собственно ренессансных веяний в философии и теологии конца XV века, отталкиваясь от предположения, что именно университетская учёность и актуальный философский дискурс того времени стали для бакалавра Фернандо де Рохаса основой его творческих поисков в литературе (не в последнюю очередь благодаря дружбе с редактором его текста – Алонсо де Проасой)[[19]](#footnote-20). Больше того, по мнению Канет Вальеса, университетская публика, интерпретировавшая «Трагикомедию…» в категориях различных течений тогдашней университетской философии, и была той аудиторией, на которую ориентировался автор «Селестины» при создании текста и внесении в него последующих правок. Такое рассмотрение «Трагикомедии…» в актуальном для неё философском контексте, который восстанавливается современным валенсийским учёным в ходе исследования, позволило Канет Вальесу предложить целостную интерпретацию «Селестины» в терминах аристотелистской «моральной философии», современной Рохасу (уже в первой трети XVI века одним из её главных адептов в Испании стал Хуан Луис Вивес, формулировками которого часто пользуется Канет Вальес)[[20]](#footnote-21): воля персонажей Рохаса, погружённых в стихию чувственного влечения («el apetito sensual»), не умеряется разумом («el entendimiento»), в котором должно присутствовать понятие греха («la noción del pecado») как отступления от нормы, оптимального морального поведения человека перед лицом его Творца (похожим образом дефинировал грех – «peccatum» – Фома Аквинат).

 Таким образом, изучение «Селестины» в контексте литературно-философских источников по-прежнему продуктивно, хотя формы такого исследования вынужденно усложняются к концу XX века: Канет Вальес как современный исследователь уже не просто рассматривает рецепцию того или иного комплекса предшествующей литературы в тексте Фернандо де Рохаса, а строит модель фунционирования его произведения в определённой формализованной литературно-философской среде, которая, по мнению валенсийского учёного, и порождает, и воспринимает этот текст в Испании в конце XV – начале XVI века. Однако невозможно безапелляционно доказать, что один из бесчисленных комплексов литературных источников «Трагикомедии…», обнаруженных её исследователями, полностью «объясняет» этот текст, и поэтому такой подход к его изучению всегда будет ограничен в силу своей специфики – необходимости иерархизировать источники текста в отсутствие возможности исчерпывающим образом обосновать ту или иную их иерархию, которую моделирует исследователь в своей работе.

## § 2. Социально-идеологическая среда «бакалавра Рохаса» как источник «Трагикомедии о Калисто и Мелибее»

 Помимо литературных источников «Селестины» для исследователей всегда представляли интерес социально-идеологические источники этого текста. После ответа на основополагающий вопрос: был ли Фернандо де Рохас, каким мы его знаем по документам, автором, и в какой степени? – часто пытались описать ту социальную ситуацию, которая в Испании конца XV века побудила создателя «Селестины» (чаще всего всё-таки идентифицируемого с Рохасом – евреем-конверсо с саламанкским образованием юриста) написать именно такой текст. Так, Р. де Маэсту, опубликовав в 1933 г. книгу эссе, посвящённых трём самым крупным мифообразам испанской литературы – Дон Кихоту, Дон Жуану и Селестине, – дал развёрнутую характеристику «веры бакалавра Рохаса»[[21]](#footnote-22) – его социально-конфессиональной ситуации, нашедшей отражение в его произведении. Эта ситуация ярко специфична: именно поколению Рохаса выпало столкнуться с неумолимым стремлением «католических королей» Фердинанда и Изабеллы, объединив две сильнейшие пиренейские державы, укрепить в своих владениях христианскую веру путём насильного обращения и высылки иноверцев. Однако новая религия далеко не всегда могла завоевать сердца обращённых мусульман и иудеев. Сами же социальные катаклизмы того времени, согласно Маэсту, приводили большýю часть «новых христиан» к мысли о несостоятельности не только навязываемой им новой, но и их собственной старой веры: бывшие иудеи не могли больше верить в свою принадлежность к избранному народу, который призван наставить другие народы и искупить их грехи[[22]](#footnote-23). Обращённый еврей Рохас, таким образом, приходит к отрицанию самой идеи провидения («negación del providencialismo»): всеми персонажами в его тексте руководят «слепые силы» любви-страсти («amor-pasión») и корысти («codicia»), и нет Бога, который бы тем или иным образом упорядочивал бы этот мир[[23]](#footnote-24). Так социально-идеологические противоречия эпохи «бакалавра Рохаса» ведут нас к объяснению глобальных смыслов «Селестины».

 Идеолого-социологической линии комментирования и интерпретации «Трагикомедии…» суждено было получить яркое продолжение во второй половине XX века. В 1964 г. Х. А. Маравалль завершил работу над первым изданием своей книги «Социальный мир “Селестины”» («El mundo social de “La Celestina”»). В этом исследовании именитый историк испанского Возрождения и барокко не только предложил собственную интерпретацию кризисного периода социальной истории[[24]](#footnote-25), к которому принадлежит «Трагикомедия…», но и указал на некоторые фундаментальные законы взаимоотношений между персонажами «Селестины», произведя любопытный анализ социального взаимодействия между действующими лицами «высокого» и «низкого» плана, двух иерархических уровней – «господ» и «слуг», первый из которых вынужденно пользуется помощью второго, а второй – постоянно имитирует первый[[25]](#footnote-26), подспудно стремясь вырваться из-под его власти[[26]](#footnote-27) (см. монологи Ареусы, полные недовольства существующей социальной иерархией, Семпронио, размышляющего о том, как он может самоутвердиться в социуме за счёт своего хозяина – Калисто). Каждый из персонажей, сохраняя определённую позицию в схеме взаимоотношений господ и подчинённых (за исключением Селестины, которая служит медиатором между этими двумя мирами и связывает воедино судьбы всех персонажей «Трагикомедии…»), оказывается противопоставленным всем остальным. Вслед за Менендесом и Пелайо Маравалль отмечает «языческую» беспринципность персонажей[[27]](#footnote-28), их жестокость и почти полное отсутствие рефлексии в понятиях христианской праведности и греха на путях реализации «принципа эгоизма» («el principio de egoísmo»). На определённом уровне образы «Трагикомедии…», за исключением Селестины, совершенно идентичны друг другу – снимается даже противопоставление господ и слуг, потому что страсти, которыми движимы и те, и другие, в глубине их «я» питаются от одного и того же источника плотского звериного влечения, побуждающего их безжалостно бороться друг с другом ради интересов этого «я»[[28]](#footnote-29). Пожалуй, в виде исключения из этого правила можно вспомнить семейную чету родителей Мелибеи – Плеберио и Алису, живущих как бы в стороне от урагана эгоистических страстей – корысти и безумной любви – и уповающих на спокойную старость, обязательным атрибутом которой является продолжение их жизни в жизни их дочери и её будущих отпрысков. Эта проспекция спокойной кульминации жизни будто бы питаема духом христианского благочестия, всегда ориентирующегося на будущее, на то, чему, как подразумевается, ещё только суждено воплотиться в реальности. Но эти упования Плеберио и Алисы оказываются захлёстнуты той стихией страстей, в которой сплетены воли других персонажей, включая волю их дочери, кончающей жизнь самоубийством после смерти её любовника (XX акт). Такое мощное отрицание христианских проспективных ценностей самим действием «Трагикомедии…» только усиливает впечатление тотальности языческой стихии самоутверждения «здесь и сейчас», в столкновении с которой по воле Фортуны обесцениваются надежды Алисы и Плеберио. К тому же перспективизм действия «Селестины» уже заранее развенчивает эти надежды: в XVI акте мы видим, как они совместно планируют будущий брак дочери, даже не подозревая, насколько далеко их восприятие реальности от действительного положения вещей. С помощью некоего монтажа отдельных аспектов действия активируется механизм жестокой сценической иронии: нам показывают, как почтенная чета строит очевидно несбыточные планы сразу после того, как мы узнаём в XV акте о беспрекословном намерении Ареусы и Элисии, доведённых до отчаяния катастрофической гибелью своих любовников – слуг Калисто – и своей покровительницы Селестины, погубить и Калисто, и Мелибею.

 Как и Маэсту, ставший предшественником Маравалля на ниве осмысления социально-идеологического начала в генезисе «Селестины», автор «Социального мира “Селестины”» приходит к выводу об «обезбоженности» («desdivinación») этого текста, отсутствии в нём каких бы то ни было следов рационально-телеологических представлений о мире[[29]](#footnote-30) («la eliminación de cualquiera referencia racional-finalista»).

В продолжение этой линии исследования «Трагикомедии…» в 1972 г. в Принстоне вышла в свет книга С. Джилмана «Испания Фернандо де Рохаса» («The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of “La Celestina”»), автор которой также сделал большой вклад в исследование писательской индивидуальности творца «Селестины». Джилман восстанавливает биографию Рохаса в её целостности, прослеживая её поэтапно от рождения в Пуэбле-де-Монтальбан (и попутно делая предположение, что Рохас мог родиться и в Толедо) через годы учения в Саламанке до самой смерти в Талавере. При этом американский исследователь обращает особое внимание на социальный контекст жизни конверсо Рохаса, и даже комментирует состав его библиотеки, особенно отмечая наличие и роль в ней таких книг, как «Амадис Гальский», труды Эразма, Диего де Сан Педро и Фернандо де ла Торре. Именно социальная напряжённость кастильского общества рубежа XV-XVI вв. становится, по Джилману, причиной развития темы «борьбы всех против всех» в «Селестине»[[30]](#footnote-31), а особое положение евреев-конверсо в социуме порождает то «отчуждение» («alienación»), которое становится неотъемлемым атрибутом человеческого существования и существа в тексте Рохаса[[31]](#footnote-32).

После подъёма, который пережило социально-идеологическое направление изучения «Селестины» в 1960-70 гг. благодаря работам Маравалля и Джилмана, настолько же масштабных исследований в этом ключе больше в свет не выходило. Однако нельзя сказать, что само направление утратило продуктивность. Так, в 1990-е годы появилась работа Ф. Маркеса Вильянуэвы «“Селестина” как испано-семитская антропология», автор которой идёт по пути в некотором смысле аналогичном тому, что избрал в философско-литературном направлении Х. Л. Канет Вальес. Маркес Вильянуэва описывает определённый социокультурный контекст, с которым, вне всякого сомнения, был тесно связан «бакалавр Рохас», и который рассматривается исследователем как одновременно порождающий сюжет и глобальные смыслы «Трагикомедии…» и обеспечивающий возможность её наиболее аутентичной интерпретации. Это контекст иудео-мусульманских обычаев, которые принесли с Ближнего Востока семиты, переселившиеся на Пиренейский полуостров в I веке н. э. после освоения его римлянами, а затем утвердившиеся после завоевания большей его части берберами – «маврами» – в начале VIII века. Непосредственно Маркеса Вильянуэву интересуют брачные обычаи, общие для мусульман и иудеев в Испании. В этой этнической среде было принято препоручать первичное установление брачных связей особой инстанции – свату («casamentero»)[[32]](#footnote-33), в роли которого, как правило, выступал мужчина. Но у этой официальной, установленной сообразно с Божьей волей (у мусульман – по слову самого пророка Мухаммеда) стороны половых отношений было и неофициальное, теневое, неправедное отражение – столь же упорядоченная система внебрачных половых связей, которые организовывала женщина-сводня («alcahueta»)[[33]](#footnote-34). Именно эта дихотомия, по мысли Маркеса Вильянуэвы, и является сюжетообразующей и основополагающей в смыслообразовании «Селестины», а также ряда других текстов и существенных элементов текстов в литературах Пиренейского полуострова (помимо «Трагикомедии…» Рохаса, исследователь называет, помимо прочего, «Фарс об Инеш Перейре» Жила Висенте, «Книгу благой любви» Хуана Руиса и «Доротею» Лопе де Веги). Соответственно, всю «Трагикомедию о Калисто и Мелибее» можно представить как одну большую иллюстрацию неправедного существования, описанного в терминах быта испанских семитов. Этот быт пропитан религиозной регламентацией, ключевая дихотомия которой – противопоставление праведного института сватовства греховному институту сводничества.

Таков социально-исторический подход к изучению «Селестины». Завершая разговор о нём и о соответствующих интерпретациях «Трагикомедии», стоит отметить, что сам текст Фернандо де Рохаса сопротивляется прочтению через какой бы то ни было конкретный социально-идеологический контекст. Невозможно определить, в каком именно городе и в какой части Испании происходит действие «Селестины». Ни одно из действующих лиц «Трагикомедии…» не наделёно испанским именем: имена персонажей скорее отсылают к необъятной литературной традиции, отразившейся в произведении Рохаса. Всё это усиливает неоднозначность и универсализм «Селестины». Можно ли трактовать «Трагикомедию о Калисто и Мелибее» в одном конкретном социально-идеологическом контексте, каким бы ярким он не представлялся? Лида де Малькиель, представительница литературного направления исследования этого памятника, ответила на этот вопрос следующим образом: «“Селестина” – это ни в коем случае не продукт своей эпохи, а необычное произведение во всех смыслах этого слова, необычное в Испании и за её пределами, а значит, совсем не удивительно, если в ней обнаруживаются такие инновации, которые могли возникнуть [в истории культуры] в любой момент»[[34]](#footnote-35). «Селестина» не исчерпывается своим социально-идеологическим контекстом, хотя рассмотрение её в этом контексте и может довольно быстро привести нас к лёгким выводам о генезисе этого текста и его глобальных смыслах.

## § 3. Низовая карнавальная культура как источник «Селестины»

 Очень примечательно, что самой тесной из всех исторически-литературных связей «Селестины» с другими текстами, по мнению уже Менендеса и Пелайо[[35]](#footnote-36), является её преемственность по отношению к «Книге благой любви» Хуана Руиса. Близкая связь этого памятника испанской литературы XIV века с карнавальной культурой несомненна: достаточно вспомнить описываемые архипресвитером из Иты сцены битвы доньи Куарезмы (персонификация Великого Поста) и дона Карналя (воплощение Масленицы, обильного пира как апофеоза телесности, предшествовавшего в весенних карнавальных празднествах Великому Посту). Описания этой битвы выполняют отчётливо *пародийную* функцию, причём эта карнавальная пародия базируется не на преломлении какого-то одного текста или жанра, а обращена на широкий контекст различных жанров средневековой словесности: пародируются разом все жанры, которые, в терминах Бахтина, повествуют об «абсолютном прошлом» – от комплексов псалмов, евангельских стихов и молитв, используемых в церковной службе («horas canónicas») до эпоса на народном языке, героизирующего деяния Сида, Роланда и им подобных – персонажей, живущих в том самом «абсолютном прошлом», служащим как бы нетленным образцом и той недвижной основой относительного, изменчивого настоящего, которую может обеспечить эпический национальный миф. Это «пародирование и травестирование всех высоких жанров и высоких образцов национального мифа» переосмысляется под звук низового, народного смеха, который приходит уже после Хуана Руиса в авторскую литературу Возрождения из «низких» жанров анонимной литературы Средневековья и задаёт новый временной модус рождающейся здесь романизированной, по Бахтину, литературы Нового времени. Отныне почти вся литература, за исключением, может быть, текстов «высоких» жанров классицизма, будет развёртываться в модусе настоящего, которое изначально – в анонимной низовой культуре – «было предметом амбивалентного смеха – весёлого и уничтожающего одновременно»[[36]](#footnote-37).

 Стоит отметить, что, по выражению московской исследовательницы литературы испанского Золотого века С. И. Пискуновой, пародийное слово всегда «трансформационно»: пародия, в отличие от иронии, устанавливает меньшую дистанцию по отношению к пародируемому, «даже стремится её уничтожить», и никогда не использует точной цитации[[37]](#footnote-38). Представляется, что именно так на карнавализованной пародии основаны взаимоотношения «высокого» и «низкого» плана персонажей в «Селестине» (т. е. «господ» и слуг»), о чём мы будем подробно говорить в следующей главе.

 С пародией тесно связан *диалогизм* карнавализованной литературы: в литературе Ренессанса протеистичный народный («popular») язык, центрирующийся вокруг паремий, воплощается в тексте рядом с литературным («culto»), формализованным языком. Эти два языка начинают отражать, истолковывать друг друга (что, например, происходит постоянно в диалоге Дон Кихота и Санчо), и выясняется, что они необходимы друг другу. Такой ход взаимоотношений этих двух аспектов языка, наблюдаемый в значительнейших произведениях карнавализованной литературы Возрождения – в «Гаргантюа и Пантагрюэле», «Дон Кихоте», театре Лопе де Веги и Шекспира и т. д. – можно считать неизбежным результатом взаимодействия «высокой» гуманистической культуры с низовой, народной стихией. Одной из важнейших вех этого процесса на испанской почве стала «Трагикомедия о Калисто и Мелибее». Это текст глубоко диалогичный, «романный», если вспомнить бахтинскую характеристику романа Нового времени. В произведении Рохаса на фоне диалога персонажей всегда происходит, по слову отечественной исследовательницы «Селестины» А. Г. Османовой, «столкновение и сопоставление различных точек зрения, различных философских и жизненных позиций»[[38]](#footnote-39). Больше того, именно в стихии такого диалогизма из парадигмы встречи и истолкования друг другом «высокого» и «низкого» языков возникает в «Селестине» постоянный контакт «двух миров – молодых героев и городского дна, сложным образом связанных между собой»[[39]](#footnote-40). Надо заметить, что взаимоотношения этих двух персонажных планов «Трагикомедии…» уже в середине XX века были предметом пристального интереса отечественных испанистов, хотя и толковались в первую очередь с марксистско-социологических позиций[[40]](#footnote-41).

 Возвращаясь к особому способу автоструктурирования низовой культуры и народного языка в текстах Возрождения – *фрактальном отражении их в отдельных паремиях и мотивах*, вспомним в качестве примера такой фрактализации, как одна «фраза-кувырок» сервантесовского Санчо описывает целиком ключевой эпизод второго тома «Дон Кихота», связанный с этим воплощением народной культуры и языка – историю его губернаторства на острове Баратарии: «sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo: bien al revés de como suelen salir los gobernadores» («без гроша я вступил в управление и без гроша выхожу: совсем *наоборот* по сравнению с тем, как обычно выходят губернаторы»; II том, глава 53)[[41]](#footnote-42). Ниже мы постараемся показать, как отдельные паремии в тексте «Трагикомедии…» Рохаса точно так же «свёртывают» в себе её действие. В первую очередь это паремии с ярко выраженной карнавальной семантикой, описывающие пространственную динамику кругового движения (см. цитируемую фразу Санчо), подъёма и падения, связанного с образом колеса Фортуны (которое Бахтин называл инвариантным образом карнавала).

 Рядом с такой паремиологической фрактализацией текста нужно отметить развёртывание в тексте «Селестины» сквозных мотивов, объединяющих разные планы «Трагикомедии…» в одном карнавализованном действе: в первую очередь это, конечно, трансформирующийся мотив «пряжи – шнурка –цепи», связующий персонажей и ставящий их в зависимость от главного фрактализованного образа карнавала в этом тексте – образа сводни Селестины.

 Именно Селестина соединяет «высокое» и «низкое» в «Трагикомедии…», и она же выступает основной активной инстанцией в организации действия. В этом качестве она подобна головной фигуре «пляски смерти» – популярнейшего интермедиального сюжета всего европейского искусства в XV веке. Она ловит на крючок корысти и удовольствия («anzuelo de codicia y deleite») персонажей обоих полов и разного социального положения, и ведёт за собой людей всех возрастов к единой цели – наслаждению («gozo»).

 Эта наследница дела старухи-сводни Тротаконвентос из книги Хуана Руиса не только связывает друг с другом всех персонажей «Трагикомедии…», но «в её руках находятся все нити интриги», она определяет судьбы протагонистов и тех, кто их окружает, даже после собственной смерти[[42]](#footnote-43). И именно этот персонаж, наиболее прямо из всех персонажей Рохаса воплощающий паремиологизированный изменчивый народный язык, провозглашает в I акте универсальную истину, что «неизъяснимая любовь всё побеждает» («amor impervio todas las cosas vence»), трансформируя тем самым в формулировку зловещего всеобщего закона один из основных мотивов литературы Возрождения, который будет непрестанно актуализироваться, например, во всём творчестве Лопе де Веги.

 Итак, «Селестина» и её заглавный образ имеют глубокую связь с низовой карнавальной культурой и в этом плане воплощают магистральную тенденцию Возрождения – эпохи, чья «идея-образ» рождается из «безграничного ожидания и стремления», «жажды новой юности», пришедшей в литературу из смеховой народной культуры – «из самых глубин обрядово-зрелищного, образного и интеллектуального мышления человечества»[[43]](#footnote-44).

# Глава II. Карнавальная культура в организации действия и диалогизма «Селестины»

Низовая культура пропитывает действие «Селестины» и персонифицируется её центральным персонажем. В этой главе будет предложен обзор влияния карнавальной культуры и путей реализации этого влияния на действие «драматического романа» Рохаса – от микроуровня, разворачивающегося в диалогах персонажей, до своеобразных макроструктур, связывающих переосмысленными мотивами народной культуры все действие произведения. Отдельного разговора заслуживает его центральный образ – сводня Селестина, к которой сходятся все нити карнавальных мотивов, пронизывающие «Трагикомедию…», – и этому образу будет посвящена третья глава данной работы.

 Представляется, что удобнее всего начинать рассмотрение роли низовой культуры в «Селестине» с уровня персонажной структуры, чтобы позже перейти к конкретному диалогическому дискурсу персонажей «Трагикомедии…» и воплощаемых ими жанров. Это позволит нам последовательно проследить развёртывание карнавальных мотивов в этом тексте.

## § 1. Карнавальная травестия в персонажной структуре «Селестины»

 Один из наиболее спорных вопросов в истории изучения «Трагикомедии…» – её жанровая природа. Ещё Л. Ф. Моратин, представитель позднего испанского классицизма, определил её с помощью формулы «драматический роман» («novela dramática»). Позднее М. Менендес и Пелайо основал линию исследования «Селестины» как текста, воплощающего определённую стадию в развитии романного жанра, а М. Р. Лида де Малькиель сосредоточилась на драматической природе «Трагикомедии…». С точки зрения бахтинской теории романа «Селестина» блестящим образом иллюстрирует раннюю стадию становления романа Нового времени. Здесь сплавляются самые разные жанры, каждый из которых обретает собственный голос, а часто также персонифицируется конкретными персонажами[[44]](#footnote-45). «Высокие» жанры, изначально призванные говорить об «абсолютном прошлом», пародируются «низкими», и эта пародия питается именно потенциями народно-смеховой культуры. Надо заметить, что под «жанром» здесь стоит понимать не только определённый формально-содержательный тип организации литературного текста, но и – в бахтинском смысле – определённый модус языкового сознания, находящий отражение в социальном «языковом существовании» человека (если воспользоваться термином Б. М. Гаспарова). Давно замечено, что в «Трагикомедии…» дана пародия на куртуазную любовь («amor cortés») как особый тип дискурса и культурно-жанрового сознания, воплощаемый протагонистом этого произведения[[45]](#footnote-46). Так, любовь Калисто к Мелибее пародируется уже самим наличием подле героя его слуги Семпронио, в свою очередь влюблённого в живущую у Селестины девицу Элисию, а также любовной связи двух других персонажей «низкого» плана – Пармено и Ареусы, – организуемой Селестиной в ходе решения её основной задачи – свести Калисто и Мелибею.

 В тех главах «Социального мира “Селестины”», которые посвящены «низкому» плану персонажей, Х. А. Маравалль, опираясь на тезис Менендеса и Пелайо, развивает мысль о генетической близости слуг в «Трагикомедии…» и одного из важнейших персонажей драмы испанского Золотого века – слуги-грасьосо («gracioso»)[[46]](#footnote-47). Среди важнейших черт последнего можно выделить активное участие в организации связи его молодого хозяина – героя-любовника – с возлюбленной и травестирование образа господина в его целостности. Часто это травестирование осуществляется благодаря пародийной любовной интриге, в которой слуга заменяет хозяина, а роль дамы чаще всего выполняет служанка той, которой добивается господин. И всегда слуга представляет собой для господина «некий род житейской мудрости, порой лишённой всякого стыда, которая <…> предоставляет свои услуги юному господину – а итог может быть как хорош, так и плох»[[47]](#footnote-48). Слуга – это «негатив» хозяина, некая «тень» его. Он выполняет в отношении своего господина роль трикстера – разоблачителя его стремлений и в то же время устроителя его дел.

 У Калисто два таких двойника-слуги, без которых он не может обойтись в своём стремлении добиться благосклонности Мелибеи, – Семпронио и Пармено. Первый из них представляется двойником своего хозяина после первого же короткого диалога с ним в I акте. Размышляя, стоит ли ему идти утешать своего господина, страдающего от любовных мук, слуга констатирует: если Калисто умрёт, то смерть ждёт и Семпронио, «потянется верёвочка вслед за ведром» («yrán allá la soga e el calderón»). Эта паремия в устах слуги не только устанавливает его связь с господином в манере образного мышления низовой культуры, метафоризирующего предметы повседневного «низкого» быта, но и задаёт один из самых важных в рамках данного исследования мотивов – мотив неконтролируемого движения по оси «вверх-вниз». Конкретно здесь это падение, движение вниз – но оно неразрывно связано в ряду карнавальной образности с временным возвышением, движением вверх. Образ, объединяющий оба этих вектора движения – это колесо Фортуны, воплощающее в карнавальной (и барочной) культуре ещё и вечную цикличность жизни.

 Двойничество другого слуги – Пармено – в отношении Калисто становится очевидным, когда в VII акте Селестина сводит его с Ареусой, соблазняя последнюю, как и Мелибею в IV и X актах. Пармено и Ареуса оказываются так же вовлечены Селестиной в безжалостно-неостановимое круговое движение жизни, как и Калисто с Мелибеей. И эта параллель двух организуемых Селестиной связей – между персонажами «высокого» и «низкого» планов – также травестирует центральную любовную интригу «Трагикомедии…»: Калисто с его пышной куртуазной риторикой оказывается подобен юному похотливому слуге Пармено (вспомним его спор с Селестиной в I акте, где он в ответ на старухино «…И под брюшком у тебя вряд ли всё спокойно» признаёт: «Хвост у скорпиона и тот спокойнее!»[[48]](#footnote-49)), а Мелибея, обожествлённая своим почитателем, занимает ту же позицию, что и Ареуса, страдающая от поднявшейся к груди матки (недуг, от которого её, по уверению Селестины, должна избавить беременность). Ещё один низовой персонаж – Семпронио – немедленно отмечает (в VIII акте) подобие связи Пармено и Ареусы с любовной историей протагонистов «Трагикомедии» и высмеивает эту параллель: «[Пусть теперь] достанется ещё одна сардина [паремия, означающая необходимость разделить трапезу с новоприбывшим её участником – А.К.] и нашему конюху, раз и у тебя есть подруга» («Se eche otra sardinapara el moço de cauallos, pues tú tienes amiga»).

Почему у Калисто два слуги-двойника, чьи любовные связи с девушками Селестины дублируют отношения протагонистов в их низовом, плотском отражении? Во-первых, это усиливает карнавальную пародию в отношении протагониста, как можно видеть на примере реакции Семпронио на связь Пармено с Ареусой. Во-вторых, можно предположить, что Семпронио и Пармено воплощают два разных аспекта одной и той же карнавальной сущности, пародирующей притязания любовного мистицизма Калисто, подобно тому, как два разных аспекта одного и того же низового сознания вмещает в себе Санчо Панса. Эти аспекты описаны М. Мольо в его монографии «Cervantes: raíces folklóricas», вышедшей в 1976 г. и посвящённой в первую очередь народным источникам «Дон Кихота». С точки зрения французского исследователя, сервантесовский Санчо воплощает амбивалентный архетип «дурня-умника» («tonto-listo») либо «простака-хитреца» («necio-astuto»). В «Селестине» же мы видим этот архетип в расчленённом и трансформированном виде: Семпронио представляет собой один его аспект, а Пармено – другой. Содержательная трансформация архетипа в «Трагикомедии…», впрочем, также довольно серьёзна, так как эти два персонажа противостоят друг другу уже не как носители глупости или ума, наивности или хитрости. Их выделяет отсутствие (Семпронио) или наличие (Пармено) благоразумия и верности хозяину[[49]](#footnote-50). В соответствии с этим различием их речь с первых актов «Трагикомедии…» с разной степенью прямоты воплощает стихию низовой культуры. Речь Семпронио с самого начала тяготеет к протеистичной продуктивности низового языка, пародирующего учёную («culto») речь Калисто, структурирующегося с помощью паремий и других, более сложных, порождений народной речи. Так, Семпронио поёт в I акте романс о Нероне, соцерзающем с Тарпейской горы пылание Рима, чтобы утешить своего раненного любовью господина. Как замечает по поводу этого места в своём комментарии к тексту «Селестины» Х. Сехадор и Франка, это народный романс, и Семпронио знает только распространённые в народе песни[[50]](#footnote-51). В речи Пармено в первых актах «Трагикомедии…» можно обнаружить стремление к некоторой формализованности учёного дискурса, подобного речи Калисто, но речь Пармено тоже искажает и пародирует его, пусть и более тонко. В I акте, рассказывая своему хозяину о Селестине, Пармено также выражает некоторый скептицизм по поводу её колдовских дарований, называя магию лишь одной из шести профессий сводни: согласно благоразумному слуге, старуха в былые времена была лишь «немного колдуньей» («vn poquito hechizera»). Семпронио же с самого начала со всей определённостью верит в колдовство Селестины и представляет её так: «колдунья, хитрая, умудрённая во всех гнусностях, какие ни есть» («hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay»), – тем самым демонстрируя куда большую веру в ведьмовство старухи. Однако после совращения Пармено Селестиной (т. е. после VII акта, когда та устраивает его связь с Ареусой) верный слуга утрачивает свою лояльность господину и всякую «высокую» формализованность речи, а также перестаёт подвергать сомнению таланты колдуньи-сводни, которые та ему продемонстрировала в деле с Ареусой. Отныне он целиком принадлежит той стихии плотского интереса, к которой его приобщила Селестина и которой с самого начала был движим Семпронио.

 Разоблачающее подобие «высокого» плана (Калисто и Мелибея) и «низкого» (Семпронио и Элисия, Пармено и Ареуса) создаётся за счёт карнавальной пародии: «высокая» духовная сущность сводится к «низкой» вечно воспроизводящей себя телесности. Образы телесной жизни слуг – похоть Пармено и недуг Ареусы – это «телесная могила <…>, вырытая для отъединённого, отвлечённого и омертвевшего идеализма»[[51]](#footnote-52) протагонистов «высокого плана» – Калисто и Мелибеи. Эти последние подчёркнуто-идеальны, лишены внешних недостатков: они, как писал Маэсту, – «воплощение всех добродетелей и даров неба: они молоды и привлекательны, обладают богатством и высоким социальным положением, а также оба начитаны и наделены вкусом, великодушием и отвагой»[[52]](#footnote-53). Однако их абстрактное совершенство развенчивается очевидным сродством с вечной стихией жизни, воплощённой в образах «телесного низа».

 Маэсту прямо называет Калисто мистиком[[53]](#footnote-54), и отвлечённый мистицизм с его претензиями на универсальность и вечность, развенчиваемыми низовой стихией карнавала, очевиден в этом персонаже. Он заменяет в своём мистическом экстазе христианского Бога Мелибеей, когда провозглашает в I акте: «Я есмь Мелибея, Мелибее я поклоняюсь, в Мелибею верую и Мелибею люблю» («Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo»). Эта декларация веры и любви, которую Калисто произносит перед Семпронио, сама по себе травестирует мистическое чувство, переполняющее протагониста: он подменяет своей страстью созерцательную любовь к Богу и тем самым оказывается уязвим для той безжалостной стихии жизни без Бога, водоворота телесной жизни, которая погубит его и, кроме него, ещё четырёх персонажей, также приговорённых к смерти во второй половине «Трагикомедии». Псевдорелигиозным мистицизмом, открытым для карнавальной травестии, проникнута и молитва Калисто, которую тот импровизирует в I акте после ухода Семпронио на поиски Селестины: «О всемогущий господь! <…> Смиренно молю тебя, помоги Семпронио, дабы обратил он моё горе в печаль и наслаждение и я, недостойный, достиг заветной цели» («O todopoderoso, perdurable Dios! <…> Humilmente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que conuierta mi pena e tristeza en gozo e yo indigno merezca venir en el deseado fin»). «Заветная цель» Калисто, разумеется, не имеет ничего общего с христианским благочестием, но страсть его питаема поистине религиозным пылом.

З. И. Плавскин говорит о Калисто как о неоплатонике, семантизирующем образ своей возлюбленной в терминах традиционной неоплатонической метафизики, сливающейся со стандартами куртуазной любви[[54]](#footnote-55). Это «книжный» персонаж, воплощающий формализованный, учёный язык, ограниченность которого высвечивается карнавальной пародией. Застывшими и обречёнными на гибель оказываются куртуазные категории «служения» возлюбленной и мистической подмены ею Бога. Утончённость, выспренность формализованного языка, загораживающего и заменяющего для Калисто реальность, роднит его с фолкнеровским Квентином Компсоном («Шум и ярость», «Авессалом, Авессалом!»), носителем схожего метафизического сознания, структура которого не позволяет этим персонажам слиться с бытием в его целостности, трагически изолирует их от него. Как и Квентина в «Шуме и ярости», Калисто постоянно тяготит неизменное движение времени, равнодушное к его мистическим откровениям и метафизическим построениям: см. его монолог после возвращения домой из сада Мелибеи в XIV акте и его обращённую к возлюбленной реплику в XIX акте, перед самой его смертью: «Я бы хотел, сеньора, чтобы утро никогда не настало…» («Jamás querría, señora, que amaneciesse…»). За неизменным ходом времени, мучающим Калисто, скрывается вечный циклический ход умирания и воскресения природы, который совершается под звук карнавального смеха, отрицающего метафизическую неподвижность. Литературная формульность, отражающая эту неподвижность в речи Калисто, достигает своего предела в страстных монологах Калисто: «О ангельский образ! О драгоценная жемчужина, рядом с которой весь мир выглядит безобразным!..» («¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo!..»). В этом обращении к возлюбленной в XIV акте, как замечает Лида де Малькиель, подчёркнутая литературность фразы ярко запечатлевает характер Калисто – воплощения поэтической формульности[[55]](#footnote-56). Ограниченность Калисто – литературное сознание, не совпадающее с реальностью жизни[[56]](#footnote-57) (романный конфликт, как сказал бы Бахтин) – преодолевается карнавальным смехом: современный испанский исследователь «Селестины» Х. Маэстро прямо называет его комическим персонажем[[57]](#footnote-58) – в отличие от Мелибеи, которая, в сравнении со своим возлюбленным, предстаёт в монографии Маэстро персонажем трагическим.

 В самом деле, Мелибее присущи совсем другие чувства и другой характер, гораздо менее детерминированный «готовым словом». Мелибея гораздо более природна, чем Калисто. Маэсту считает, что она так же противоположна ему, как чувство противоположно духу[[58]](#footnote-59). В Терминах Юнга можно представить Калисто и Мелибею как воплощения архетипов «анимуса» и «анимы», а также – в какой-то степени – «дитяти» и «матери».

Любовные отношения меняют поведение и восприятие Мелибеи[[59]](#footnote-60). В отличие от Калисто, исполняющего куртуазные баллады, Мелибея поёт песни, организованные пасторальными мотивами[[60]](#footnote-61). В своих монологах к возлюбленному она может сливаться с пейзажем, отсутствующим в риторизированно-поэтическом мышлении Калисто, но способным разделить с Мелибеей её чувство: «Весь этот сад радуется твоему появлению. Смотри, как ясно светит луна, как бегут тучи. Послушай, как струя этого ручейка нежно шепчет среди свежих трав. Слушай высокие кипарисы…» («Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna quán clara se nos muestra, mira las nuues cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontezica., ¡quánto más suaue murmurio su río lleua por entre las frescas yeruas! Escucha los altos cipreses…»). В песне Лукресии в начале XIX акта (перед последним свиданием протагонистов) есть указание на то, что существует неразрывная связь Мелибеи с растениями её сада: она – садовница его пышно распустившихся цветов («¡O quién fuesse la ortelana/ de aquestas viciosas flores!..»). Больше того, сам образ сада часто рассматривается как параллель образу тела Мелибеи[[61]](#footnote-62) – метафорическая связь, которую делают практически очевидной собственные слова героини в XVI акте о том, сколько раз в её сад за месяц их свиданий проникал Калисто, и сколько раз это для него было «зря» («em balde») – и, следовательно, сколько раз, в очевидном эротическом смысле, свидания были не напрасными.

 Влюблённая Мелибея не только порождает растительность и делит с природным миром свои переживания, ей также дано особое чувство жизни, которое она метафоризирует с помощью обращения к природным реалиям: после совместного пения с Лукресией, когда в сад проникает Калисто, Мелибея упрекает его за промедление: «Почему ты мне позволил оглашать пространство бессмысленными словами – моим грубым лебединым голосом?» («¿Por qué me dexauas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca boz de cisne?»). Читатель понимает, что пение Мелибеи – «бессмысленные слова», не структурированные человеческой логикой и пониманием – было её лебединой песней, потому что совсем скоро ей суждено умереть[[62]](#footnote-63). А ещё при первом свидании в саду (XIV акт) она предчувствует будущую смерть возлюбленного, уговаривая его как можно осторожнее спускаться со стены, падение с которой станет причиной его гибели.

 Часто отмечалось, что Мелибея почти всегда играет роль объекта, подвластного господствующим над нею чувствам и, через них, другим персонажам – Калисто и Селестине[[63]](#footnote-64). В XVI акте она говорит: «Калисто – моя душа, моя жизнь, мой господин, в нём – вся моя надежда. <...> Пусть он располагает мной согласно своей воле» («Calisto es miánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi sperança. <...> Haga e ordene de mí a su voluntad»). А в VI акте Селестина, принеся Калисто шнурок Мелибеи и описывая её поведение при первой встрече со сводней, сравнивает её с жертвой пикадоров на арене и с дичью, преследуемой в лесу гончими. Образный ряд охоты на Мелибею как на дичь развивается на протяжении всей «Трагикомедии…» – от сцены первой её встречи с будущим возлюбленным, которого привёл к ней сокол[[64]](#footnote-65), и до последнего их свидания в XIX акте, когда Калисто говорит Мелибее, противящейся, чтобы он «причинял вред её одежде» («¿Qué prouecho te trae dañar mis vestiduras?») поразительную по своей жестокости фразу: «Тот, кто хочет съесть птицу, должен сначала ощипать перья» («El que quiere comer el aue, quita primero las plumas»)*.*

 Образный ряд охоты на Мелибею строится на восприятии её как олицетворения природы с точки зрения человеческой, «мужской» активности. Но это представление о Мелибее как о жертве всё-таки не даёт достаточных оснований, чтобы трактовать её образ, вслед за Х. Маэстро, как исключительно трагический, не подверженный воздействию пародийного комизма «Селестины». Сама сводня пародирует Мелибею, когда в VI акте изображает гротескно гиперболизированную реакцию девушки на её первый визит к ней: «Тысяча припадков, обмороков, тысяча причуд и ужасов; помутившись в рассудке, размахивая во все стороны руками и ногами, *раненная золотой стрелой* [ещё один образ охоты на Мелибею – А. К.], пронзившей её при звуке твоего имени, она корчилась, стискивала и ломала руки как бы в отчаянии, вращая глазами и топая ногами по полу». Не забудем и про снижающую параллель «Мелибея – девушки Селестины», один из аспектов которой – подобие Мелибеи и Ареусы – анализирует Маравалль[[65]](#footnote-66).

 «Высокий» образ Мелибеи-природы (не свободной, а ограниченной стенами сада) так же подвержен травестии, как и «высокий» образ «литературного» героя – Калисто. Оба они оказываются прежде всего индивидуальностями, чья ограниченность чётко обозначается комической стихией «Селестины». Как индивидуальности эти персонажи обречены на гибель: их объединяет мотив запертого сада («hortus conclusus») – сада Мелибеи, который возникает в действии в ходе становления любви протагонистов[[66]](#footnote-67) и в котором они пытаются отгородиться от безжалостной стихии жизни, воплощаемой сводней Селестиной и самой глубоко амбивалентной в произведении Рохаса любовью, которая «всё побеждает». В своей попытке запереться (Мелибея сравнивает свой сад – «huerto» – с крепостью – «fortaleza» – в монологе о верности своего возлюбленного в XVI акте), в стремлении защититься от жизни они терпят поражение, потому что в «Трагикомедии…», изображающей борьбу и гибель всякого индивидуального существа в хаосе жизни, «этот сад может существовать только посреди кладбища»[[67]](#footnote-68).

## § 2. Карнавализованный диалогизм «Селестины»

 Формирование темпорального модуса настоящего[[68]](#footnote-69), т. е. времени субъекта и объекта пародии, конститутивного для романа Нового времени, происходит, в терминах бахтинской статьи «Эпос и роман», в литературе Возрождения в силу освобождения низовой культуры, получающей возможность травестировать «высокие» жанры с их темпоральным модусом «абсолютного прошлого», заключающего в себе повествование в «высоких» жанрах «национального мифа». В модусе пародийного настоящего развёртывается особый диалогизм литературы Возрождения и Нового времени[[69]](#footnote-70), изначально ставший возможным именно благодаря карнавальной пародии.

 На всём протяжении действия «Трагикомедии…» разворачивается пародия на различные дискурсы, претендующие на устойчивость, а значит – подверженные осмеянию и преодолению комической стихией карнавальной культуры. Выше уже приводилась гротескно гиперболизирующая пародия, которую Селестина обращает в VI акте против чувств, речи и всего характера Мелибеи. Но чаще всего, конечно, пародируется «литературный» дискурс Калисто.

Пародирование этого дискурса начинается уже в диалоге Калисто с Семпронио в I акте. После того как Калисто декларирует, что огонь, снедающий его душу, жарче и яростней, чем тот, которым, волей Нерона, был охвачен Рим, «простое» низовое сознание Семпронио отвечает приземлённой, овеществлённой интерпретацией метафоры хозяина: «Разве можно сравнить огонь, терзающий одного человека, с пламенем, что спалило целый город и столько народу?» Метафора Калисто по-неоплатонически провозглашает, что душа более реальна, чем тело. Но её пародийная буквальная реализация резко высвечивает эгоцентризм «литературного» характера Калисто, на который многократно указывала в своих работах Лида де Малькиель. Дальше по ходу диалога травестия продолжается. Калисто заявляет, что он есть Мелибея, что он её любит и поклоняется ей. Семпронио же являет пример пародийного непонимания, достойного сервантесовского Санчо: «Ну и длинная же эта Мелибея! Ей не поместиться в сердце моего хозяина, вот она и брызжет у него изо рта». «Высокая» абстракция низводится до наглядной материальности, травестируя куртуазный идеал Калисто и его связь с Мелибеей. Далее Калисто говорит Семпронио: «Мало ты знаешь о стойкости» («Poco sabes de firmeza»), а тот отвечает хозяину: «Упорство в дурном – это не постоянство. В моих краях это зовут тупостью или упрямством» («La perseuerancia en el mal no es constancia; mas dureza o pertinacia la llaman en mi tierra»). Травестируется ещё одно «высокое» куртуазное понятие, причём Семпронио делает тут типичную для низового сознания ссылку на «свои края».

Дальше можно видеть пример характерного для «Трагикомедии…» внутреннего диалогизма, на обилие которого в тексте Рохаса указывала исследовательница этого аспекта «Селестины» А. Г. Османова[[70]](#footnote-71). Чтобы доказать естественное превосходство мужчины перед женщиной и тем самым убедить Калисто, что ему не о чем печалиться, Семпронио напоминает ему мифы «про Пасифаю и быка, Минерву и пса». Но Калисто объявляет, что «всё это басни». Тогда учёный миф в низовом дискурсе Семпронио находит актуальную, «современную» снижающую параллель: «А про твою бабушку и обезьяну – это тоже басня? Тому свидетель нож твоего деда». Интересно, что диалогизм «высокого» мифа и его «низкого» эквивалента организуется карнавальным дискурсом в речи Семпронио не в рамках монолога, как это чаще всего происходит в «Трагикомедии…», а в коротких репликах разговора слуги с хозяином. Дискурс одного персонажа может также присутствовать в качестве объекта пародии в реплике другого. После первого возвращения Селестины из дома Мелибеи Семпронио просит её: «Ну, расскажи же мне про эту благородную девицу. Скажи мне хоть какое-нибудь слово, которое вышло из её рта. Ей-богу, я так же стражду от нетерпения его услышать, как мой хозяин» («Pues dime lo que passó con aquella gentil donzella. Dime alguna palabra de su boca. Que, por Dios, assí peno por sabella, como mi amo penaría»). Тут снова травестируется любовь Калисто, но уже в отсутствие последнего.

Анализ типичных для произведения Рохаса диалогизированных монологов таких персонажей, как Семпронио и Селестина, производит современная исследовательница И. А. Шалудько, выявляя в них как голоса учёной культуры, так и низовые элементы, часто играющие пародийную роль[[71]](#footnote-72). Так, в длинном монологе Селестины в IX акте представлены разные точки зрения на любовь. Тут сводня патетически провозглашает: «Велика сила любви: не только по земле, по морю пройдёт – такова её власть», – но потом, увлекшись советами о свободе в любви, которые она даёт собравшейся за её столом молодёжи (Семпронио, Пармено, Элисии и Ареусе), она кончает лукавым замечанием: «Смотрите стол не опрокиньте». Таким образом, конец монолога Селестины пародирует то «высокое» понятие любви как всепобеждающей силы, которое прежде прозвучало в речи сводни, но принадлежало другому голосу – голосу учёной культуры.

Итак, пародированию на уровне конкретного диалогического дискурса подвергаются в «Селестине» не только персонажи, но и различные типы сознания, речевые жанры. Мы уже видели пародию на классический миф и на сентенциозную книжную мудрость, которые помещаются в комический контекст актуальной конкретики (бабушка Калисто согрешила с обезьяной, как Пасифая с быком, а всемогущая любовь, которой охвачена молодая компания в доме Селестины, угрожает стать причиной опрокидывания стола). Часто травестируется в «Трагикомедии…» также средневековое научное слово. Так, в речи Семпронио в I акте разворачивается пародия на средневековый научный жанр «суммы» – собрания цитат или сведений о каком-либо предмете. Известна, например, «Сумма логики» Оккама. Семпронио же даёт сумму несовершенств женского пола в духе мизогинии, характерной для позднесредневекового европейского города: «…Их притворство, их увёртки, забывчивость, равнодушие, неблагодарность, непостоянство…» – и так далее без конца. Эту учёную жанровость через несколько десятилетий будет пародировать таким же образом – с помощью выбора неподходящей тематики для «суммы» – «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле.

Распространённый в университетской среде во времена «бакалавра Рохаса» псевдоаристотелианский стиль рассуждений тоже пародируется, вкрапляясь в речь Пармено в I акте и звуча нелепо из уст этого персонажа, на что указывает Д. Северин[[72]](#footnote-73). Речь идёт о «болезни» Калисто – любви к Мелибее, – и Пармено произносит в споре с Селестиной: «В хороших вещах лучше *действительность*, чем *потенция*, а в плохих – лучше *потенция*, чем *действительность*» («En los bienes mejor es el *acto* que la *potencia* e en los males mejor la *potencia* que el *acto*»; курсивом выделены популярные тогда аристотелианские термины).

Часто травестируется христианский дискурс в различных его проявлениях. Пармено уже в I акте представляет Селестину своему хозяину как наследницу дела сводни Тротаконвентос из «Книги благой любви», специализирующейся на устроении любовных дел в местах, посвященных Богу: «За всеми этими заботами она никогда не пропускала ни обедни, ни вечерни, и не оставляла без внимания монастыри – ни мужские, ни женские» («Con todos esos afanes, nunca passaua sin missa ni bísperas ni dexaua monesterios de frayles ni de monjas»). В IV акте Селестина сама иронично обещает Алисе, матери Мелибеи, в ответ на её просьбу помолиться за больную сестру, что отправится по монастырям, дабы навестить своих знакомых – набожных монахов, – и передаст им поручение о молитве. А в IX акте за пирушкой в своём доме сводня хвастается, что всё сословие молящихся, от епископов до ризничих («desde obispos hasta sacristanes») было ей покорно и нуждалось в ней в дни её молодости. Но ярче всего христианские обычаи и ритуалистика пародируются в описании Пармено тех приёмов, с помощью которых в былое время Селестина вершила свои дела (I акт): «Через посредничество одних договаривалась она с другими, самыми настоящими затворницами, чтобы достичь своей цели. И всё в какое-нибудь пристойное время: на святой неделе, одновременно с ночными процессиями, рождественской службой, заутреней и другими таинствами. Видел я, как много закутанных в одежды девушек входило в её дом. А за ними – босые мужчины, охваченные раскаянием, c укутанными лицами, но развязанными шнурками, поддерживающими штаны, – входили, чтобы каяться там в своих грехах» («Por medio de aquellas comunicaua con las más encerradas, hasta traer a execución su propósito. E aquestas en tiempo onesto, como estaciones, processiones de noche, missas del gallo, missas del alua e otras secretas deuociones. Muchas encubiertas vi entrar en su casa. Tras ellas hombres descalços, contritos e reboçados, desatacados, que entrauan allí a llorar sus pecados»). Хижина Селестины тут пародийно преображается в христианский храм, травестируя тем самым все реалии, связанные с пространством храма. В VII же акте сводня пародирует христианское понятие о мученичестве, а отчасти и само представление о трансцендентном божестве, объявляя мученицей свою бывшую товарку – мать Пармено, которая тоже промышляла проституцией, сводничеством и колдовством, но была схвачена, подвергнута пыткам и казнена: «Коли столько всего перенесла на этом свете твоя мать, так, надо думать, хорошо ей воздал Господь на том, если наш священник правду говорил» («Assí que todo esto pasó tu buena madre acá, deuemos creer que le dará Dios buen pago allá, si es verdad lo que nuestro cura nos dixo»).

Травестируются в «Селестине» даже отжившие жанры словесности, с которыми «Трагикомедия…» генетически связана. Д. Северин показывает, что Селестина в ряде своих монологов благодаря пародийной гиперболизации предстаёт неким эпическим героем, подобным Сиду Кампеадору[[73]](#footnote-74). В III акте она, впервые направляясь к дому Мелибеи, перечисляет те знаки, в которых она видит на своём пути добрые либо дурные предзнаменования, касающиеся её миссии, что, по мысли британской исследовательницы, отсылает именно к типичному поведению эпического героя. А в V акте, после первой победы над Мелибеей, Селестина представляет в очередном монологе, как пишет Северин, «героическую версию» своих действий: «О добрая фортуна, как ты помогаешь отважным и как враждебна ты к нерешительным! Вовек трус не избежит смерти. О, скольких постигла неудача там, где я преуспела!» («O buena fortuna, cómo ayudas a los osados, e a los tímidos eres contraria! Nunca huyendo huye la muerte al couarde. ¡O quantas erraran en lo que yo he acertado!»)

Пародируются и схемы трагедии – жанра, в образец которого, по мнению Лиды де Малькиель, превратил Рохас в своей переработке средневековую латинскую комедию «Памфил»[[74]](#footnote-75). Калисто в своей субъективности проигрывает объективной универсальной силе, которая движет всеми персонажами «Селестины», то есть выступает в том числе и в качестве трагического героя. Но этот трагизм преодолевается, как было показано выше, огромной концентрацией карнавального комизма, заставляющего таких исследователей, как Х. Маэстро и Д. Северин, видеть в нём, в сущности, комического персонажа.

Так самые различные языковые сущности оказываются в «Трагикомедии…» ограничены и преодолены карнавальной пародией.

## § 3. Сквозные карнавальные мотивы в «Трагикомедии…»: развёртывание паремий и речевых формул, буквальная реализация метафор

«Взаимодействие метафоры и реальности многое прибавляет к художественному богатству “Селестины”»[[75]](#footnote-76), – писал А. Дейермонд в своей известной статье о самом длинном и разнообразном образном ряде «Трагикомедии…», объединяющем всех её персонажей, – ряде образов *связи и плена*. Этот образный ряд глубоко связан с карнавальной культурой, о чём свидетельствует реализация подобных мотивов во многих текстах Позднего Средневековья и Возрождения, где они бесспорно связаны генетически с карнавалом, – например, в многочисленных произведениях пластических искусств на сюжет «плясок смерти» или похвальной речи Панурга заимодавцам и должникам во III-IV главах третьей книги «Гаргантюа и Пантагрюэля». В первом из этих примеров связанным и вовлечённым в единое движение оказывается весь социум, во втором – всё мироздание: все существа в мире, наделённые телом, связаны друг с другом в вечном круговороте материи и, с точки зрения Панурга, когда ни одно существо не стремится к обособлению, выходу из этой связи, существование каждого из них преисполнено блаженства.

Пантагрюэль отвечает Панургу учёной отповедью, и, надо признать, в большинстве случаев в литературе того периода, к которому принадлежат роман Рабле и «Селестина», мотивы такой тотальной связи не выглядят настолько благостно. В «Трагикомедии…» связь между разными персонажами, опредмечивающаяся в виде тех или иных материальных объектов или в виде их номинаций в речи персонажей, всегда зловеща – в той или иной степени всегда идёт речь о плене или зависимости – и асимметрична.

Так, образы охоты – предельно ассиметричной связи охотника и жертвы – в тексте Рохаса не ограничиваются одной Мелибеей в качестве добычи (хотя именно охота на Мелибею продолжается на протяжении почти всего текста и конкретизируется в самом большом количестве образов). Как замечает Дейермонд, «Калисто, Мелибея, Селестина и другие [персонажи] поочерёдно или одновременно играют роль охотника и добычи в охоте страсти, жадности или стремления к власти»[[76]](#footnote-77).

Британский исследователь сводит опредмеченные образы связи в «Селестине» к трём основным: пряжа («hilado») сводни, которую она берёт с собой на продажу в дом Мелибеи; изящный и тонкий, по замечанию Калисто в I акте, шнурок («cordón») юной героини; золотая цепь («cadena»), которую Калисто даёт сводне в качестве награды.

Селестина заклинает и пропитывает ядом гадюк свою пряжу перед выходом из дома. Не случайно она несёт с собой именно пряжу: в её руках целый моток связующего материала, как и подобает персонажу, организующему практически всё взаимодействие между другими персонажами в «Трагикомедии…». Для Дейермонда принципиально важна также та дьявольская сущность, которую Селестина призывает в пряжу своим заклинанием: именно дьявол в пряже, по мысли британского исследователя, отвлекает внимание Алисы, соблазняет Мелибею и провоцирует все последующие бедствия[[77]](#footnote-78).

Примечательно, что в монологе Селестины, рассказывающей Семпронио о своей «доброй славе» в городе (в том же III акте, когда она заклинает моток, предназначенный Мелибее) пряжа недвусмысленно связывается с сексом: «Благодарение Богу, в этом городе ты мало видел девушек, которые открыли бы лавочку и не поручили бы мне свою первую пряжу («Pocas vírgines, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad, que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado»). Тут же появляется образ сети («red») – инструмента связи и контроля в руках сводни: «Лишь рождается девочка, я сразу вношу её в список, чтобы потом знать, сколькие ускользнут из сети» («En nasciendo la mochacha, la hago escriuir en mi registro, e esto para saber quantas se me salen de la red»).

Пряжу Селестина обменивает на шнурок Мелибеи (вместе с которым девушка отдаёт и свою свободу), а уже в начале V акта сводня клянётся «притащить» девушку «силой» за её шнурок к своему клиенту. Интересно, что шнурок, когда он достаётся Калисто (VI акт), превращается для последнего, охваченного эротизированно-мистической страстью, в символ именно плотской, материальной связи (с Мелибеей), подобной той, которую описывает Панург у Рабле, хоть и гораздо более индивидуализированной. Герой обращается к шнурку: «Вот бы ты был сделан и сплетён из моих рук, <...> чтобы они каждый день наслаждались, обвивая и сжимая с должным почтением те члены» («Que de mis braços fueras fecho e texido, <...> porque ellos gozaran cada día de rodear e ceñir con deuida reuerencia aquellos miembros»).

Позже Селестина получает от Калисто золотую цепь. Дейермонд стремится подчеркнуть, что цепь ей достаётся как бы в результате обмена на шнурок[[78]](#footnote-79), но между актами передачи этих двух предметов лежит несколько действий «Трагикомедии…», в ходе которой Мелибея осознаёт свою любовь к Калисто и передаёт ему через Селестину приглашение на ночное свидание. Однако последовательность всего ряда «пряжа – шнурок – цепь», по Дейермонду, связана именно с Селестиной и её колдовством: когда Семпронио и Пармено убивают сводню, ряд обрывается, потому что больше больше персонажи не обмениваются предметами – символами связи, а о дальнейшей судьбе золотой цепи ничего не известно. Тем не менее, предметные образы связи многократно появляются на всём протяжении «Трагикомедии…» и без непосредственной связи с Селестиной, хотя выделенный Дейермондом ряд остаётся наиболее крупным и связным – и прямо ассоциированным со сводней, воплощающей ту вечную жизненную силу, которая движет всеми персонажами. Но, например, в конце I акта Пармено говорит также о цепи между хозяином и слугой, которой должны быть «почёт и хорошее обращение»; а в XVII действии Элисия ищет свои румяна и белила – «липкий клей для мужчин» («pegajosa liga en que se trauan los hombres»).

Ещё больше подобных образов, конечно, выступает в той или иной связи с Селестиной. В конце VI акта Калисто провозглашает, что красота Мелибеи всех «связывает и заковывает в тяжкие цепи». Власть над этими цепями тут же декларирует Селестина: у неё есть напильник, которым она может «освободить его от мучений» (посадив, однако, на ещё более прочную цепь зависимости от плоской страсти и персонифицируемой сводней жизненной силы). А кроме цепей и всего вышеперечисленного в Х акте появляется, например, нить, с помощью которой Селестина делает стежки («puntos») на «ране» («llaga») Мелибее, чтобы «излечить» её от её пробудившейся страсти – а на самом деле получить от неё признание в любви к Калисто. Тут же сводня даёт знаменитое определение любви в её Гераклитовой амбивалентности, всячески акцентируемой в «Трагикомедии…»: «Это тайное пламя, приятная *рана*, вкусный яд…» («Es vn fuego escondido, vna agradable *llaga*, vn sabroso veneno…»).

Мотив связи в её тотальности в «Трагикомедии…» оказывается центрирован именно вокруг Селестины: после её смерти действие продолжает развиваться в том направлении, в котором его движет связь, установленная сводней между разными персонажами. Только Селестина властна над всеми связями – даже над петлёй («lazo»), в которой, по её собственному выражению в III акте (перед первым визитом к Мелибее), она оказалась, взяв на себя трудную миссию связать Калисто и его возлюбленную. Сводня успешно выбирается из «петли» и продолжает направлять действие всей «Трагикомедии…».

Тремя «связующими» предметам, хоть и наиболее важными в действии, дело не ограничивается. Представляется, что большое количество образов таких объектов свидетельствует прежде всего о том, как прочно витальная сила страсти (реализующейся в похоти, жадности и любом другом стремлении индивидуального существа к самоутверждению, то есть корысти – «codicia») связует объектный и субъектный миры – царство материальности, в котором властвует Селестина, пока сама не поддастся алчности, и цартво человеческого духа. Огромное количество метафоризаций тех или иных материальных предметов в «Селестине» как связей, которыми организовано мироздание, почти уничтожает границу между материальным и духовным мирами, что можно объяснить ренессансным стремлением к преодолению средневекового дуализма.

Однако та слитность, цельность мироздания, которая дана в «Трагикомедии…», представляется крайне зловещей. Мотив всеобщей связи по сравнению с чисто карнавальной его реализацией (как в речи Панурга) предстаёт инвертированным, негативно маркированным. Это также связано с предметностью, обилием конкретно-предметной реализации этого мотива в «Селестине»: он осмысляется объектно, как нечто враждебное, на что смотрят сосредоточенным взглядом, как на врага, пытаясь ухватить целиком в границах его активности – то есть, в данном случае, в границах материальности, связующей мироздание. Мотив связи вытеснен в объект наблюдения, и потому он предельно опредмечивается – причём большинство предметов, которые связываются с ним, имплицируют агрессию, связь, несимметричную в терминах неравного распределения власти: сети, цепи, петля и т.д. (связь предстаёт как плен и воплощается его атрибутами).

Инвертированная, враждебная материальность выражается не только в образах связи: опасной предстаёт, например, не только золотая цепь, но и сам драгоценный металл. В конце I акта Селестина соблазняет Пармено кладом золота и серебра, который она якобы должна передать ему в качестве наследства от отца. Пармено, пока что упорно отстаивающий своё благоразумие, не пытается оспорить существование клада (который сводня, очевидно, выдумала) и даже признаёт, что «разбогатеть он не прочь», но слова сводни внушают ему опасение и страх. Дело в том, что драгоценный металл в «Трагикомедии…», как и например, майская дождевая вода, которую собирает и каким-то образом «готовит» Селестина (III акт), означает витальность, силу жизни, которая порождает каждое индивидуальное существо, но потом оказывается ему враждебной и губит его. Инвертированным образом враждебной материи (служащей целям греха – сводничества и проституции) оказывается такая карнавальная субстанция, как вино (см. об этом в следующей главе в связи с пристрастием к нему Селестины). Телесная красота, конечно, тоже оказывается вовлечена в этот ряд: в VII действии Селестина, склоняя Ареусу отдаться Пармено, убеждает её «не делать из своей красоты клада», потому что «она по своей природе вещь не менее ходкая, чем деньги». А когда сводня не желает делиться золотой цепью со своими подельниками-слугами, она, по сути, не хочет отдавать им ту жизненную силу, которую воплощает цепь в своей целости. Но индивид не может обладать жизненной силой: это она обладает им, он является её объектом – и потому цепь остаётся целой, а все три персонажа, пытающиеся её поделить, умирают.

Теперь перейдём к ещё одному сквозному мотиву в «Селестине», который генетически тоже неразрывно связан с карнавальной культурой. Это мотив *безумия*. C I акта он постоянно сопровождает Калисто. Уже в первой сцене Мелибея заявляет ему, что если он будет упорствовать в своём любовном безрассудстве, то «расплата будет так сурова, как того заслуживает его безумная дерзость» («la paga será tan fiera, qual meresce tu loco atreuimiento»). Потом Семпронио подтвердит: «…Безумен этот мой хозяин» («Loco está este mi amo»). И впоследствии Калисто как самый комичный персонаж «Трагикомедии…» будет постоянно именоваться безумцем всеми другими персонажами, которые его окружают. Смешными – в глазах окружающих его низовых персонажей и в глазах читателя – предстают многие поступки протагониста в силу того, что они выглядят безумно: например, сильные комический эффект создаёт сцена в VI акте, в которой Калисто ласкает шнурок Мелибеи под соответствующие комментарии Семпронио, Пармено и Селестины.

Безумию подвержены и другие персонажи. Так, Пармено признаёт в разговоре с Семпронио в VIII акте у себя этот недуг, когда оказывается, что он влюблён в Ареусу и провёл у неё ночь. Да и его товарищ Семпронио сознаёт, что его любовь к Элисии – не что иное как безумие и что в этом они оба походят на Калисто: «Мы теперь все влюблены? Мир движется к своему концу. Калисто любит Мелибею, я – Элисию, ты от зависти тоже нашёл, с кем потерять ту малость рассудка, которая у тебя есть. – Значит, любовь есть безумие, а я потерял рассудок и стал сумасшедшим? Ну, *если б от безумия было больно, вопли неслись бы из каждого дома*» («¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea, yo a Elicia, tú de embidia has buscado con quien perder esse poco de seso, que tienes. – ¿Luego locura es amar e yo soy locoe sin seso? Pues si la locura fuesse dolores, en cada casa auría bozes»)*.* Важно, что безумие предстаёт обязательным атрибутом любви. Паремия, которой заканчивается реплика Пармено, утверждает универсальность такого безумия: нет человека, который бы от него не страдал.

В Х акте Селестина называет безумной и влюблённую Мелибею: «Ты мне ещё с лихвой заплатишь за свою злость, донья безумица» («Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra»). Вообще говоря, «безумный/безумная» («loco/loca») – это самое часто обращение персонажей друг к другу: слуги Семпронио именуют так своего господина и друг друга, их хозяин постоянно обращается так к ним, Мелибея – к своей служанке Лукресии, а Селестина называет так всех. Обобщение Пармено верно: в «Трагикомедии…» все – безумцы, поскольку стремятся самоутвердиться в стихии жизни, субъектами в которой они не являются, а представляют из себя только её объективации. Персонажи «Селестины» – дети великой жизненной силы, которая сама же их убивает.

Как известно, в европейской народно-смеховой культуре безумец – он же шут, простак – это персонаж, развенчивающий ложные истины, которые в своей претенциозности выпадают из вечного круговорота жизни, обособляются из него. Карнавальный безумец или шут также приоткрывает истинные основания бытия, указывает на тот жизненный круговорот, который совершает своё движение под внешним обликом вещей, где манифестирует себя претенциозная ложь. Таков шут Панург у Рабле, таковы же шуты-трикстеры в огромном массиве текстов западной литературы – от эддического Локи и шекспировских шутов до Оскара Мацерата из «Жестяного барабана» Г. Грасса и Орасио Оливейры из «Игры в классики» Х. Кортасара.

Однако карнавальный мотив безумия, столь важного в «Селестине» из-за подверженности персонажей Рохаса этому недугу, предстаёт трансформированным: здесь безумство ничего не развенчивает, потому что инвертированный, враждебный характер приобретает сама жизнь в её материальной цикличности. Снимается типичное для многих произведений Ренессанса (см., например, «мудрое безумие» Дон Кихота) представление о той паулинистической мудрости, которую несёт в себе безумец. Тем не менее, персонажи «Трагикомедии…» связаны с вечным становлением жизни через своё неблагоразумие и сумасшествие, как и карнавальные безумцы. Но связь эта делает их лишь объектами жизни, которая толкает их к гибели. В этом смысле мотив карнавального безумия в «Селестине» тоже можно назвать инвертированным. Безумен Калисто, когда поклоняется Мелибее, о чём ему говорят все и каждый. Безумен Семпронио, обличающий женщин и любящий Элисию. Безумен Пармено, когда поддаётся на обольщение Селестины и утрачивает то благоразумие, которое сподвигало его во II акте защищать в хозяине рассудок против его собственной воли и страсти к Мелибее: «Сеньор, слаба та преданность, которую страх наказания превращает в лесть, особенно если слуга льстит господину, которого страдание или страсть лишили его природного здравого смысла» («Señor, flaca es la fidelidad, que temor de pena la conuierte en lisonja, mayormente con señor, a quien dolor o afición priua e tiene ageno de su natural juyzio»).

Безумны оба слуги – и Семпронио, и Пармено – когда они пытаются отнять свою долю золотой цепи у Селестины. И безумна Селестина, настолько предавшаяся алчности, что не уступает им даже перед лицом смерти. Семпронио говорит о ней в VI акте: «У неё нет другого недостатка, кроме жадности» («No tiene otra tacha sino ser cobdiciosa»).

Чем больше отдаётся какой-либо из персонажей своему безумию, тем сильнее в данный момент его связь с круговоротом жизни, тем быстрее этот круговорот несёт его к гибели. Исключение, пожалуй, составляет только самоубийство Мелибеи: это с её стороны полностью осознанный акт – повторить судьбу возлюбленного, умереть той же смертью, что и он, как бы различны они ни были при жизни.

Мы подошли к последнему карнавальныму мотиву в «Трагикомедии…», который необходимо рассмотреть. Это мотив *падения*, предстающий в тексте Рохаса таким же универсальным, как и мотив безумия: оба они связаны с большинством персонажей и обязательно затрагивают все центральные образы. Как и мотив всеобщей связи, мотив падения вводится как буквально реализующаяся метафора (как это происходит, например, и с падением Сатаны в «Потерянном рае» Мильтона). Сначала в дискурсе разных персонажей «Трагикомедии…» появляются речевые формулы и паремии, описывающие цикл «подъёма – падения», связанный прежде всего с образом колеса Фортуны – эмблемой карнавала, по Бахтину. Потом, постепенно, персонажи начинают при помощи тех же средств – речевых формул и паремий – рассуждать о своём собственном падении. Оно при этом связывается с утратой прежнего могущества и жизненной силы (Селестина), публичным позором (Калисто) или потерей собственной нравственной чистоты (Мелибея). С наступлением терминальной стадии разворачивания мотива падения Пармено, Семпронио и Селестину настигает смерть, причём после убийства старухи слуги прыгают из окна, чуть не убиваясь при падении (как в XIII акте заметит Сосий), а одна из завершающих XI акт реплик сводни при её последнем возвращении домой с золотой цепью недвусмысленно связывает её будущую кончину с мотивом падения и гибелью протагонистов. Здесь снова появляются паремии, предостерегающие от падения, и моделируется типичная для «Трагикомедии…» сценическая ирония: Селестина хвалится своей осторожностью, при том что этой же самой ночью она умрёт из-за своей безрассудной алчности. Она говорит здесь: «Я днём смотрю, где пойду ночью. Никогда не хожу я ни по бортикам дороги, ни там, где скачут лошади, а прохожу как раз посередине. Потому что, как говорят, *ни одного верного шага не делает тот, кто бежит по стене*, и *тот в безопасности, кто идёт по ровному месту*. Я скорее запачкаю мою обувь грязью, чем кровью – мой чепец и мостовую» («De día me auiso por donde venga de noche. Que jamás me subo por poyo ni calçada; sino por medio de la calle. Porque como dizen: no da passo seguro quien corre por el muroe que aquel va más sano que anda por llano. Más quiero ensuziar mis zapatos con el lodo, que ensangrentar las tocas e los cantos»). Рифмованные паремии здесь недвусмысленно указывают на будущую смерть Калисто, а с ним и Мелибеи. Можно сказать, что здесь Селестина проявляет такое же природное чутьё, какое демонстрирует Мелибея перед смертью возлюбленного в XIX акте (см. в § 1 данной главы о метафоре лебединой песни).

Итак, финалом развёртывания мотива падения становится буквальное падение и смерть протагонистов, один из которых разбивается о камни мостовой (крайне неподходящая смерть для куртуазного любовника), а другая – в прыжке с высокой башни у дома её отца. Весь ряд предощущений и предсказаний падения и метафорических падений, предшествующий этому, можно интерпретировать как ряд предвестий («presagios»), ведущий к буквальной реализации метафоры[[79]](#footnote-80) и состоящий из всё усиливающихся, всё больше приближающихся к материальности предзнаменований[[80]](#footnote-81).

Этот ряд начинается с упоминания Семпронио в I акте «падений, которые потерпели те мужи, что во что-то ставили женщин», как Калисто («las caydas que leuaron los que en algo, como tú, las reputaron»). Дальше следует ссылка – первая из того ряда, которые здесь делает Семпронио – на Соломона, который «говорит, что женщины и вино делают из мужчин отступников» («dize que las mugeres e el vino hazen a los hombres renegar»). Так вводится и мотив вина как враждебной субстанции.

Сначала паремию о карнавальном цикле «подъёма – падения» произносит Пармено в конце I акта: «Кто неуклюже поднимается, тот упадёт быстрее, чем поднимался» («Quien torpemente sube a lo alto, más ayna cae que subió»). Слуга, пока ещё отстаивающий «природный здравый смысл», говорит это в связи с нечестным способом заработка, связанным с обманом хозяина и предлагаемым ему Селестиной.

Позже к Пармено присоединяется Семпронио, подозревающий в V акте, что Селестина собирается обделить его после получения награды от Калисто. Семпронио произносит почти то же самое, что и Пармено: «Кто неуклюже поднимается, тот падает быстрее, чем поднимается» («Quien con modo torpe sube en lo alto, más presto cae, que sube»).

В X акте Мелибея оплакивает собственное предстоящее нравственное падение, утрату чести («rompimiento de honestidad») перед служанкой Лукресией. А в конце XIII действия Калисто, узнав о смерти своих слуг, произносит вариант той паремии, которая уже давно звучала в их речи: «Есть старая поговорка: с высоты падать больно («Prouerbio es antigo, que de muy alto grandes caydas se dan»).

О буквальной реализации метафоры падения, следующей за перечисленными сейчас предвестиями, уже было сказано выше. Интересно, что в IX акте Селестина произносит застольную речь (к которой нам ещё предстоит вернуться в следующей главе), в которой эксплицирует карнавальные мотивы кругового движения жизни, колеса Фортуны, подъёма и падения, присутствующие в виде отдельных намёков и речений в дискурсе других персонажей. Такая экспликация этой группы мотивов указывает на особую связь с ними Селестины. Е. М. Мелетинский, опираясь на Г. Башляра, писал в своей работе об архетипах мировой литературы о связи образа «страшной матери-ведьмы» (в «Трагикомедии…» её функцию, очевидно, выполняет Селестина) с мотивами «падения, провала», которые, в свою очередь, «символизируются плотью как материей секса и пищеварения (см. грехопадение)»[[81]](#footnote-82). Это объясняет организующую (в метафорическом и буквальном смысле) роль Селестины – воплощённого архетипа Великой матери, устраивающей сексуальные отношения своих детей – в отношении «падения» окружающих её персонажей. Заметим, кстати, что именно матерью («madre») называют Селестину Калисто, Мелибея, Элисия, Ареуса, Лукресия, Семпронио и Пармено. Последний переходит к этому обращению от неуважительного «старая шлюха» («puta vieja»), которое он использует в I акте.

Лида де Малькиель писала, что в «Селестине» каждая из мельчайших сюжетных деталей – таких как многообразные реализации мотива падения – находясь в отношениях параллелизма со множеством других подобных ей, не копирует ни одну из предыдущих, а развивает её[[82]](#footnote-83). Так, даже использование Семпронио в V акте вслед за Пармено поговорки, описывающий цикл «подъёма – падения» («Quien con modo torpe sube en lo alto, más presto cae, que sube» – «Кто неуклюже поднимается, тот падает быстрее, чем поднимается»), не просто дублирует реализацию мотива, а помещает его в новый контекст. Пармено произносит похожую формулировку той же поговорки как некую абстрактную мудрость, Семпронио же применяет её к своей жизненной ситуации, движимый корыстью и завистью к Селестине, которая, как он понимает, собирается завладеть всей будущей наградой от Калисто. Так выявляются личные мотивы субъекта паремиологической мудрости, и весь данный мотив, как он реализован в «Селестине», получает новое развитие: устами Семпронио говорит его личное чувство, и это высвечивает подобные же основания у Пармено, излагающего в I акте отвлечённую мудрость, за которой уже тогда скрывается личность, определяемая аффектами, то есть любовным «безумием» (см. выше) и жаждой наживы, которые завладеют «благоразумным» слугой после ночи, проведённой с Ареусой. Мы видим тут отдельную стадию в становлении мотива падения в «Трагикомедии…», обретения им плоти – процесса, подобного потоку, потенциально бесконечного, хотя и ограниченного в рамках текста с одной стороны ссылкой на «падения» легендарных мужей вроде Соломона и Аристотеля (I акт, речь Семпронио), а с другой стороны – самоубийственным падением Мелибеи и ламентацией Плеберио по этому поводу (XX-XXI акты).

Заметим, что именно сводня Селестина становится поводом к развитию мотива падения в речи Пармено и Семпронио, как она, без сомнения, является поводом к развитию всех сюжетных ситуаций с момента её появления в действии. Дело в том, что она персонифицирует ту универсальную жизненную силу, в которой пытаются самоутвердиться – остановив этот поток, утвердив свою власть над ним – все остальные персонажи, оказывающиеся в итоге лишь объективацией жизни, временными формами, которые она использует.

Подводя итог разговора о мотиве падения надо отметить, что в «Трагикомедии…» отсутствует часть составляющих карнавального цикла, репрезентируемого колесом Фортуны. «Селестиной» не задействуются мотивы спуска в преисподнюю (только «погружения» в плотскую, материальную стихию жизни) и нового подъёма-омоложения. Всячески акцентируется именно падение, которое обязательно следует за становлением всякого индивидуального существа, которое в этом становлении «поднимается на высоту» («sube en lo alto»). Также стоит отметить моральную семантизацию мотива падения: подъём и становление связаны с нарушением неких моральных табу, что обязательно влечёт за собой падение. Тут нужно вспомнить трактовку инициации как приобщения ко злу[[83]](#footnote-84). Инициации, несомненно, подвергаются протагонисты «Трагикомедии…» в виде сексуального контакта – а вслед за ними и организованные по их образу и подобию и пародирующие их персонажи «низкого» плана: Семпронио и Элисия, Пармено и Ареуса. И всех их инициационное приобщение ко злу ведёт к падению, после которого нет уже никакого подъёма, воскресения.

Надо заметить, что нормальный ход инициации предполагает соединение юноши и девушки в браке, а свадьба при этом играет роль главного переходного обряда. Но «Трагикомедия…» не подразумевает брака для персонажей, вступающих в сексуальный контакт, а значит, у них нет возможности полноценно пройти инициацию. Как писал Дж. Кэмпбелл, непрохождение инициации ставит индивида все общества, и, следовательно, невозможность быть полноценно инициированными особенным образом обособляет персонажей: все вместе они не составляют социума, а лишь механическое объединение индивидов, каждый из которых борется против остальных. Это подводит нас к теме, разбор которой последует в следующем параграфе.

## § 4. Принцип инверсии карнавальных мотивов в «Селестине»

Выше уже много раз говорилось об инверсии того или иного мотива народно-смеховой культуры в «Трагикомедии…» – и в целом представляется, что инверсия – основной механизм восприятия карнавальной культуры этим текстом, в генезисе которого она сыграла исключительную роль. Неслучайно те исследователи «Селестины», которые сравнивали её с «Книгой благой любви» Хуана Руиса, указывали прежде всего на то отличие произведения Рохаса, которое Р. де Маэсту сформулировал следующим образом: «Где архипресвитер играет и дурачится, Рохас накаляет страсти до предела»[[84]](#footnote-85).

Поток жизни в её целостности и циклическом единстве «Трагикомедия…» представляет через призму восприятия индивида, и для последнего жизнь, вечно самовоспроизводящаяся через любовь, предстаёт принципиально враждебной. Происходит инверсия карнавального представления о жизни, потому что точка зрения на неё смещается: её оценивает теперь не празднующий вечное возрождение природы и человека коллектив, в котором границы между индивидами размыты, а отдельное человеческое существо.

Похожая инверсия карнавальных мотивов происходит в конце XIV-XVI вв. в Европе в произведениях на сюжеты «триумфа смерти» («triunfo de la muerte») и «пляски смерти» («danza macabra»), с которыми справедливо сравнивали «Селестину» различные исследователи, в том числе Маравалль[[85]](#footnote-86). В названных сюжетах к карнавальным мотивам тоже подключается оптика индивида, инвертируя их и окрашивая в зловещие тона.

Карнавальные категории осознания человеком мира и своего места в нём, которые, как было показано в этой главе, в большом объёме наследует «Трагикомедия…» Рохаса от народно-смеховой культуры, переживают под воздействием этой оптики индивида трансформацию, а точнее – инверсию. Эта инверсия подобна той, которую описывал В. Я. Пропп[[86]](#footnote-87), рассуждая о переосмыслении обряда инициации в мифологии под воздействием непонимания человеческого коллектива, уже утратившего обряд, но продолжающего воспроизводить миф, описывающий этот обряд. Кронос, поглощающий своих детей, а позже изрыгающий их на белый свет, изначально – в рамках мифа, описывающего ещё живой обряд инициации – приобщал тем самым проглатываемых детей к своей силе, то есть проявлял себя исключительно в качестве доброго и мудрого отца. После обряд был утрачен, и поглощение Кроносом своих детей стало трактоваться как злодейство.

То же происходит в «Трагикомедии…»: материальное, плотское существование, через которое человек приобщался к мирозданию в его целостности в карнавальном обряде, становится в новой индивидуальной оптике проклятием, неизбежной причастностью каждого существа жизни, убивающей своих детей, – в качестве одновременно жертвы и орудия этого убийства.

Плотское существование в «Селестине» тотально. Сводня так выражает это, когда убеждает Ареусу принять Пармено в качестве любовника: «Когда рождается девочка, рождается и мальчик, и наоборот. В мире нет ничего лишнего, чему природа не уготовала бы основания в ряду других своих оснований» («Сuando nasce ella, nasce él e, quando él, ella. Ninguna cosa ay criada al mundo superflua ni que con acordada razón no proueyesse della natura»).

Каждое существо становится врагом всех остальных существ в борьбе за выживание. Этой участи не лишена даже персонификация жизни, воплощение Великой матери – Селестина, являющаяся в то же время и одним из индивидов, изображённых в «Трагикомедии…». Знамя Селестины – это «знамя, которое индивид поднимает против общества»[[87]](#footnote-88).

В «борьбе одинаково разрушительных эгоизмов», воплощаемой драматическим началом произведения Рохаса[[88]](#footnote-89), разрушаются обычные социальные связи: так, происходит полное «моральное обособление» слуг от господина, описываемое Мараваллем[[89]](#footnote-90) (вспомним Семпронио[[90]](#footnote-91), с самого начала желающего поживиться за счёт Калисто, а заодно и Пармено, изменяющего своему благоразумию ради тех же целей). Господа также обособляются от слуг: вспомним, как в конечном итоге Калисто объясняет себе смерть Семпронио и Пармено в конце XIII акта: «Они были дерзки и в рано или поздно поплатились бы за это». Внутри одного и того же сословия отчуждение индивида от остальных не слабее, чем между представителями разных сословий: Элисия так же дистанцируется в XVII акте от умерших Семпронио и Пармено (а ведь первый был её любовником!), как это делает Калисто: «Зачем мне, чёрт возьми, печалиться о тех, кто навряд ли стал бы печалиться о моей смерти?»

Изоляция, внесоциальность индивида вводит в «Трагикомедию…» мотивы нужды и голода. «Я никогда не чувствовала худшей боли в желудке, чем от голода» («Jamás sentí peor ahíto, que de hambre»), – жалуется Селестина Мелибее в IV действии. А в IX акте Семпронио и Пармено обсуждают таланты сводни: «Не знаю, какой дьявол её научил такой подлости. – Нужда и бедность, то есть голод. Ибо нет лучшего учителя в мире…» («No sé quién diablos le mostró tanta ruyndad. – La necessidad e pobreza, la hambre. Que no ay mejor maestra en el mundo…»). Эта линия будет продолжена испанским плутовским романом во второй половине XVI века.

Каждое индивидуальное существо в окружении других индивидов оказывается в «Трагикомедии…» заменяемым. На это указывает пародия двумя парами низовых персонажей любви протагонистов, это же провозглашает во многих своих монологах Селестина, выступающая апологетом эгоизма как слуг, так и господ[[91]](#footnote-92). Она, например, советует Ареусе в VII акте иметь как можно больше любовников и приводит целый ряд поговорок, направленных против одиночества. А перед смертью в XII действии старуха – ярая проповедница промискуитета – пытается отделаться от Пармено и Семпронио, предлагая им других девушек взамен Элисии и Ареусы (кстати, последняя использует потом схожий приём, симулируя склонность к конюху Сосию вместо покойного Пармено, чтобы выведать обстоятельства свиданий Калисто и Мелибеи). Взаимозаменяемость индивидов лишний раз подтверждается, когда Калисто не моргнув глазом заменяет Пармено и Семпронио, из которых состоял его эскорт при походах в сад Мелибеи, Сосием и пажом Тристаном. А само мироздание, вечно становящаяся жизнь, моделируемая действием «Трагикомедии…», заменяет своего главного организатора – Селестину – её преемницей Ареусой (как раньше сама Селестина заняла место другой проститутки и сводни – матери Пармено). Об этой последней замене будет более подробно вестись речь в третьей главе.

 Бог и трансцендентальные ценности, присутствуют в «Трагикомедии…» лишь в виде номинаций: пожалуй, единственный действительно нравственный поступок на всём протяжении её действия – это самоубийство Мелибеи, но и он не подразумевает ни малейшей праведности в христианском смысле. Целью каждого персонажа в отсутствие трансцендентальных ориентиров становится преследование собственной пользы («provecho») и особенно – удовольствия («gozo»).

 М. Батайон в рецензии на монументальное исследование Лиды де Малькиель обратил особое внимание на универсальную природу «gozo» в «Трагикомедии…»[[92]](#footnote-93): удовольствие – это предел стремлений всех персонажей. Даже Мелибея, узнав о смерти возлюбленного в конце XIX акта, сокрушается, что она «не насладилась больше своим удовольствием» («¿Cómo no gozé más del gozo?»). Удовольствие прежде всего природно; Селестина объясняет Пармено в I акте: «Природа бежит печалей и желает приятного» («La natura huye lo triste e apetece lo delectable»). Во-вторых, удовольствие и любовь, которая к нему ведёт (а в конечном итоге организует самовоспроизводство жизни), амбивалентны. Индивид – человек или любое другое природное существо – страдает в стихии жизни, стремясь к удовольствию, как заявляет Селестина в том же диалоге в I действии: «Кто вправду любит, тот обязательно страдает, ища высшего наслаждения, данного творцом всего сущего, дабы род человеческий не иссяк вовеки» («El que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres perpetuase»). Сводня, однако, не договаривает, что индивид не только страдает, но и умирает на путях к «высшему наслаждению».

 Тут надо отметить, что удовольствие в «Трагикомедии…» – это, конечно, не цель самой природы, а цель индивида как ограниченной объективации природы. Там, где универсальная жизненная сила вечно самоутверждается в перерождении, индивид видит только наслаждение для себя. Селестина манит окружающих её персонажей удовольствием, но на самом деле служит вечному становлению жизни.

 Х. Касальдуэро замечает[[93]](#footnote-94), что представление о наслаждении оказывается связанным в «Селестине» с мотивами неумолимого движения времени («tempus fugit») и необходимости наслаждаться, пока время не ушло («carpe diem» и его вариант «сollige, virgo, rosas»). О стремительном беге времени Плеберио говорит своей жене Алисе в начале XVI акта, когда они приступают к обсуждению предполагаемого замужества Мелибеи: «Ничто не мчится так проворно, чем жизнь». Подробно этот мотив раскрывается в застольной речи Селестины в IX акте (см. следующую главу).

 Вечный бег времени и страдание индивида в спешном состязании за наслаждение с другими индивидами возвращают нас к мотиву борьбы, сражения («contienda o batalla»), которые каждое существо в универсуме ведёт против других существ в ходе своего становления, как это описано со ссылкой на Гераклита и трактат Петрарки «О средствах против всякой фортуны» в прологе к «Селестине». Становление-борьба всякого существа, которой посвящён пролог, неизменно заканчивается гибелью, проигрышем следующему становящемуся и борющемуся существу в бесконечной цепи бытия. Это карнавальный мотив юности, вечно побеждающей старость, воспринятый через индивидуальную оптику – с позиции единичного существа, которому неизбежно придётся занять место старости и быть обречённым на гибель в этом противостоянии.

Такая воплощённая старость берёт слово в XXI акте «Трагикомедии…» и завершает её действие своей ламентацией. Это старик Плеберио, чей род на земле только что навсегда прервался с самоубийством его дочери. Он провозглашает уже знакомую нам амбивалентность любви, но с большей откровенностью, чем сводня в начале «Трагикомедии…»: «Сладостное имя дали тебе, но горестны твои дела. Дары свои ты раздаёшь не поровну. Несправедлив закон, который не одинаков для всех» («Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones. Iniqua es la ley, que a todos ygual no es»). Ср. это с уже сказанным выше (в третьем параграфе данной главы) по поводу мотива всеобщей связи, которая обязательно оказывается ассиметричной в «Селестине».

Любовь у Плеберио – нечто вроде родового проклятия из античной трагедии: «Не думал я, что детям ты мстишь за отцов». Но особенно примечательно, что обманчивый мир для потерявшего наследницу старика предстаёт в том числе в обличии карнавала и природы в цикле умирания и воскресения: «Я сужу о тебе по своему печальному опыту, как человек, которому не повезло в купле и продаже на твоей *неверной ярмарке*…»; «…Ты предстал передо мною как лабиринт заблуждений, устрашающая пустыня, обиталище хищников, *игра людей, пляшущих в хороводе*, <…> *цветущий и бесплодный сад*…»

Лида де Малькиель писала, что, несмотря на все прозаические и стихотворные заверения, обрамляющие произведение Рохаса, «Трагикомедия…» не несёт в себе никакого нравоучения, но содержит мораль[[94]](#footnote-95). В похожем смысле высказывался Маравалль, предполагая, что текст Рохаса – это один большой негативный пример, демонстрирующий трагедию людей, не имеющих способности к моральной оценке жизни[[95]](#footnote-96). Представляется, что то имплицитное авторское сознание, о котором в указанных местах говорили эти исследователи, не столько подразумевает какую-то устойчивую систему моральных норм, сколько апофатически дополняет изображаемую всем действием «Трагикомедии…» картину мира – инвертированного карнавала, враждебного ко всем индивидам, из которых он состоит. Человек в его бесконечной малости и ограниченности (он есть только объект жизни, но не её субъект) не может противиться динамике вечного циклического движения природы, но он всё же может сознавать устройство этого движения и его враждебность. Сознание, формирующее эту космологию, – это имплицитное авторское сознание «Селестины», конструируемое в сознании читателя этого произведения и в какой-то степени вербализуемое персонажами «Трагикомедии…». Так в тексте Рохаса формируется в ренессансном темпоральном модусе настоящего то взаимопроникновение автора, героя и читателя, которое станет типичным для романа – «эпоса Нового времени» по Бахтину.

# Глава III. Сводня Селестина – воплощение карнавальной культуры

Многие исследователи отмечали жёсткую и подробно прописанную каузальную связь, которая соединяет все события в ходе действия «Селестины»[[96]](#footnote-97). В «Трагикомедии…» нет места случайностям; если обратить внимание на паремическую структуру предвестий падения-гибели протагонистов, о которой шла речь в предыдущей главе, то очевидной становится даже закономерность смерти Калисто. Причиной же такого закономерного развития действия является именно активность сводни Селестины – воплощения карнавальной культуры в тексте Рохаса.

В последней главе данной работы этот образ, соединяющий в «Трагикомедии…» «высокое» и «низкое», мужское и женское, трагическое и пародийно-комическое, – будет рассмотрен в ряду литературной эволюции некоторых типичных персонажей западной литературы, а также сквозь призму кристаллизации в нём мотивов народно-смеховой культуры.

## § 1. Селестина: комический образ витальности

Г. Блум в своей известной книге «Западный канон», говоря о «Кентерберийских рассказах» Чосера, особо выделяет двух «самых самоуглублённых и своеобразных персонажей»[[97]](#footnote-98) в этом тексте – Батскую ткачиху и Продавца индульгенций. Представляется продуктивным сравнить обоих этих персонажей с Селестиной Рохаса.

Батская ткачиха – воплощение витальности и жизнелюбия, животного оптимизма под стать Панургу, чувствующему свою слитность с мирозданием. Батская ткачиха любвеобильна, она пережила пятерых мужей. Она остроумна: не зря прямым наследником её как типического персонажа в английской литературе видят Фальстафа. Её отличают базирующаяся на «опыте» жизненная мудрость и особая воля к женской свободе – свободе самой жизни от посягающих на неё жёстких категориальных систем, ассоциирующихся в данном случае с «мужским» мышлением. Своей бурной сексуальностью Ткачиха пародирует христианские категории, призванные логически представить природу, упорядочить отношения между полами: максима о том, что эти отношения нужны исключительно для деторождения, и иерархия Св. Амвросия Медиоланского, ставившего девство и вдовство выше замужества, оказываются развенчаны. Другой известный пример пародирования Ткачихой священного текста – её ответ на увещание апостолом Павла христиан, чтобы те держались своего призвания (Первое послание к Коринфянам): чосеровская героиня заявляет, что она останется такой, какой её создал Господь, и что она не тщится прослыть совершенной (похожим образом позже будет пародировать Павла Фальстаф).

У Ткачихи и Селестины очень много общего. Так, обе они любят вино – один из самых частых карнавальных образов витальности – и обе видят непосредственную связь между вином и плотской любовью. В случае Селестины последняя оказывается нерушимо связана со сводничеством и проституцией – профессиями, призванными «организовывать» любовь, поддерживать жизненную активность в мироздании. В III акте Селестина пространно хвалит мать Пармено, с которой она была «неразлучна, как палец с ногтем», и которая наставляла будущую сводню в её ремесле. Особым знанием, которым владела эта предшественница Селестины (и которое проявляет сама старуха) было умение разбираться в вине и особый талант добывать его: «Все её любили и всегда приглашали выпить». А в IV акте во время первого разговора с Мелибеей сводня рассказывает о своей собственной любви к вину: когда она ещё не была так стара, у неё «всегда в доме был лишний бурдюк с вином». В IX же действии во время пира со слугами и своими девушками Селестина замечает, что лучшее для неё дело при застолье – это разливать вино, а также произносит пространную похвалу способности вина восстанавливать и укреплять витальность (типичный карнавальный мотив, многократно реализующийся в «Гаргантюа и Пантагрюэле», а также – в варианте «вино залечивает раны» – в «Дон Кихоте» и «Ласарильо с Тормеса»).

Со сводничеством и застольями связан вуайеризм Селестины, в котором её охотно бы поддержала Батская ткачиха. На том же пиру в IX акте сводня произносит свою знаменитую речь, обращаясь к слугам Калисто и их возлюбленным: «Целуйтесь и обнимайтесь, а мне ничего другого не остаётся, как наслаждаться, на вас глядя…»

Кроме постоянной ассоциации с актами пищи и питья Селестину как персонификацию жизненной силы отличает её принципиальная активность в устраивании сексуальных отношений всех окружающих её персонажей, как об этом уже говорилось выше (см. глава II, § 3). Отметим, что эту её активность её собственная похвальба расширяет до масштабов всего человеческого общества – с особенным акцентом, доставшимся ей по наследству от Тротаконвентос Хуана Руиса, на клире – той части общества, что непосредственно посвящена Богу. Речь же Пармено, описывающего Калисто в I акте занятия «старой шлюхи», и вовсе распространяет сферу её профессиональной активности на всё мироздание: «Если она проходит мимо собак, это слышно в их лае; если рядом с ней птицы – они только это и поют, если скот – это раздаётся в его мычании; если дикие звери поблизости – они ревут: “Старая шлюха!” <...> Её имя в устах у плотников, оружейников, кузнецов, котельщиков, шерстобитов, все рабочие инструменты образуют в воздухе её имя. <...> Что тут говорить, если даже когда камень ударяется о другой камень, раздаётся: “Старая шлюха!”» («Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aues, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen: ¡puta vieja! <...> Carpinteros e armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. <...> ¿Qué quieres más, sino, si vna piedra toca con otra, luego suena ¡puta vieja!?»). Так Селестина в этом монологе, образующем своеобразную параллель с прологом к «Трагикомедии…», предстаёт воплощением силы плотской любви парменидовского масштаба.

Кроме сексуальных отношений сводня организует также и дружеские: вспомним её попытки помирить Пармено и Семпронио, в конечном итоге настолько успешные, что двое слуг становятся подельниками в её убийстве. Это миротворчество Селестины, пытающейся сдружить «благоразумного» и «неблагоразумного» слугу, кульминирует в её монологе к Пармено в VII действии, обнаруживающем явное сходство с речью Панурга о должниках и заимодавцах: «Так что знай, что тебе необходимо любить, если ты хочешь быть любим, потому что без труда не выловишь и рыбку из пруда. А Семпронио не должен тебя любить задаром; глупо не хотеть любить и ждать любви и безумно платить ненавистью за дружбу» («E pues sabe que es menester que ames, si quieres ser amado, que no se tornan truchas, etc., ni te lo deue Sempronio de fuero, simpleza es no querer amar e esperar de ser amado, locura es pagar el amistad con odio»).

Описывая такие интенции и действия Селестины моралистически, Р. де Маэсту говорит, что она может приносить как зло, так и добро, в зависимости от того, где она находит собственную выгоду[[98]](#footnote-99). Это верно, но если снять моралистический критерий оценки активности сводни, то окажется, что ей, как воплощению самой жизни в отсутствие её нравственно-религиозной иерархизации, просто безразличны человеческие понятия добра и зла.

Х. А. Маравалль описывает Селестину как олицетворение макиавеллической мудрости, знающей, как направлять Фортуну, и именно в этом смысле владеющей некой «природной магией»[[99]](#footnote-100). Такое колдовство, как доказывает П. Расселл[[100]](#footnote-101), прочно ассоциировалось со сводничеством в эпоху написания «Трагикомедии…». Именно способность направлять некие невидимые жизненные силы и использовать их себе на пользу и считалась отличительной чертой ведьмы в то время, как это описывает крупнейший исследователь испанского карнавала Х. Каро Бароха[[101]](#footnote-102). Стоит только добавить, что на рассматриваемом нами сейчас уровне функционирования образа Селестины последняя в своём колдовстве преследует прежде всего цели самовоспроизведения и самоутверждения жизни как таковой.

В «Трагикомедии…» есть образ Селестины как гротескного тела, никогда не равного себе. Это образ беременной старухи, персонифицирующий вечно возрождающуюся из самой себя жизнь и отсылающий к тем глубинам архаического сознания человечества, в которых «материально-телесное начало» являлось «универсальным и всенародным» и противопоставлялось «всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя»[[102]](#footnote-103). В диалоге Селестины и совращаемого ею Пармено в I акте есть такое место (частично уже цитировавшееся выше): «Иди сюда, блудодеюшка, не знаешь ты ничего о мире и о его радостях. Но провалиться мне на этом месте, коли я тебя к себе близко подпущу, хоть я и старуха! Голос у тебя уже грубый, да и борода пробивается. Неспокойненько у тебя, должно быть, под животом. – Да у скорпиона хвост спокойнее! – Да ты хуже скорпиона: от его жала не распухнешь, а от твоего будет опухоль на девять месяцев» («Llegate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. ¡Mas rauia mala me mate, si te llego a mí, avnque vieja! Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan. Mal sosegadilla deues tener la punta de la barriga. – ¡Como cola de alacrán! – E avn peor: que la otra muerde sin hinchar e la tuya hincha por nueue meses»). Здесь пародийная боязнь сводни забеременеть от Пармено прямо отсылает к архаическим образам венер палеолита, восхищавшим Бахтина, древнейшему известному воплощению принципиально неравного себе тела, объединяющего старость и молодость, конец и начало жизни в её вечном циклическом становлении.

Метафорически их объединяет в себе и другая известная персонификация народно-смеховой культуры в испанской литературе – сервантесовский Санчо Панса, переживающий погребение и новое рождение, например, когда он проваливается под землю перед новой встречей с Дон Кихотом после губернаторства на острове Баратария. Но в образе Рохасовой сводни смерть и возрождение жизни явлены с гораздо большей архаической наглядностью.

Как и образ Санчо, образ Селестины всегда имплицирует некий пародийный комизм. Каро Бароха писал, что, помимо ужаса, который внушали позднесредневековым испанцам ведьмы, с ними также постоянно ассоциировалось чувство весёлой относительности, шутки («burla»)[[103]](#footnote-104). В образе сводни, как и в Санчо, полностью реализована роль карнавального масленичного толстяка («don Carnal»), воплощения положительной телесности. Селестина даже боится подбрасывания на одеяле («manteamiento») – того же типичного «наказания», которое применялось в ходе карнавальных торжеств к этому толстяку или его субститутам (например, особым куклам)[[104]](#footnote-105) и которое настигает Санчо Пансу в 12 главе I тома «Дон Кихота». В начале IV акта Селестина, воображая возможные неудачные последствия своего похода к Мелибее, говорит: «Может быть, что <…> я буду сильно опозорена, если меня не убьют, но станут подбразывать на одеяле или станут жестоко бичевать» («Podría ser que <…> muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome o açotándome cruelmente»).

## § 2. Селестина: инверсия канравального комизма

Сводня пересекает границу между старостью и молодостью и метафорически, подобно Санчо. Но это связано с её смертью в ходе действия «Трагикомедии…», с особой диалектикой, двуаспектностью этого образа. Селестина – это не только воплощение вечной жизненной силы, но и её инверсия – индивид, ограниченный своей индивидуальностью и борющийся за свои интересы, на которых заостряли внимание Маэсту и опирающийся на Каро Бароху Маравалль. В карнавальных терминах Селестина – это одновременно масленичный толстяк-обжора («don Carnal») и его противоположность – старуха, персонифицирующая Великий пост («doña Cuaresma»), то есть жизнь, инвертированная в ограниченную индивидуальность.

Селестина как вечная жизненная сила преодолевает Селестину как индивидуальность в её границах, когда последняя умирает, зарезанная в XII акте Семпронио и Пармено. Функция Селестины – устроительницы жизни – продолжает жить в Ареусе, интриги которой приводят к гибели Калисто и Мелибею. Сама Ареуса говорит Элисии (неудавшейся преемнице старухи-сводни) в XVII действии, выпытав сведения о свиданиях протагонистов у конюха Сосия: «Знай, сестра, это почище того, что умела Селестина». Вспомним, кстати, что у Селестины есть в «Трагикомедии…» не только наследница, но и предшественница – мать Пармено, сожжённая за колдовство.

Такой конфликт универсальной жизненной силы и персонажа-индивидуальности, воплощающего это силу в «Трагикомедии…», особо акцентирует инвертированность в «Селестине» того понятия о вечном жизненном цикле, которое имплицируется всеми образами карнавальной культуры, его космическую враждебность к индивиду вообще. Действия Селестины – Великой матери – ведут к гибели её детей (Калисто, Мелибеи и слуг). Но также эти действия убивают само воплощение Великой матери, потому что даже эта индивидуальность не может быть равна тем законам, которыми руководствуется жизнь.

Этот конфликт выражается в типичном карнавальном противопоставлении молодости и старости – двух аспектов индивидуальности перед лицом неостановимого бега времени. Этот конфликт нигде в «Трагикомедии…» не выражается так ярко, как в речи самой Селестины, подробно развивающей мотив падения (см. выше: глава II, § 3) как перехода от молодости к старости. Сводня противопоставляет «цветущую молодость» и старость – «соседку смерти» – уже в IV акте в диалоге с Мелибеей. А та часть её застольной речи, которую она произносит в IX действии после появления Лукресии, объединяет это противопоставление с образами колеса Фортуны, изменчивости жизни и границ индивидуальности в её пределах, а также с мотивом неизбежного падения после подъёма – становления индивида: «Такова жизнь, пусть же она идёт вперёд, крутит своё колесо, вращает черпаки – полные и пустые. Есть закон Фортуны: чтобы ни одна вещь долгое время не пребывала в одном состоянии; перемены – вот порядок Фортуны. <...> Есть старая поговорка, что всё, что ни есть в мире, либо растёт, либо убывает. У всего есть свои границы, свой предел. Моя слава достигла вершины, судя по тому, кем я была; теперь же ей суждено уменьшаться и опускаться. Я близка к своей кончине. Вижу, что жизни мне остаётся немного. Но знаю, что я поднялась, чтобы упасть, расцвела, чтобы увянуть, наслаждалась, чтобы печалиться, родилась для жизни, жила для старости, состарилась для смерти» («Mundo es, passe, ande su rueda, rodee sus alcaduzes, vnos llenos, otros vazíos. La ley es de fortuna que ninguna cosa en vn ser mucho tiempo permanesce: su orden es mudanças. <...>. Prouerbio es antiguo, que quanto al mundo es o crece o descrece. Todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honrra llegó a la cumbre, según quien yo era: de necessidad es que desmengüe e abaxe. Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que sobí para decender, florescí para secarme, gozé para entristecerme, nascí para biuir, biuí para crecer, crecí para enuejecer, enuejecí para morirme»).

Сводня в этом эпизоде – одном из кульминационных в «Трагикомедии…» – оплакивает свою безвременно ушедшую молодость и славу – когда под началом у неё было девять девушек, а все священнослужители почитали её безмерно. Вспомним, однако, что Селестина – «мать-ведьма» – сама ассоциируется с враждебным человеку бегом времени и падением индивида из молодости и зрелости в старость. В свете этого сложно согласиться с Маэсту, когда тот говорит, что смерть сводни несущественна или случайна[[105]](#footnote-106): её смерть, находящая непосредственную причину в жадности старухи, в её субъективном «безумии» (см. глава II, § 3), необыкновенно важна, так как с особой яркостью выявляет закон ограниченности любого индивида, его обречённости в цикличности враждебной жизни.

Элегическая ретроспективность, лучшим примером которой служит последний процитированный монолог, – это ещё одна черта, которая роднит Селестину с Батской ткачихой Чосера. Примечательно, что уже последняя проявляет некую потенцию к инверсии тех положительно-карнавальных мотивов, которые она воплощает. Прототипом Ткачихи часто называют отталкивающе-дряхлую сводню – Старуху из «Романа о Розе» (образ, в котором черты карнавальной старухи Куарезмы уже накладываются на сюжетную функцию сводни – устроителя любовных отношений; похожая схема наложения карнавального архетипа Поста-Куарезмы в этой роли на карнавальный же архетип Масленицы-Карналя реализуется образе Селестины). У. Блейк называл Батскую ткачиху воплощением зловещей «Женской Воли»[[106]](#footnote-107), подобной жизненной Воле А. Шопенгауэра – и, несомненно, Селестина была бы для Блейка, если бы он о ней знал, только более откровенным выражением этой «Воли».

Однако возможная оценка Блейка не отменяет того аспекта Селестины, который ярко отличает её от Ткачихи и добавляет ещё больше зловещего в образ сводни из «Трагикомедии…». Селестина – не только часть образного ряда Ткачихи (а также Фальстафа, Панурга и Санчо), но и крупный представитель ряда персонажей-нигилистов с их негативной индивидуальностью. У Чосера таким персонажем выступает Продавец индульгенций, а в последующие века фигурами этой образной линии являются злодеи – организаторы действия у Шекспира (Яго, Эдмунд), Дон Жуан, мольеровский мизантроп Альцест[[107]](#footnote-108) и многие другие.

Образ Селестины прежде всего индивидуализирует её старость, в категориях народно-смеховой культуры связывающая её с архетипом Поста – старухи Куарезмы. Своей активностью Селестина-индивидуальность, как и любой персонаж-нигилист, прежде всего отрицает существование какой бы то ни было трансцендентной реальности. Больше всего Селестина в этом отношении напоминает шекспировских злодеев-«постановщиков», благодаря которым, как и благодаря сводне в «Трагикомедии…», развивается действие «Отелло» и «Короля Лира». В роли старухи Селестины, которая устраивает жизнь окружающих её молодых персонажей, проявляется инверсия карнавальных категорий молодости и старости: молодость оказывается подчинённой старости, ограниченной и определяемой ею, тогда как изначально низовая культура постулирует именно образ старости как индиивидуальности, отграниченной от животворящего «материально-телесного начала».

 Отрицающую трансцендентную реальность Селестину Маэсту называет образом «науки» («la ciencia a secas»), «безоценочного знания» («el saber sin calificativos»)[[108]](#footnote-109). Можно найти основания для такой характеристики образа сводни, но стоит помнить также о постоянных зловещих коннотациях, особенно плотно кристаллизующихся её колдовстве – прежде всего в комплексе заколдованной пряжи, сетей и других образов всеобщей связи и в эпизоде обращения ведьмы к своему подземному покровителю, хтоническому владыке Плутону (конец III акта: «Заклинаю тебя, мрачный Плутон, владыка адских недр, император падшего двора…»). Образ хтонических «адских недр» ясно высвечивает инвертированность карнавального материального начала в «Селестине»: телесность, материальность, земля – всё это гигантская область активности зловещих адских сил, которым не противопоставлено в «Трагикомедии…» никакой небесной, горней сферы божественного, кроме сферы имплицитного авторского сознания (см. глава II, § 4).

 Образ старухи Селестины ярко нюансируется её «размалёванностью» (на которую указывает Пармено в I акте), её бородой (III акт), огромным шрамом на её когда-то прекрасном лице (IV акт), изорванными юбкой и плащом (VI акт) и беззубостью (IX акт). Это картина уродливой старости, пытающейся замаскировать себя под молодость: обратим особое внимание на косметику на лице Селестины и её чернёные алкоголем волосы, также подмечаемые Пармено в I действии (впервые завидев сводню, он сообщает хозяину, что пришла «puta vieja alcoholada»). Зловещий образ старости, притворяющейся молодостью, также связан с негативной индивидуальностью сводни. Он строится на базовых мотивах низовой культуры и постоянно воспроизводится в литературе: можно вспомнить, например, Густава Ашенбаха из «Смерти в Венеции» Т. Манна.

 Универсальная жизненная сила, инвертированный образ которой предстаёт в «Трагикомедии…», обретает здесь персонификацию и имя. Это имя – «Celestina», то есть «небесная». Дав такое имя главной героине своего произведения, колдунье, призывающей хтонические силы себе на помощь, и сводне, ведущей окружающих её персонажей к гибели в погоне за предметом их страсти, «бакалавр Рохас» широким ироническим жестом указал на тот всеобщий закон жизни, который в «Трагикомедии…» занял место небесного закона.

«Сладостное имя дали тебе, но горестны твои дела» («Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes»), – провозглашает Плеберио о космической силе любви в своём плаче в XXI акте. Эти слова в равной степени относятся и к персонификации этий силы – Селестине.

Всякое индивидуальное существо переживает своё становление и гибнет в борьбе за самоутверждение, которого оно не может достичь. Вечна только сама жизнь, возрождающаяся за счёт индивидов. Даже то существо, которое воплощает это вечное возрождение жизни, должно погибнуть в силу своей индивидуальности – а также в силу «диалектики драматического характера»[[109]](#footnote-110), поставленного в такие условия, когда действие не может развиваться без его гибели. Так в «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» универсальные законы мироздания смыкаются с законами построения литературного текста в едином аккорде гносеологического порыва «бакалавра Рохаса».

# Заключение

 Рассмотрение «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» в связи с контекстом карнавальной культуры позволяет предложить целостную интерпретацию этого произведения, не зависящую от поражающих своим разнообразием и неизбежно противоречащих друг другу предположений исследователей о круге чтения и интеллектуальной активности Фернандо де Рохаса, а также о тех или иных последствиях его принадлежности к определённой социальной группе в Испании на рубеже XV – XVI вв.

 Мы проследили, как механизмы карнавальной пародии определяют систему персонажей «Селестины» и структурируют в ней эксплицитный и имплицитный диалогический дискурс, а также как центральные мотивы карнавальной культуры, преломляясь в тексте «Трагикомедии…» и разворачиваясь на разных уровнях организации её действия, становятся основными смыслообразующими мотивами этого текста. Также мы показали, как образ сводни Селестины, парадоксальным образом связывающий карнавальные категории молодости и старости и организующий всё действие произведения, объединяет индивидуальность этого персонажа, которая ставит его в один ряд с другими персонажами «Трагикомедии…», и фрактальное представление о народно-смеховой культуре в целом.

 Было показано, что основной принцип восприятия карнавальной культуры «Трагикомедией…» Рохаса – это аксиологическая инверсия. Это произведение кардинально переосмысляет народно-смеховые категории, отразившиеся в нём как целостная система, и моделирует взгляд на них с точки зрения индивида, отграниченного в своём конечном бытии от вечно становящейся и самоутверждающейся в своём становлении стихии жизни.

# Список использованной литературы

1. Rojas, F. de. La Celestina. Edición y notas de Julio Cejador y Franca // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс]. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina--1/html/fedc933a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\_113.html#I\_0\_ (дата обращения: 11.05.2018).
2. Рохас, Ф. де. Селестина / Пер. с исп. Н. Фарфель. – М.: Государствен-ное издательство художественной литературы, 1959. 232 с.
3. Антонова Н. В. Проблема своеобразия испанского Ренессанса в интерпретации иберийских медиевистов XX – начала XXI века // Учёные записки Казанского университета, 2014, № 156, кн. 3. – Казань: Казанский федеральный университет, 2014. С. 240-246.
4. Бахтин М*.* М.Вопросы литературы и эстетики*.* Исследования разных лет*. –* М*.*: Художественная литература, 1975. 504 с.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т. 6. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. C. 5-300.
6. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Эксмо, 2015. 640 c.
7. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). – М.: Языки славянских культур, 2012. С. 340-512.
8. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. С. 194-232.
9. Богатырёв П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. 511 с.
10. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Пер. с англ Д. Харитонова. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. 672 с.
11. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
12. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
13. Геннеп, А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с. франц. Ю. Е. Ивановой, А. В. Покровской. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
14. Зернова Е. С. Некоторые особенности языка «Селестины» как памятника раннего Возрождения // Сервантесовские чтения, 1988 / сост. З. И. Плавскин, С. И. Пискунова. – Л.: Наука, 1988. С. 43-50.
15. Козловская Е. В. Этапы формирования испанской мифологической картины мира // Вестник Челябинского государственного университета, 2017, № 3 (399). – Челябинск: Челябинкий государственный университет, 2017. С. 41-44.
16. Колязин. В. Ф. От мистерии к карнавалу. – М.: Наука, 2002. 208 с.
17. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Пер. с англ. А. П. Хомика. – М., Киев: РЕФЛ-бук, АСТ, Ваклер, 1997. 230 с.
18. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. 318 с.
19. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. 136 с.
20. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 2000. 407 с.
21. Олсон Л., Адоньева С. Б. Традиция, трансгрессия, компромисс. Миры русской деревенской женщины. – СПб.: Новое литературное обозрение, 2016. 444 с.
22. Османова А. Г. Значение диалога в жанровой структуре «Селестины» Фернандо де Рохаса // Сервантесовские чтения, 1985 / отв. ред. Г. В. Степанов. – Л.: Наука, 1985. С. 43-55.
23. Османова А. Г. Поэтика «Селестины» Фернандо де Рохаса. Автореферат диссертации на соискание учёной степени канд. филол. наук. – Л.: Ленинградский государственный университет, 1982. 25 с.
24. Пискунова С. И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI-XVII веков. – М.: МГУ, 1998. 316 с.
25. Плавскин З. И. Литература Возрождения в Испании: Учебное пособие. – СПб.: СПбГУ, 1994. 236 с.
26. Плавскин З. И. Литература Испании. От зарождения до наших дней. Т. I. IX–XVIII вв.: Учебник. 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. 511 с.
27. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
28. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. 144 с.
29. Руис Х. Книга благой любви / Пер. с исп. М. Донского. – Л.: Наука, 1991. 416 с.
30. Светлакова О. А. «Дон Кихот» Сервантеса: Проблемы поэтики. – СПб.: СПбГУ, 1996. 108 с.
31. Светлакова О. А. Народно-смеховое и историческое в сервантесовском понимании праздничного // Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре / отв. ред. В. Б. Земсков. – М., 2002. – 156-161 с.
32. Сервантес, М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. с исп. под ред. Б. А. Кржевского, А. А. Смирнова – Т. 1. – М.: Наука, 2003. 722 с.
33. Сервантес, М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. с исп. под ред. Б.А. Кржевского, А.А. Смирнова – Т. 2. – М.: Наука, 2003. 794 с.
34. Фролова И. В. Тема любви в «Доротее» Лопе де Веги и «Селестине» Фернандо де Рохаса // Сервантесовские чтения, 1988 / сост. З. И. Плавскин, С. И. Пискунова. – Л.: Наука, 1988. С. 150-155.
35. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. М. К. Рыклина. – М.: Политиздат, 1986. 703 с.
36. Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция. – М.: Объединённое гуманитарное издательство, 2005. 272 с.
37. Шалудько И. А. Имплицитность как принцип текстообразования и анализа литературного текста (на материале испанских литературных памятников XII-XVII вв.). Диссертация на соискание учёной степени докт. филол. наук. – СПб.: СПбГУ, 2016. 600 с.
38. Шалудько И. А. Имплицитные средства языка «Селестины» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, № 156 (2013). – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 95-102.
39. Шафирова С. Ш. кызы. Смешение романа с драматическими жанрами // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2011, № 2 (15). – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры, 2011. С. 59-65.
40. Bataillon M. La originalidad artística de “La Celestina” [reseña sobre la monografía de M. R. Lida de Malkiel] // Nueva revista de filología hispánica, 1963, № 17. – México: El Colegio de México, 1963. P. 286-287.
41. Beltrán R., Canet J. L., Haro M. Fernando de Rojas y el antiguo “auctor” // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс]. URL: http://www.cervantesvirtual.com/portales/la\_celestina/el\_autor/ (дата обращения: 11.05.2018).
42. Botta P. Las (¿dos?) casas de Melibea // Tras los pasos de “La Celestina”. – Kassel: Reichenberger, 2001. P. 157-182 // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс]. URL: http://www.cervantesvirtual.com/portales/la\_celestina/el\_autor/ (дата обращения: 11.05.2018).
43. Campbell J. The Masks of God. Vol. I: Primitive Mythology. – London: Secker & Warburg, 1960. 504 p.
44. Campbell J. The Masks of God. Vol. III: Occidental Mythology. – NY: Penguin Books, 1976. 564 p.
45. Canet Vallés J. L. “La Celestina” y el mundo intelectual de su época // Cinco siglos de “Celestina”: Aportaciones interpretativas. – Valencia, 1997. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2015. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxp909 (дата обращения: 11.05.2018).
46. Canet Vallés J. L. La filosofía moral y la “Celestina” // Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas, 1999, № 633. – Madrid, 1999. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2015. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq54k5 (дата обращения: 11.05.2018).
47. Caro Baroja J. Algunos mitos españoles. Ensayos de mitología popular. – Madrid: Editora nacional, 1941. 186 p.
48. Caro Baroja J. El Carnaval. Análisis histórico-cultural. Madrid: Taurus, 1965. 398 p.
49. Caro Baroja J. Las brujas y su mundo. Madrid: Alianza, 1966. 382 p.
50. Casalduero J. G. “La Celestina” y su prólogo // Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 1989). – Barcelona, 1992. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2016. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv3j1 (дата обращения: 11.05.2018).
51. Castro Guisasola F. Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”. – Madrid, CSIC, 1973. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2003. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t6f9 (дата обращения: 11.05.2018).
52. Deyermond A. D. Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en “La Celestina” // Celestinesca, 1977, № 1. – Valencia, 1977. // El sitio web de la editorial “Parnaseo” [Электронный ресурс], 2004. URL: http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca1\_1/Deyermond.pdf (дата обращения: 11.05.2018).
53. Deyermond A. D. Historia de la literatura española. T. I: La Edad Media. – Barcelona: Ariel, 2012. 426 p.
54. Deyermond A. D. The Petrarchan Sources of “La Celestina”. – Oxford, 1961. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2003. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc125q7 (дата обращения: 11.05.2018).
55. Fothergill-Payne L. “La Celestina”: un libro hondamente senequista // Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 1983). – Madrid, 1986. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2016. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp57k5 (дата обращения: 11.05.2018).
56. Fothergill-Payne L. La cita subversiva en “Celestina” // Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 1989). – Barcelona, 1992. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2016. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct45r0 (дата обращения: 11.05.2018).
57. Gilman, S. The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of “La Selestina”. – Princeton: Princeton University Press, 1972. 559 p.
58. Gómez Estrada G. “Postema y landre te mate”: maldiciones, bendiciones y otras frases, y su función como presagio en “La Celestina” // Celestinesca, 2017, № 41. – Valencia: Universitat de València, 2017. P. 111-126.
59. Gonzalo J. F. Elementos carnavalescos en el Quijote. Del carnaval al libro y del libro al carnaval // Etiópicas, № 6 (2010). P. 27-47.
60. Lida de Malkiel M. R. La originalidad artística de “La Celestina”. – Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962. 755 p.
61. Lida de Malkiel M. R. Two Spanish Masterpieces: The Book of Good Love and The Celestina. – Urbana-Champaign: The University of Illinois Press, 1961. 108 p.
62. Maestro J. G. Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista en “La Celestina” // Theatralia: revista de poética del teatro, 2000, №3. – Vigo, 2000. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2003. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc90210 (дата обращения: 11.05.2018).
63. Maeztu, R. de. Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos en simpatía. – Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952. 160 p.
64. Maravall J. A. El mundo social de “La Celestina”. – Mardid: Gredos, 1981. 186 p.
65. Márquez Villanueva F. “La Celestina” como antropología hispano-semítica / Trad. del inglés por Bernabé Pons L.F. // Sharq Al-Andalus, 1991, № 8. – Alicante, 1991. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2016. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh4p3 (дата обращения: 11.05.2018).
66. McPheeters D. W. Alegorismo, epicureísmo y estoicismo escolástico en “La Celestina” // Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1971). – Salamanca: 1982. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2016. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf2t0 (дата обращения: 11.05.2018).
67. Menéndez Pidal R. Antología de prosistas españoles. – Madrid: Espasa-Calpe, 1978. 261 p.
68. Menéndez y Pelayo M. La Celestina [estudio] // Rojas, F. de. La Celestina. – Madrid, CSIC, 1941. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2003. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd1s9 (дата обращения: 11.05.2018).
69. Menéndez y Pelayo M. Orígenes de la novela. III: Cuentos y novelas cortas. La Celestina. – Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947. 458 p.
70. Molho M. Cervantes: raíces folklóricas. – Madrid: Gredos, 1976. – 358 p.
71. Redondo A. El personaje de Don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico, elaboración cervantina // Nueva revista de filología hispánica, 1980, № 1. – México: El Colegio de México, 1980. P. 847-856.
72. Redondo A. Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el Quijote // Bulletin Hispanique, 1978, t. 80, № 1-2. – Bordeaux: Université Bordeaux-Montaigne, 1978. P. 39-70.
73. Russell P. E. La magia, tema integral de “La Celestina” // Temas de “La Celestina” y otros estudios: del “Cid” al “Quijote”. – Barcelona, Caracas, México, Ariel, 1978. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2003. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw9538 (дата обращения: 11.05.2018).
74. Russell P. E. Tradición literaria y realidad social en “La Celestina” [reseña sobre las monografías “Two Spanish Masterpieces” y “La originalidad artística de “La Celestina”” de M. R. Lida de Malkiel] // Temas de “La Celestina” y otros estudios: del “Cid” al “Quijote”. – Barcelona, Caracas, México, 1978. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2003. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrn330 (дата обращения: 11.05.2018).
75. Serés G. Menéndez Pelayo y la Celestina // Orígenes de la novela: estudios: ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo (Santander, 2006). – Santander, 2006. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2008. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3b6g6 (дата обращения: 11.05.2018).
76. Severin D. Parodia y satira en “La Celestina” // Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Toronto, 1977). – Toronto, 1980. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2016. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr51p1 (дата обращения: 11.05.2018).
77. Ynduráin D. Un aspecto de “La Celestina” // Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Ynduráin. – Madrid, 1984. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2012. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s889 (дата обращения: 11.05.2018).
1. См. Maestro J. G. Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista en “La Celestina”. – Vigo, 2000. P. 14-15. Стоит обратить внимание, что испанского исследователя здесь интересует не столько специфика народно-смеховой культуры и её отражение в «Селестине», сколько та отвлечённая теория комического, которую можно вывести из работ Бахтина (комическое как форма инверсии). [↑](#footnote-ref-2)
2. Плавскин З. И. Литература Возрождения в Испании. – СПб., 1994. С. 32. [↑](#footnote-ref-3)
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 2015. С. 37. [↑](#footnote-ref-4)
4. Лысенко Е. Предисловие // Рохас, Ф. де. Селестина. – М., 1959. С. 5. [↑](#footnote-ref-5)
5. См. Menéndez y Pelayo M. La Celestina [estudio] // Rojas, F. de. La Celestina. – Madrid, 1941. P. 242. [↑](#footnote-ref-6)
6. Нужно отметить, что проблему авторства «Селестины» не стоит считать абсолютно неразрешимой. Этот текст можно считать целостным, как если бы он точно принадлежал целиком одному автору. Р. де Маэсту писал о вставках, появившихся в тексте «Трагикомедии…» в издании 1500 г. и рассказывающих о второй ночи Калисто и Мелибеи в саду: «Если Алонсо де Проаса [издатель «Селестины» и друг Фернандо де Рохаса – А. К.] и стал автором эпизодов, посвящённых этой второй ночи и Сентурио, спор [об авторстве] лишён смысла, потому что автор вставок настолько проникся патетичностью, изяществом и иронией изначального автора, что всё произведение, несомненно, возникло из единого целостного духа» (Maeztu, R. de. Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos en simpatía. – Buenos Aires, 1952. P. 118.). Современные валенсийские исследователи Р. Бельтран, Х. Л. Канет и М. Аро предлагают также не преувеличивать неоднородность текста «Трагикомедии…» в силу того, что первый её акт мог быть написан не Фернандо де Рохасом: «Рохас, продолжив и так великолепно завершив первый акт, произвёл на свет литературное произведение мирового уровня, и поэтому мы всегда будем говорить о нём как о человеке, который в конечном счёте ответствен за весь текст, поступивший по его воле в печать» (Beltrán R., Canet J. L., Haro M. Fernando de Rojas y el antiguo “auctor” // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс]. URL: http://www.cervantesvirtual.com/portales/la\_celestina/el\_autor/). [↑](#footnote-ref-7)
7. Serés G. Menéndez Pelayo y la Celestina. – Santander, 2006. P. 388. [↑](#footnote-ref-8)
8. Menéndez y Pelayo M. Orígenes de la novela. III: Cuentos y novelas cortas. La Celestina. – Buenos Aires, 1947. P. 288-295. [↑](#footnote-ref-9)
9. Menéndez y Pelayo M. Там же. P. 301-302. [↑](#footnote-ref-10)
10. См., напр.: Castro Guisasola F. Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”. – Madrid, 1973. P. 64-65. [↑](#footnote-ref-11)
11. См., напр.: Fothergill-Payne L. “La Celestina”: un libro hondamente senequista. – Madrid, 1986. Канадская исследовательница в этой статье предлагает разбор параллелей между изданием переведённых на народный язык «Писем к Луцилию» Сенеки конца XV века в Испании и репликами и положениями «Трагикомедии…». Так, она указывает на предостережения Сенеки против «корысти» («codicia») безумной любви, основанной на выгоде дружбы («amistad por provecho»), неверных слуг. Также Сенека наставляет Луцилия, что бессмысленно пытаться добиться спокойной и беспечной старости в силу непредсказуемости Фортуны (см. финальный монолог Плеберио после самоубийства Мелибеи в XXI акте). [↑](#footnote-ref-12)
12. См. McPheeters D. W. Alegorismo, epicureísmo y estoicismo escolástico en “La Celestina”. – Salamanca, 1982. [↑](#footnote-ref-13)
13. Russell P. E. Tradición literaria y realidad social en “La Celestina” [reseña sobre las monografías “Two Spanish Masterpieces” y “La originalidad artística de “La Celestina”” de M. R. Lida de Malkiel]. – Barcelona, Caracas, México, 1978. P. 288-290. [↑](#footnote-ref-14)
14. Краткую характеристику преемственности между этими тремя текстами Лида де Малькиель даёт в: Two Spanish Masterpieces: The Book of Good Love and The Celestina. – Urbana-Champaign, 1961. P. 1. Более подробный разбор влияния «Памфила» на «Селестину» через посредничество «Книги благой любви» см. в: La originalidad artística de “La Celestina”. – Buenos Aires, 1962. P. 34-37. [↑](#footnote-ref-15)
15. Lida de Malkiel M. R. La originalidad artística de “La Celestina”. – Buenos Aires, 1962. P 37-43. [↑](#footnote-ref-16)
16. Menéndez y Pelayo M. Там же. P. 338-344. [↑](#footnote-ref-17)
17. Serés G. Там же. P. 394. [↑](#footnote-ref-18)
18. Deyermond A. D. The Petrarchan Sources of “La Celestina”. – Oxford, 1961. P. 36-39. [↑](#footnote-ref-19)
19. См. Canet Vallés J. L. “La Celestina” y el mundo intelectual de su época. – Valencia, 1997. [↑](#footnote-ref-20)
20. См. Canet Vallés J. L. La filosofía moral y la “Celestina”. – Madrid, 1999. P. 23-24. [↑](#footnote-ref-21)
21. Maeztu, R. de. Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos en simpatía. – Buenos Aires, 1952. P. 144-152. [↑](#footnote-ref-22)
22. Maeztu, R. de. Там же. P. 148. [↑](#footnote-ref-23)
23. Maeztu, R. de. Там же. P. 151. [↑](#footnote-ref-24)
24. Maravall J. A. El mundo social de “La Celestina”. – Mardid, 1981. P. 15-31. [↑](#footnote-ref-25)
25. Maravall J. A. Там же. P. 80-81. [↑](#footnote-ref-26)
26. Maravall J. A. Там же. P. 88, 101-102, 130. [↑](#footnote-ref-27)
27. Maravall J. A. Там же. P. 172. [↑](#footnote-ref-28)
28. Maravall J. A. Там же. P. 110-111, 119-123. [↑](#footnote-ref-29)
29. Maravall J. A. Там же. P. 142-144. [↑](#footnote-ref-30)
30. Gilman, S. The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of “La Selestina”. – Princeton, 1972. P. 178 и далее. [↑](#footnote-ref-31)
31. Gilman, S. Там же. P. 180-186. [↑](#footnote-ref-32)
32. Márquez Villanueva F. “La Celestina” como antropología hispano-semítica. – Alicante, 1991. P. 270-271. [↑](#footnote-ref-33)
33. Márquez Villanueva F. Там же. P. 271-274. [↑](#footnote-ref-34)
34. Lida de Malkiel M. R. La originalidad artística de “La Celestina”. – Buenos Aires, 1962. Р. 312. [↑](#footnote-ref-35)
35. См. Menéndez y Pelayo M. Orígenes de la novela. III: Cuentos y novelas cortas. La Celestina. – Buenos Aires, 1947. P. 306-317. [↑](#footnote-ref-36)
36. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). – СПб., 2000. С. 212. [↑](#footnote-ref-37)
37. Пискунова С. И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI-XVII веков. – М., 1998. С. 212. [↑](#footnote-ref-38)
38. Османова А. Г. Значение диалога в жанровой структуре «Селестины» Фернандо де Рохаса. – Л., 1985. С. 49. [↑](#footnote-ref-39)
39. Плавскин З. И. Литература Испании. От зарождения до наших дней. Т. I. – СПб., 2005. С. 208. [↑](#footnote-ref-40)
40. См. Лысенко Е. Предисловие // Рохас, Ф. де. Селестина. – М., 1959. С. 10-11. [↑](#footnote-ref-41)
41. Светлакова О. А. Народно-смеховое и историческое в сервантесовском понимании праздничного. – М., 2002. – C. 160-161. [↑](#footnote-ref-42)
42. Плавскин З. И. Там же. С. 212. [↑](#footnote-ref-43)
43. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 2015. С. 80-81. [↑](#footnote-ref-44)
44. Шафирова С. Ш. кызы. Смешение романа с драматическими жанрами. – Кемерово, 2011. С. 61. [↑](#footnote-ref-45)
45. См., например: Deyermond A. D. Historia de la literatura española. T. I: La Edad Media. – Barcelona, 2012. P. 312. Английская исследовательница Д. Северин также посвятила этому вопросу часть своей статьи: Severin D. Parodia y satira en “La Celestina”. – Toronto, 1980. P. 695. [↑](#footnote-ref-46)
46. Maravall J. A. El mundo social de “La Celestina”. – Mardid, 1981. P. 99 – 101. [↑](#footnote-ref-47)
47. Maravall J. A. Там же. P. 101. [↑](#footnote-ref-48)
48. Здесь и далее русские цитаты из «Трагикомедии…», не снабжённые ссылкой на соответствующее место в оригинальном тексте, даются в переводе Н. Фарфель, тогда как перевод цитат, приводимых вместе с испанским оригиналом, осуществляется автором работы. [↑](#footnote-ref-49)
49. По замечанию Лиды де Малькиель, именно неблагоразумие (а точнее – слабоволие и жадность) заставляет Семпронио порекомендовать страдающему от любви Калисто обратиться к Селестине и тем самым инициировать все те бедствия, к которым неумолимо движет своих персонажей «Трагикомедия…». См. Lida de Malkiel M. R. Two Spanish Masterpieces: The Book of Good Love and The Celestina. – Urbana-Champaign, 1961. P. 57. [↑](#footnote-ref-50)
50. См. на сайте сетевой библиотеки «Сервантес»: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina--1/html/fedc933a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\_12.html#N\_104\_ (дата обращения: 11.05 2018). [↑](#footnote-ref-51)
51. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Эксмо, 2015. С. 36-37. [↑](#footnote-ref-52)
52. Maeztu, R. de. Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos en simpatía. – Buenos Aires, 1952. P. 159. [↑](#footnote-ref-53)
53. Maeztu, R. de. Там же. P. 114. [↑](#footnote-ref-54)
54. Плавскин З. И. Литература Испании. От зарождения до наших дней. Т. I. – СПб., 2005. С. 208-209. [↑](#footnote-ref-55)
55. Lida de Malkiel M. R. Там же. P. 81. [↑](#footnote-ref-56)
56. Об этом контрасте, концентрирующемся именно вокруг образа Калисто, как об одном из главных структурных начал «Селестины» пишет Д. Индурайн в статье «Un aspecto de “La Celestina”» (Madrid, 1984). URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s889 (дата обращения: 11.05.2018). [↑](#footnote-ref-57)
57. Maestro J. G. Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista en “La Celestina”. – Vigo, 2000. P. 20. [↑](#footnote-ref-58)
58. Maeztu, R. de. Там же. P. 116. [↑](#footnote-ref-59)
59. Плавскин З. И. Там же. С. 210. [↑](#footnote-ref-60)
60. Lida de Malkiel M. R. Там же. P. 17. [↑](#footnote-ref-61)
61. Deyermond A. D. Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en “La Celestina”. – Valencia, 1977. P. 6. [↑](#footnote-ref-62)
62. Lida de Malkiel M. R. Там же. P. 78. [↑](#footnote-ref-63)
63. См., например: Lida de Malkiel M. R. Там же. P. 92. [↑](#footnote-ref-64)
64. Итальянская исследовательница П. Ботта обращает особое внимание на то, что с XVI века иллюстрации к открывающей сцене «Трагикомедии…» окружают Калисто, идущего за своим соколом и обнаруживающего Мелибею, всеми атрибутами охоты: кроме сокола при нём на этих иллюстрациях ещё и собака, и снаряжённый конь: Botta P. Las (¿dos?) casas de Melibea. – Kassel, 2001. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс]. URL: http://www.cervantesvirtual.com/portales/la\_celestina/el\_autor/ (дата обращения: 11.05.2018). [↑](#footnote-ref-65)
65. Maravall J. A. Там же. P. 123. [↑](#footnote-ref-66)
66. Статья П. Ботта «Las (¿dos?) casas de Melibea» (Kassel, 2001) целиком посвящена разнице между тем пространством, в котором Калисто впервые встречает Мелибею («la huerta»), и тем, в котором происходят последующие любовные свидания протагонистов («el huerto»). Эти два «сада», по-видимому, представляют собой разные владения Плеберио – отца Мелибеи, что подтверждается разным их поименованием в тексте («la huerta» – «el huerto») и традицией иллюстрирования «Трагикомедии…» в XVI века. Первое из этих владений – это открытая местность вне города, обширные угодья, расположенные, судя по иллюстрациям, на берегу реки. Второе – сад, обнесённый каменной стеной и примыкающий к городскому дому Плеберио. Таким образом, огороженный «hortus conclusus» возникает в «Селестине» не с самого начала, а лишь тогда, когда протагонисты испытывают нужду в месте для свиданий. [↑](#footnote-ref-67)
67. Maeztu, R. de. Там же. P. 125. [↑](#footnote-ref-68)
68. Известно, что современность автора до некоторой степени проникла в «Трагикомедию…» даже в чисто фактуальном виде: во II акте Семпронио упоминает недавнее на момент опубликования «Селестины» крупное событие в политической жизни Испании – отвоевание у мавров Гранады (1492 г.). [↑](#footnote-ref-69)
69. Замечено, что именно в «Селестине» оформляется «интегральная» функция препозитивных (стоящих перед существительным) прилагательных в испанском языке, тогда как в предшествующих памятниках испанской литературы прилагательные почти всегда выполняли «партитивную» функцию. Отечественная исследовательница Е. С. Зернова пишет: «Если в языке произведений XIII – XV вв. в положении перед существительными прилагательные часто выполняли те же функции, что и в постпозиции (партитивные), то в языке “Трагикомедии” препозитивные прилагательные проявляют тяготение к полному охвату референтной соотнесённости существительного» (см. Зернова Е. С. Некоторые особенности языка «Селестины» как памятника раннего Возрождения. – Л., 1988. С. 48). Можно предположить, что такое «укрупнение» значений прилагательных в «Трагикомедии…» связано именно со становлением диалогизма литературы Ренессанса (и последующих эпох): в речи персонажей начинают звучать голоса целых идеологий и речевых жанров, сталкивающихся друг с другом. «Интегральная» функция прилагательных оказывается необходимой для более полного охвата значений того постоянно меняющегося круга понятий, которые диалогически борются между собой в ходе описанного Бахтиным («Слово в романе», «Эпос и роман» и другие работы) становления романоцентричной литературы Нового времени. [↑](#footnote-ref-70)
70. Османова А. Г. Значение диалога в жанровой структуре «Селестины» Фернандо де Рохаса. – Л., 1985. С. 52. [↑](#footnote-ref-71)
71. Шалудько И. А. Имплицитные средства языка «Селестины». – СПб., 2013. С. 96-99. [↑](#footnote-ref-72)
72. Severin D. Там же. P. 696. [↑](#footnote-ref-73)
73. Severin D. Там же. P. 696. [↑](#footnote-ref-74)
74. Lida de Malkiel M. R. Там же. P. 17. [↑](#footnote-ref-75)
75. Deyermond A. D. Там же. P. 6. [↑](#footnote-ref-76)
76. Deyermond A. D. Там же. P. 6. [↑](#footnote-ref-77)
77. Deyermond A. D. Там же. P. 7-10. [↑](#footnote-ref-78)
78. Deyermond A. D. Там же. P. 9. [↑](#footnote-ref-79)
79. Gómez Estrada G. “Postema y landre te mate”: maldiciones, bendiciones y otras frases, y su función como presagio en “La Celestina”. – Valencia, 2017. P. 112 и далее. [↑](#footnote-ref-80)
80. Lida de Malkiel M. R. Там же. P. 82. [↑](#footnote-ref-81)
81. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М., 1994. С. 10. [↑](#footnote-ref-82)
82. Lida de Malkiel M. R. Two Spanish Masterpieces: The Book of Good Love and The Celestina. – Urbana-Champaign, 1961. P. 82-83. [↑](#footnote-ref-83)
83. Мелетинский Е. М. Там же. С. 21. [↑](#footnote-ref-84)
84. Maeztu, R. de. Там же. P. 147. [↑](#footnote-ref-85)
85. Maravall J. A. Там же. P. 179-184. [↑](#footnote-ref-86)
86. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2000. С. 192-196. [↑](#footnote-ref-87)
87. Maeztu, R. de. Там же. P. 143. [↑](#footnote-ref-88)
88. Lida de Malkiel M. R. Там же. P. 15. [↑](#footnote-ref-89)
89. Maravall J. A. Там же. P. 101-102 и далее. [↑](#footnote-ref-90)
90. Эгоизм «неразумного» (см. первый параграф данной главы) слуги Семпронио принимает парадоксальные формы: так, он утверждает в III акте, что, если Селестине не удастся свести Калисто и Мелибею, то хозяин мало-помалу забудет свою возлюбленную, ибо «всё проходит, всё забывается, всё остаётся позади <…> Чем дальше, тем его любовь будет слабее». При этом Семпронио забывает о своей собственной страсти к Элисии, которая для него не подвержена этому всеобщему закону. [↑](#footnote-ref-91)
91. См. в I акте реплику Селестины к Пармено: «Нынешние господа любят себя больше своих слуг, и они правы. И слуги должны вести себя точно так же». [↑](#footnote-ref-92)
92. Bataillon M. La originalidad artística de “La Celestina” [reseña sobre la monografía de M. R. Lida de Malkiel] . – México, 1963. P. 286-287. [↑](#footnote-ref-93)
93. Casalduero J. G. “La Celestina” y su prólogo. – Barcelona, 1992. P. 218-221. [↑](#footnote-ref-94)
94. Lida de Malkiel M. R. La originalidad artística de “La Celestina”. – Buenos Aires, 1962. P. 233. [↑](#footnote-ref-95)
95. Maravall J. A. Там же. P. 182. [↑](#footnote-ref-96)
96. Напр., Deyermond A. D. Historia de la literatura española. T. I: La Edad Media. – Barcelona, 2012. P. 312. [↑](#footnote-ref-97)
97. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен. – М., 2017. С. 137. [↑](#footnote-ref-98)
98. Maeztu, R. de. Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos en simpatía. – Buenos Aires, 1952. P. 134. [↑](#footnote-ref-99)
99. Maravall J. A. El mundo social de “La Celestina”. – Mardid, 1981. P. 141-150. [↑](#footnote-ref-100)
100. См. следующую его статью: Russell P. E. La magia, tema integral de “La Celestina”. – Barcelona, Caracas, México, Ariel, 1978. // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс], 2003. URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw9538 (дата обращения: 11.05.2018). [↑](#footnote-ref-101)
101. Caro Baroja J. Las brujas y su mundo. – Madrid, 1966. P. 149 и далее. [↑](#footnote-ref-102)
102. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 2015. С. 31. [↑](#footnote-ref-103)
103. Caro Baroja J. Там же. P. 116-117. [↑](#footnote-ref-104)
104. Caro Baroja J. El Carnaval. Análisis histórico-cultural. – Madrid, 1965. P. 55-57. [↑](#footnote-ref-105)
105. Maeztu, R. de. Там же. P. 132. [↑](#footnote-ref-106)
106. Блум Г. Там же. С. 139. [↑](#footnote-ref-107)
107. Maestro J. G. Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista en “La Celestina”. – Vigo, 2000. P. 33; P. 74-75. [↑](#footnote-ref-108)
108. Maeztu, R. de. Там же. P. 134. [↑](#footnote-ref-109)
109. Maeztu, R. de. Там же. P. 136. [↑](#footnote-ref-110)