

Лопе де Вега  
▪  
СОБАКА НА СІНІ



Бібліотека світової літератури

Лопе де Вега

**Собака на сні (збірник)**

«Фолио»

1618, 1619

УДК 821.134.2

ББК 84(4Ісп)

**де Вега Л.**

Собака на сіні (збірник) / Л. де Вега — «Фолио», 1618,  
1619 — (Бібліотека світової літератури)

ISBN 978-966-03-5103-5

«Дивом природи» та «феніксом серед письменників» називали сучасники Лопе де Вега (1562–1635) — творця іспанської національної драматургії. Понад 2000 п'єс, 21 том поетичних та епічних творів — такий творчий внесок митця не лише в іспанську, але й у світову культуру. До цього видання ввійшли дві найвідоміші п'єси іспанського драматурга — історична п'єса «Овеча Криниця» та комедія «Собака на сіні». В основу сюжету «Овечої Криниці» покладено історичний факт 1476 року — повстання селян містечка Фуенте Овехуна (Овеча Криниця) проти сеньйора Фернана Гомеса де Гусмана, яке закінчилося його вбивством. «Собака на сіні» — це історія знатної і багатой графині Діани де Бельфлор. закохана у свого секретаря Теодоро, Діана не наважується ані дати волю серцю, ані віддати коханого іншій, бо на перешкоді її пристрасті стає дворянська честь. на допомогу закоханим приходять Трістан — кмітливий пройдисвіт, і Теодоро раптом перетворюється на знатного вельможу і дворянина, що не поступається Діані ані статком, ані давністю роду. П'єси Лопе де Веги із честю пережили випробування часом і нині з успіхом ідуть на багатьох театральних сценах.

УДК 821.134.2

ББК 84(4Ісп)

ISBN 978-966-03-5103-5

© де Вега Л., 1618, 1619

© Фолио, 1618, 1619

## Содержание

Лопе де Вега та його славнозвісні п'єси	7
Овеча криниця[1]	18
Дія перша	21
Кінець ознакомительного фрагмента.	50

# Лопе де Вега Собака на сні

© С. Г. Мусіяко, Т. Л. Чібізова ( правонаступники М. О. Лукаша), переклад українською,  
1962

© О. В. Пронкевич, передмова, примітки, 2017

© Я. І. Кравець, примітки, 2017

© В. М. Карасик, художнє оформлення, 2017

© Видавництво «Фоліо», марка серії, 2001

\* \* \*



## Лопе де Вега та його славнозвісні п'єси

Лопе Фелікс де Вега-і-Карпіо (1562–1635) – один з найоригінальніших драматургів світової літератури. Він був надзвичайною людиною, справжнім титаном Ренесансу, з усіма його світлими і темними сторонами. Як свідчать біографи, письменник у цей світ прийшов унаслідок розв'язання одного з любовних трикутників, які так часто покладав в основу інтриг своїх п'єс. Його батько, вишивальник за професією, людина низького походження, втік від сім'ї зі своєю коханкою з Вальядоліда до Мадрида, але дружина поїхала за втікачами, зуміла їх розлучити і повернути чоловіка в сім'ю. Народження Лопе де Веги 1562 року стало результатом примирення подружжя. («*En fin, por celos soy, ¡qué fundamento! / ¡El haber nacido de tan inquieta causa / fue un portento!*») – «Нарешті, я народився завдяки ревнощам. Який міцний фундамент! Народитися через таку непевну причину було справжнім дивом!»)

Обдарований непересічними здібностями хлопчик-вундеркінд вже у віці п'яти років читав латиною і писав вірші. Ставши дорослим, сміливий і талановитий молодик приваблював і водночас лякав усіх, хто його оточував, своєю нестримною енергією, яка не знала меж і нерідко кидала виклик загальноприйнятим нормам. Батько Лопе помер, коли майбутньому письменнику виповнилося шістьнадцять років. Освіту він отримував у Королівській академії, в Університеті Алкала-де-Енареса, а потім в Університеті Саламанки, поєднуючи своє навчання з амурними авантюрами. 1583 року юнак перериває свої студії, аби записатися в експедицію Філіппа II на острів Терсейра.

Життя Лопе буквально переповнюють любовні пригоди: він постійно втягується у стосунки з різними жінками, нехтуючи небезпекою і покаранням. Повернувшись до Іспанії, Лопе знайомиться з Еленою Осоріо, дочкою театрального актора Херонімо Веласкеса, в яку палко закохується. Те, що вона вже була заміжня, йому не завадило. Щоправда, її чоловік завжди був відсутнім. Батьки Елени спочатку також доволі поблажливо дивилися на її стосунки з драматургом-початківцем, який з часом став писати комедії для Веласкеса. У самої Елени були романи на стороні, на які Лопе дивився крізь пальці. Він навіть привласнив подарунки одного з її залицяльників, який був сином кардинала, а потім ще й описав взаємини цього молодика з власною коханкою на сторінках любовного роману «Доротей». Атмосферу скандалу навколо Лопе посилювали дошкульні поетичні тексти, які виходили з під його пера й ображали почуття тих, про кого були написані. Врешті-решт, родина Елени почала тиснути на жінку і примусила її порвати з коханцем, який відповів тим, що поширив у Мадриді вірші, спрямовані проти Веласкесів. За цей вчинок його було притягнуто до суду і засуджено до в'язниці, а також до восьмирічного вигнання з Мадрида із заборонаю повертатися до столиці під страхом смерті. Проте Лопе порушив закон і прибув до столиці, щоб викрасти Ісабель де Урбіна, дочку члена муніципальної ради Мадрида і герольда Філіппа II. Для того щоб залагодити справу, родині Ісабель нічого не залишалось, як погодитись на її шлюб з Лопе. Не минуло і двох тижнів, як він залишив свою дружину, аби записатися волонтером до війська, що відходило разом з Непереможною армадою. Очікуючи на початок бойових дій, новоспечений військовий розважався з іншими дівчатами, присвятивши своїй дружині ніжний і чудовий романс. Після поразки королівського флоту, яка забрала життя його брата Хуана, Лопе повертається до Іспанії і на якийсь час оселяється у Валенсії, де пише велику кількість п'єс, чим започатковує місцеву драматургічну школу. Відтоді починається стрімке зростання його популярності як одного з найуспішніших авторів комедії у всій Іспанії.

1590 року закінчується термін вигнання, і Лопе де Вега переселяється до Толедо, де працює секретарем герцога де Альба. У 1594-му його дружина помирає під час пологів другої дитини, яка також невдовзі пішла з життя. Наступного року Лопе повертається до Мадрида і знову потрапляє під судове розслідування через позашлюбні стосунки з удовою Антонією

Трільйо. 1598 року письменник одружується вдруге з Хуаною де Гуардо, дочкою заможного м'ясника, який був постачальником двору його Величності короля. Палка пристрасть навряд чи була причиною цього кроку, адже найшвидше нареченого приваблював великий посаг, який давали за дівчину. Принаймні так писали у сатиричних віршах, до створення яких доклали руку відомі літератори того часу, зокрема дон Луїс де Гонгора. Того ж року побачив світ пасторальний роман «Аркадія». На його обкладинці Лопе де Вега, натякаючи на своє шляхетне походження, розмістив герб свого другого прізвища Карпіо, який зображує дев'ятнадцять веж. За ці свої підставні спроби зарахувати себе до аристократії він знову стає об'єктом дошкульної сатири Гонгори.

Після того як Філіпп II наказав закрити театри, драматург залишився без засобів для існування і знову поступив на службу до маркіза де Сарріо. Ще до одруження з Хуаною де Гуардо розпочався роман Лопе з комедійною актрисою Мікаелою де Лухан, яка також була заміжня і вже мала двох дітей. Після того як чоловік Мікаели поїхав до Перу, вона почала відкрито жити з письменником у його оселі, народила йому дітей, у той час коли законна дружина Хуана де Гуардо перебувала у Толедо.

Скандальна слава Лопе підсилювалася ще й тим, що він використовував кожен можливість, аби розповідати про своїх коханок у творах, називаючи їх вигаданими іменами. Коли у 1608 році пристрасть до Мікаели де Лухан (Каміли Лусінди) охолола, Лопе забирає до Мадрида свою законну дружину й дітей і оселяється в будинку, в якому проживе до смерті й напише свої найкращі твори, оточений квітами, рідкісними книгами і витворами мистецтва. Час від часу його гризуть докори сумління, що врешті-решт спричиняє те, що 1609 року він вступає до Братства Рабів Святого Таїнства, а трохи згодом стає чиновником інквізиції. Книга поетичних текстів «Священні рими» виражає його прагнення до побожності.

1613 року помирають з коротким інтервалом його дружина і шестирічний син. Лопе поселяє у себе в будинку двох молодших дітей від Мікаели де Лухан, дівчину Марселу і хлопчика Лопе Фелікса. Перетнувши межу п'ятдесяти років, письменник переживає гостру духовну кризу і вирішує стати ченцем, що не заважає йому під час підготовки до прийняття сану дозволяти собі заводити короткочасні любовні інтрижки. У 1614-му Лопе служить свою першу месу як чернець у тому самому монастирі кармелітів, де була похована його дружина.

Рішення стати ченцем не рятує його від любовної хвороби. 1616 року Лопе запалюється останнім глибоким коханням до Марти Неварес Сантойо, яку в своїх віршах називає іменами Амаріліс або Марсія Леонарда. Їй виповнилося двадцять три роки. Її у віці тринадцяти років батьки видали заміж за одного негоціанта. Лопе описує Марту як вершину фізичної й духовної досконалості, як істоту з вишуканими смаками і витонченою чуттєвістю. Вона ідеально підходила драматургові, але їхньому одруженню заважали його сан священника і її статус заміжньої жінки. Любов до Марти надала Лопе нового життя. У них народився син, внаслідок чого їхні таємні стосунки стали відомими всьому Мадриду і, звичайно, чоловікові. Вкотре драматургу довелося проходити смугу судових процесів, метою яких було отримання Мартою дозволу на розлучення. Доля наче стає на бік коханців, адже її чоловік несподівано помирає, що викликає у Лопе цілу хвилю жорстких і безсоромних жартів. Проте радість його була короткою.

Марта переїхала до будинку письменника, в якому жили всі його законні й незаконні діти. У неї розпочалася хвороба очей, згодом вона втратила розум, а у 1632-му померла у віці 40 років. На той момент драматург уже був сімдесятирічним старим. Оточений шаленою славою, він почувався покинутим і самотнім. Його улюблений син Лопе Фелікс, якого йому народила Мікаела де Лухан, потонув на острові Маргарита (на півночі Венесуели). Його смерть стала нищівним ударом для Лопе. Трохи пізніше сімнадцятирічна Антонія Клара, його дочка від союзу з Мартою де Неварес, була згвалтована придворним, наближеним до графа-герцога де Олівареса. За словами Хусто Фернадеса Лопеса, «доля помстилася Лопе тією самою зброєю, яку так часто використовував він сам». Розбитий горем і з порожнім гаманцем, він

помирає 1635 року. Уся столиця прийшла, щоб попрощатися з ним під час похорону, який тривав дев'ять днів.

«Лопе, на відміну від Дона Хуана, був наділений невичерпною здатністю любити», – писав про драматурга Х. Ф. Монтесинос. Це була людина, сповнена колосальної енергії, запальна, м'яка, щира, пристрасна і відкрита. Серед інших іспанських авторів золотої доби його вирізняють демократизм, оптимізм і схильність до імпровізації. Його характер і спосіб життя просякнуті протиріччями, типовими для ренесансно-барокової людини. З одного боку, він відвідував лікарні й займався доброчинністю. З іншого – його любовна пристрасність проявлялася у вибухах насильства. Лопе демонстрував релігійну нетерпимість і рабську відданість своїм меценатам. Як зауважує Хусто Фернандес Лопес, «його дух коливається між прагненням тілесних блаженств і середньовічним неоплатонізмом». Зітканий із крайнощів, він був ідеально створений для драматургії і надзвичайно успішно реалізував себе на цій ниві.

Отже, Лопе де Вега був «природним фахівцем з еротології» (Естер Фернандес і Крістіна Мартінес-Карасо), тому немає нічого дивного в тому, що він є автором такої взірцевої комедії кохання, як «Собака на сні». Очевидно, письменник зміг так майстерно зобразити любовну пристрасність у своїй п'єсі тому, що сам протягом усього свого тривалого життя палав нею. Вона нерідко ставила його в незручне і небезпечне становище, але вона ж несла його вгору і кидала вниз. Як і його персонажі Діана і Теодоро, драматург знає, що означає запалюватися бажанням, любити щиро й водночас бути прагматиком і використовувати кохання задля досягнення власної цілі. Так само як і вони, у своєму житті письменник балансує на межі сексуального і духовного. «Собака на сні» – це твір, в якому складаються і розкладаються любовні трикутники, вирують ревності і в якому закохані ведуть нескінченні вербальні дуелі, якими так захоплюються глядачі.

Комедія є показовою п'єсою Лопе де Веги і в тому сенсі, що в ній чітко проявились ознаки тієї революції, яку він здійснив у царині драматургії. Взагалі доробок письменника вражає своєю масштабністю. Він залишив після себе колосальний спадок, який налічує сотні (а то і тисячі) п'єс, томи поезії (сонети, оди, вільянсікос, романси, послання, еклоги, пісні, поеми) й романи «Аркадія» (1598), «Паломник своєї батьківщини» (1604), «Пастухи з Віфлієма» (1612) і «Доротей» (1632). У своєму віршованому трактаті «Нове мистецтво писати комедії» (1609) Лопе зізнається, що є автором тисячі п'ятисот комедій. Його учень Хуан Перес де Монтальбан нарахував, що перу вчителя належить тисяча вісімсот комедій і понад чотириста аутос сакраменталес. Звичайно, в істориків літератури такі фантастично високі показники креативності викликають сумнів. На сьогодні більшість спеціалістів погоджуються з результатами досліджень іспанців Морлі й Бруертонна, які довели, що серед текстів, які безперечно були створені Лопе, фігурують 314 комедій. Ще 187 комедій йому приписується, 27 вірогідно були написані ним, автором ще 73 він теоретично міг бути, а ще 87 точно не його. Звичайно, науково обґрунтовані підрахунки значно відрізняються від тих, що навели Лопе де Вега і Монтальбан, але й вони вражають. Історики й досі не можуть зрозуміти, звідки цей чоловік, який був постійно втягнутий у вирій пригод, знайшов сили і час, щоб так багато написати. Ще сучасники виражали здивування тією спонтанністю, природністю, широтою і продуктивністю, з якими жив і творив письменник. Сервантес, який вважав його своїм суперником на ниві театру, охрестив його «чудовиськом природи». Для інших шанувальників його таланту він був «інтелектуальним Феніксом», «Феніксом Іспанії», «Феніксом геніїв».

Творчість Лопе де Веги припадає на поворотний момент в історії іспанської драматургії й театру золотої доби. Точніше буде сказати, що сам письменник був цим поворотним моментом, адже він синтезував усі жанрові традиції, які були відомі на той час (античні, іспанські, італійські) і революціонував розуміння комедії і взагалі драми як роду. Він застає усебічно розвинену театральну культуру з великим колом авторів, з власною акторською традицією, із сформованою системою театральних професій. На той час в Іспанії було три простори, в яких

ставилися вистави: 1) корралі – стаціонарні міські театри; 2) собори, церкви і прилеглі до них площі й вулиці і 3) придворні театри – палаци з парками, які належали королям та представникам іспанської аристократії. Кожен з цих просторів надавав різні можливості драматургам для реалізації своїх задумів.

Корралі, які швидко поширювались Іспанією починаючи від 1565 р., становили собою внутрішні дворики, оточені з усіх боків стінами будинків, з помостом, який використовувався як сцена і примикав до однієї зі стін. Над більшістю корралів не було дахів, за винятком піддашка над сценою, перед якою були розташовані крісла і лави для глядачів. За дійством також можна було спостерігати з вікон будинків. Там під час вистави знаходилися люди заможні й привілейовані. Простолюду також дозволялося приходити до театру, тільки йому відводилися стоячі місця. Незважаючи на соціальну градацію у розподілі місць, у корралі представники різних класів мали можливість перебувати поряд, чим ставили драматурга перед важкою проблемою, адже він вимушений був писати п'єси таким чином, щоб задовольняти смаки усіх. Водночас автори п'єс і постановники комедій для корралів були обмежені у виборі засобів сценографії. Незважаючи на цілий арсенал прийомів, які перетворювали п'єси на яскраве видовище: на розмаїття жанрів, наявність чітко визначених амплу персонажів, використання декорацій і костюмів, музичного супроводу, головним засобом творення театральної реальності залишалося слово.

П'єси релігійного змісту (*autos sacramentales* – буквально «священне дійство») склалися з одного акту і розігрувались на площах і сходах перед соборами під час процесій. Вони й донині є невід'ємною частиною іспанського релігійного життя під час святкування Тіла Господня або Великоднього тижня. Сценою були також візки, прикрашені різьбленням і скульптурними зображеннями святих і християнських чеснот. Релігійний театр був пов'язаний з літургією і представляв алегорично-символічні образи церковних догматів, соціальні ролі, типи людської поведінки. Оскільки цими постановками опікувалася церква, яка сплачувала за тексти творів, а також за самі вистави, то автори виявлялися менш залежними від комерційних чинників театрального життя, ніж ті драматурги, що писали для корралів. Крім того, постановники мали більше можливостей для експериментування зі сценографією.

У придворних театрах активно використовувалися театральні машини, костюми, хореографія, співи, музичний супровід, різноманітні спецефекти та інші режисерські винаходи, які за великі гроші привозилися з Італії. Як декорації слугували приміщення палаців, парки, прикрашені статуями, штучні й природні водойми. У такий спосіб вистава, глядачами якої були виключно обрані представники верхівки, перетворювалася на справжнє дійство, що органічно поєднувало поетичний текст і сценографію.

Великий розмах виробництва п'єс різних жанрів і широке розмаїття театральних практик в Іспанії на межі XVI–XVII століть слугують тим контекстом, в якому народилися оригінальні думки Лопе де Веги з приводу драматургії, викладені ним у віршованому трактаті «Нове мистецтво писати комедії в наші дні». Формально – це настанова, адресована зрілим метром тим молодим колегам, які намагаються досягти успіху в такому насиченому і розвиненому середовищі, як Мадрид наприкінці XVI – на початку XVII століття. В реальності – це пам'ятка естетичної думки, яка охоплює вузлові моменти полеміки між прихильниками ренесансного класицизму (Архенсола, Рей де Артєда, Суарес де Фігероа, Оліва де Сабуко та ін.) і представниками оригінальної, власне іспанської, драми (Хуан де ла Куева, Карлос Бойль, Рікардо де Турія, Тірсо де Моліна) і яка закінчилася перемогою національного стилю.

Лопе де Вега виявляє ґрунтовне знайомство з теорією драми Античності (Аристотель, Гораций) й Ренесансу. Він приділяє пильну увагу критичному переосмисленню відомих єдностей часу і місця в комедіях. Вимога чітко розмежовувати жанри трагедії і комедії – другий принцип класицистичної естетики, який зазнає критики у трактаті драматурга. З його погляду,

не варто боятися змішувати трагічне і комічне. Таким чином, письменник обстоює право на існування трагікомедії.

Трактат Лопе де Веги «Нове мистецтво писати комедії в наш час» призначений насамперед авторам, які створюють п'єси для широкої аудиторії, або, як сказали б сьогодні, для масового глядача, а це, своєю чергою, визначає рішучий наступ проти «суворих правил» мистецтва, нав'язаних італійськими теоретиками, які свавільно трактують Аристотеля. Зокрема, Лопе відкидає єдність часу і місця, залишивши тільки єдність дії. Щоправда, іспанський драматург тлумачить його ширше, ніж представники класицизму: замість вимоги концентрувати дію навколо одного героя, Лопе веде мову про внутрішню єдність, тобто цілісність задуму твору.

Він визначає комедію як «наслідування вчинків... і правдиве зображення звичаїв епохи». Це наслідування здійснюється за допомогою трьох елементів – мовлення, вірша і гармонії (або музики). За цим у трактаті йде низка тверджень, що заперечують розбіжність між комедією і трагедією. Відтепер немає сенсу дотримуватися принципу, відповідно до якого в комедіях діють плебеї, а в трагедіях – знатні особи. У драматургії нового типу це правило порушується так само, як пов'язування трагічного переважно із серйозною тематикою, зокрема з історією, і тлумачення комічного як легковажного і розважального. Такі підходи за нових умов явно застарілі, адже жанри комедії і трагедії проникають одне в одне.

Вже той спосіб, яким драматург викладає свою теорію, свідчить про те, що він усвідомлює умовність і штучність будь-яких правил, зокрема і власних. Лопе де Вега закликає завжди працювати над тим, щоб тримати зв'язок між формою комедії і конкретним глядачем. Він підкреслює, що правила ніколи не принесуть успіху самі по собі. Творцеві необхідно також набратися досвіду. Лопе де Вега демонструє неабиякий здоровий глузд: заперечуючи правила класицизму, він шукає золотої середини або компромісу між традиційно-звичним і шокує новаторським.

Сказане стосується змішування трагічного і комічного, яке ніколи не було для Лопе самоціллю. Його зусилля були спрямовані на досягнення гармонії між цими початками, яка народжується в результаті наслідування природи. Трактат помилково вважають настановою писати виключно трагікомедії. Деякі твори Лопе де Веги за своєю суттю є типовими трагедіями з мінімальною кількістю комічних прийомів. Його головна думка зводиться до іншого: «Драматург може вибирати будь-який жанр – комедію, трагедію або трагікомедію, але при цьому повинен керуватися смаком і здоровим глуздом».

Аналогічний принцип визначає і використання інших правил, зокрема, єдності часу і дії, про які вже йшлося. Якщо про єдність місця він узагалі нічого не говорить, то єдність часу все ж таки потрапляє у коло його уваги. Він каже, що дія повинна протікати якомога швидше. Якщо подія триває доволі довго, то драматургу слід поміщати час у перерви між актами. Лопе де Вега пропонує удосконалити принцип єдності часу і рекомендує, щоб кожен акт не виходив за межу однієї доби. Лопе також радить авторам відкривати п'єси коротким переказом змісту, а тексти самих п'єс поділяти на три акти, або хорнади, відповідно до класичної схеми: початок дії – зав'язка – розв'язка. Він нагадує, що сцена має залишатися порожньою якомога рідше, оскільки відсутність дії може спричинити роздратування глядача.

Особливо вимогливо слід поставитися до мови. Вона повинна бути стилістично адекватною тій ситуації, в якій опиняються персонажі. У побутових епізодах мовлення має бути простим, і тільки в моменти переконання або засудження, а також в устах персонажів – представників правлячих класів – дозволяється використовувати піднесену риторичку. Таким чином, головне для Лопе де Веги – дотримання принципу соціальної та психологічної обумовленості у виборі мовних засобів. «Необхідно запобігати всьому невірогідному», треба бути вірним правді – ось категоричний імператив «нової комедії». Він поширюється на весь арсенал поезики драматургічного твору і на техніку постановки: на вибір костюмів, на побудову інтриги, яка повинна бути логічною і водночас закінчуватися не так, як очікує глядач. У трактаті у

стислій формі сформульовано принцип «поліметризму» – особливого підходу до добору строфічних форм, які своїм розмаїттям мають сприяти вираженню динаміки людських переживань і соціальних станів. Лопе де Вега вказує на продуктивність використання традиційних риторичних прийомів у драматичному діалозі. Особливо бажані натяки і підказки, які створюють у глядача ілюзію, що тільки він проникає у глибинні мотиви вчинків персонажів. Це тішить його самолюбство і підтримує інтерес до дії.

Серед «найвигідніших» для комедії тем Лопе де Вега називає «честь» і «доблесть». «Навколо поняття „честь“, – пише К. Державін, – драматург об'єднував найрізноманітніші прояви людської гідності як рушійного начала драматичних конфліктів, а навколо терміна „доблесть“ – численні приклади героїчних діянь». «Честь» і «доблесть» були складовими елементами «кодексу поведінки», який культивувався на сцені. Проблеми честі й доблесті є центральними темами п'єс не тільки Лопе, а й багатьох інших представників іспанського театру золотого століття.

У завершальній частині трактату, сказавши кілька слів про важливість професії постановника, Лопе де Вега дає оцінку власного місця в історії світової драматургії. Він, хоча й жартома, але цілком обгрунтовано, називає себе «антикласиком», котрий порушує звичні правила і закони, через що стає об'єктом критики з боку французів та італійців. В афористичній формі письменник виражає своє митецьке кредо: «Іноді те найбільше подобається, що безцеремонно порушує закони». Проте розрив з класицизмом є не самоціллю, а засобом оновлення жанру комедії, який драматург розуміє не тільки як мистецтво розваги, а як дзеркало, дивлячись у яке суспільство може виправити свої звичаї (тут Лопе де Вега наслідує Цицерона). «Нове мистецтво писати комедії в наші дні» постулює дидактичну функцію театру іспанської золотого століття. Йдеться про розвиток відомого принципу, висловленого ще Горациєм: «Вчити, розважаючи». Якщо говорити про Лопе, то перший елемент цієї формули відіграє не меншу роль, ніж другий. Саме у ньому комедія стає воістину «серйозним», навіть філософським жанром, який за допомогою сміху ставить найважчі і найважливіші проблеми буття.

Отже, «нова комедія», створена Лопе де Вегаю, на думку Хусто Фернандеса Лопеса, має такі головні риси: 1) зменшення кількості актів до трьох, кожен з яких відповідає своїй фазі розвитку дії: початок інтриги – зав'язка – розв'язка; 2) змішування трагічного і комічного жанрів заради досягнення більшої вірогідності вистави; 3) поліметризм – використання широкого спектра засобів текстової організації строф, за допомогою чого досягається розкриття соціальних і психологічних характеристик персонажів; 4) застосування постійного набору типізованих персонажів: *galán* – кавалер, або перший коханець, дама, батько, король і *gracioso* – комік, часто служник кавалера або служниця дами, що виконує функцію контрапункту до серйозної дії. Це останнє амплу є вигадкою самого Лопе де Веги. Кожен з типів-масок діє відповідно до норм, які приписує честь; 5) свідоме врахування смаків усіх груп глядачів, що виражається у зображенні драматургом різних типів соціального середовища та в порушенні широкого кола тем, починаючи від національної історії, релігійних сюжетів і закінчуючи «популярними» любовними інтригами, пригодами, в які драматург майстерно вмонтовував сцени з народними піснями і танцями.

Письменник виробив своєрідну матрицю прийомів драматургічної поетики, які він з колосальною енергією накладав на найрізноманітніший життєвий матеріал, внаслідок чого будь-яка вичерпна класифікація його неосяжного доробку, побудована за хронологічним або за будь-яким іншим принципом, є неможливою. Лопе де Вега багато писав для корралів і значно менше для релігійного театру, залишивши після себе 42 ауто сакраменталес. Певну данину він віддав і придворному театру, хоча бачив в останньому загрозу власному способу написання драматургічних творів, який більше був заснований на магії поетичного слова.

Відомий інтелектуал і дослідник іспанської літератури Марселіно Менендес-і-Пелайо поділяє п'єси Лопе де Веги на: 1) короткі твори: «розмови», «лоас», «інтермедії» і «ауто сакраменталес», серед яких згадує такі твори, як «Сліпа», «Прощена розпусниця», «Божевілля

за честь», «Заїзд Сарсуели», «Наслідник неба»; 2) комедії: релігійні («Створення світу», «Красуня Естер», «Трилогія про Святого Ісидора Орача», «Добра заступниця»), міфологічні («Жінки без чоловіків», «Непохитний чоловік»), створені за сюжетами класичної історії («Підпалений Рим»), присвячені всесвітній історії («Великий герцог московський і переслідуваний імператор»), засновані на подіях національної історії («Найкращий Алькальд, король», «Перібаньєс і командор Оканьї», «Фуенте Овехуна», «Кабальєро з Ольмедо»), пасторальні комедії («Справжній коханець», «Розлючений Белардо», перша іспанська опера «Сельва без кохання»), лицарські комедії («Маркіз з Мантуї», «Молоді роки Рольдана», «Урсин і Валентин»), комедії, створені за мотивами новел («Сокіл Федерико» за твором Боккаччо і «Покарання без помсти» за мотивами новели Банделло).

У третьому томі «Історії іспанської літератури. Золоті віки: театр» Е. М. Вілсон і Д. Муар додають до класифікації Менендеса-і-Пелайо «любовні комедії», або «комедії плаща і шпаги», або «комедії інтриги» («Манірність Беліси», «Винахідлива закохана», «Дурочка», «Покохати, не знаючи кого» і, звичайно, «Собака на сіні») і «комедії святих», в основу яких покладено життя праведників і святих («Справжня вигадка», «Африканський святий»). Варто пам'ятати, що термін «комедія» вживався Лопе де Вегаю не зовсім в тому значенні, як це прийнято сьогодні: це не обов'язково веселий і розважальний текст, а й цілком серйозний твір із щасливим або навіть трагічним фіналом. Ось чому Е. М. Вілсон і Д. Муар називають трагедіями твори, які у Менендеса-і-Пелайо представлені як комедії: «Мирні угоди королів і євреїв у Толедо», «Герцог Вісео», «Байстрюк Мударра», і в тому числі цілу низку найвідоміших шедеврів письменника «Перібаньєс і командор Оканьї», «Лицар з Ольмедо» і «Фуенте Овехуна». Така незвичність термінології зайвий раз свідчить про жанрове новаторство Лопе-драматурга.

Отже, тематика п'єс Лопе де Веги апелює до національних звичаїв, історії, легенд, пісень, традицій і вірувань, а загальнолюдське та універсальне письменником настільки майстерно адаптуються до рівня сприйняття його співвітчизників, що стають для іспанців чимось своїм. Матеріал для творів він бере із середньовічного епосу і хронік, з анекдотів, з побуту, з усього, що його безпосередньо оточує. Принципи поетики «нової комедії» резонують з очікуваннями всіх верств публіки – як аристократії, так і глядачів з нижчих щаблів суспільства. Усе це робить Лопе де Вега іспанським народним драматургом у повному розумінні цього слова.

Комедія «Собака на сіні» Лопе де Веги належить до різновиду п'єс, які створювались для постановки у палацах. Науковці датують її появу 1613 роком (за іншими даними твір міг бути написаним між 1613 і 1615 роками). Друком вона вийшла 1618 року, і тоді ж відбулася прем'єра. Її слава не обмежується тільки золотої добою. Свідченням стійкого інтересу до неї є популярність серед сучасних драматургів і кінематографістів. На теренах колишнього СРСР широко відома двосерійна адаптація комедії «Собака на сіні», здійснена Яном Фрідом, прем'єра якої відбулася 1 січня 1978 року. В Іспанії екранізація комедії вийшла у 1996-му і принесла відомій режисерці Пілар Міро та її знімальній групі сім премій Гойя в різних номінаціях. На думку відомого літературознавця Віктора Діксона, серед головних достоїнств, які забезпечують успіх цього безсмертного твору, слід назвати «конденсовану, карколомну і водночас прозору інтригу, живі і багаті діалоги й чіткі характеристики головних персонажів».

Назва п'єси становить початок відомого іспанського прислів'я «el perro del hortelano ni come las berzas ni las deja comer a su amo» – «собака огородника не їсть капусту і не дає її з'їсти своєму хазяїну». В російській і українській літературах склалася традиція перекладати назву твору як «Собака на сіні». У повному вигляді прислів'я звучить так: «Собака на сіні лежить, сам не їсть й іншим не дає». Існує думка, що цей дотепний вислів походить з байки Езопа, яка розповідає про «собаку в яслах», що ричить на того, хто наближається до сіна, хоч сама його не їсть. Очевидно, заміна в перекладі «капусту» на «сіно» і перенесення дії з «городу» до «ясел» дещо змінює у смислах, закодованих у творі. «Сіно» людина не може їсти, внаслідок чого у перекладі знищується вся сексуальна частина смислового спектра комедії, адже під «з'ї-

данням» Лопе має на увазі задоволення сексуальної пристрасті. За змістом п'єси стає очевидним, що «зрілий овоч капуста» – це кохання Діани до свого секретаря Теодоро. Воно буквально катує жінку, але вона не може наважитись дати йому вихід через свою приналежність до аристократії і через комплекси «доблесті» і «честі», нав'язані їй оточенням. Пікантність ситуації полягає в тому, що вона і собака, і капуста (овоч настільки зрілий, що треба тільки простягнути руки і зірвати його), а Теодоро є, якщо слідувати логіці прислів'я, огородником-хазяїном, тобто тим, хто заволодів її серцем. Проте за своїм становищем саме Діана є справжньою хазяйкою, а Теодоро – її служник. Йому вона не дає «з'їсти» себе, хоча так бажає бути «з'їденою». Вона захищає свій «город» (палац – ложе – тіло), водночас розуміючи, що давно настав час знімати врожай. Назвавши графиню «собакою», Лопе явно розраховував на шоковий ефект, адже в літературі золотої доби слово «*perro*» («собака») було синонімом образливих слів «ниций», «рабський» і «ревнивий». У п'єсі графиня насправді поводить себе, як собака: палає задрощами, ревнує, слабує на надмірне марнославство, кусає тих, хто нижчий за неї на соціальній драбині. Більше того, практично всі персонажі комедії проявляють більшою або меншою мірою риси «собачого характеру». Навряд чи молодик її щиро кохає, але й він також шукає способи перетнути прокреслену суспільством соціальну межу. Водночас російський і український варіант перекладу назви хоч і «замовчує» сексуальні конотації твору, зберігає відтінок тлумачення пристрасті як чогось приземленого і такого, що народжується за умов різниці в статусах персонажів. Остання обставина відіграє велику роль у розгортанні драматичного конфлікту.

Лопе поміщає свою героїню у справжню пастку: «Вона сама палає бажанням, жадає бути жаданою і вимушена приховувати свої почуття, оскільки чоловік, якого кохає, не належить до її соціального класу» (Естер Фернандес і Крістіна Мартінес-Карасо). Любовне божевілля Діани майстерно «підігривається» Теодоро тим, що секретар паралельно веде роман з Марселою (у тексті — Марчеллою). Дівчина – також служниця, і усвідомлення, що Діана страждає від ревнощів до такої низької істоти, тільки підсилює пристрасть графині. На певному етапі інтрига настільки заплутується, що у публіки складається враження, що персонажі остаточно загублені в любовному тупику. Вихід з нього – доволі примітивна і груба брехня, запропонована хитруном і пройдисвітом *gracioso* Трістаном, в яку всі готові повірити: секретар блискучо стає викраденим маврами сином графа Людовіко, гідним того, щоб Діана вийшла за нього заміж. Усі обізнані, що історія Трістана – цілковита вигадка, але головне, щоб таємниця Теодоро залишилася у вузькому колі причетних і не виходила у широкий світ. З проханням не видати цей секрет звертається до публіки Діана, адже в такий спосіб вона може врятувати гідність, зберегти «доблесть» і «честь» й отримати можливість задовольнити свою пристрасть. Весела, іскрометна комедія пронизана духом сумніву у базових людських цінностях, які не існують самі по собі, а є результатом суспільної угоди або й прямого торгу. Речі слід приймати не такими, як вони є, а такими, як вигідно їх бачити. Цей сумний висновок кидає на твір трагічні тіні і додає сміху, з яким ми споглядаємо за розвитком інтриги, гіркого присмаку.

Трагікомічний вимір твору стає дедалі більш очевидним, якщо уважніше придивитись до слів і вчинків конкретних персонажів, і насамперед, Діани. Очевидно, Лопе де Вега був людиною свого часу і поділяв загальноприйнятту в його добу патріархальну точку зору, яка відводила жінці роль пасивної і слухняної істоти, що покликана служити чоловікові і чекати, поки прийде її хазяїн і визначить за неї її долю. Проте, як людина чутлива, прогресивна і розумна, він не міг не відчувати несправедливості такого становища і це інтуїтивно неприйняття, як сказали б сьогодні, гендерної нерівності виразив у п'єсі.

На це вказує вибір імен героїв комедії. Діана де Бельфлор, безумовно, багато чого успадкувала від давньогрецької богині, на чю честь названа. Прізвище Бельфлор перекладається як «прекрасні квіти». Це молода, вільна, непокірлива жінка, мінлива, загадкова і непередбачувана, мов Місяць, що є покровителем богині Діани. Вона вимушена вийти на полювання за чоловіком. Шляхетна дама не чекає пасивно, а діє. «Діана перебирає на себе амплуа мужньої

жінки (*la mujer varonil*), виявляє ініціативу і відіграє активну роль. Ризикуючи своєю репутацією, вона закохується в Теодоро і поводить, як мисливиця, підтверджуючи право на ім'я своїм умінням заманити жертву до палацу». Щоправда, «наша героїня відрізняється від типу „вродливої мисливиці“ в тому сенсі, що антична богиня живе на вільному повітрі, виходить на полювання і вдягається у шкури диких тварин. Натомість Діана перебуває у лабіринті-палаці і вільно почувається серед жалюзі, килимів, гобеленів, загорож, темних переходів і сходів, які, здавалося б, повинні ускладнювати її рух. Замість шкур вона вбирається у розкішні сукні відповідно до того аристократичного середовища, в якому існує, проте, своєю чергою, такий суто жіночий тип одягу не заважає їй стати мужньою жінкою, готовою боротися за задоволення свого бажання, незважаючи на соціальні умовності», – зауважують Естер Фернандес і Крістіна Мартінес-Карасо.

Ім'я секретаря також вибране не випадково: Теодоро (від грецької *Theos* – Бог і *doron* – подарунок). Таким чином, коханий Діаною чоловік є водночас для неї і богом, і подарунком долі, але таким богом і таким подарунком, яких вона повинна завоювати сама, щоб потім віддатись під їхню владу. Для цього Діана спочатку сама має стати подарунком, тобто знайти пристойну форму запропонувати себе в якості «коштовної страви», аби потім мати всі права на те, щоб «з'їсти» Теодоро. Розвиваючи цю «гру» з іменами, можна також стверджувати, що іронічний смисл п'єси полягає в тому, що, ставши вільною заради досягнення мети – задоволення свого бажання, Діана знову повинна стати рабою свого бога, свого чоловіка, свого Теодоро, який насправді не є взірцем доблесті і честі. Проте, будучи свідомою цього, Діана все одно врешті-решт приймає його таким, який він (разом з його таємницею) є, і виходить за нього заміж, адже суспільство не залишає їй жодного іншого виходу.

Вираженням складного внутрішнього конфлікту Діани є її специфічне поводження з Теодоро та оточенням. Вона то використовує наступальні тактики у стосунках зі своїм секретарем, то стримує себе під тиском соціальних і сексуальних заборон. Графиня насправді нагадує «собаку на сні», що ластиться до свого хазяїна, коли той іде, і кусає його, коли той занадто наближається. Е. Фернандес і К. Мартінес-Карасо у своїй розвідці довели, що визначальним чинником такої стратегії зваблення-відштовхування є залежність жінки від чоловічого погляду, який бачить її як члена суспільства нижчого гатунку, як об'єкт сексуального бажання, як істоту пасивну і слухняну. Діана використовує шаблони чоловічого способу дивитися на «слабку» стать, намагаючись завоювати Теодоро. Коли їй це починає вдаватися, вона лякається успіху, тому що остаточна перемога означатиме втрату доблесті і честі. Вона сама хазяйка і вища за статусом за Теодоро, що дає їй змогу дивитися на нього згори вниз, але вона ж водночас і жінка, від якої вимагається дивитися на чоловіка знизу вгору.

З одного боку, її активність як жінки проявляється в тому, щоб бути на виду у чоловіка, примушувати його мимоволі стежити за нею, завжди її бачити. Це досягається завдяки складній грі жестів, наказів, правил спілкування, якими Діана як хазяйка зловживає. Теодоро – лише секретар, і тому вона може дозволити собі дивитися йому прямо в його обличчя, довго розмовляти з ним, примушувати читати написані нею самою любовні поезії, внаслідок чого його сексуальне бажання настільки зростає, що йому нічого не залишається, як відводити або опускати очі. Діючи і говорячи в такий спосіб, вона розпалює його пристрасть, подаючи йому надію.

З іншого боку, уявлення про доблесть і честь гальмують сміливість жінки і примушують її вигадувати різні способи, за допомогою яких чоловік може побачити її якомога ближче, навіть отримує можливість доторкнутися до неї, але при цьому фізичний контакт завжди буде вчасно перервано і правила пристойності не будуть порушені. Тут Діана використовує цілу низку провокацій, наприклад, інсценізує своє падіння, щоб примусити Теодоро подати їй руку. У деяких випадках це бажання і небажання фізичного контакту з коханим набуває негуманних форм, наприклад, в епізоді, коли Діана, розлючена ревнощами, розбиває Теодоро носа. Іноді скла-

дається враження, що відносно свого секретаря, як зауважує В. Діксон, вона «керується своєю садо-мазохістською чутливістю та соромом, спричиненим тим, що бажання, яке її переповнює, сприймається нею як безчестя». Візуально-вербальний код спілкування між персонажами є відображенням безкінечної гри-боротьби, яка є результатом примхливого поєднання незадоволеної сексуальності, образ, завданих нерівними соціальними станами коханців, – усіма тими типовими любовними травмами, які Лопе де Вега вивів на сцену.

Кілька слів варто сказати про своєрідність поетики комедії «Собака на сні». Безумовно, її можна назвати драматургічним твором «відкритого типу», в тому сенсі, що в ньому Лопе де Вега знехтував єдністю часу і місця. Дія п'єси відбувається в Неаполі в палаці графині. Під час розгортання інтриги персонажі переходять з одного приміщення в інше, переміщуються в сад, на вулиці, тобто розпоряджаються простором, як зручно драматургу і постановнику. В аналогічний спосіб використано і час: для нас принципово неважливо, скільки саме триває пристрасть. Головне – щоб вона розвивалася за внутрішніми, тільки їй властивими законами.

«Собака на сні» є взірцем майстерного використання традиційних театральних амплу золотої доби і насамперед образу *gracioso*. Тут представлені дама (Діана), галан (Теодоро), *gracioso* (Трістан). Інтрига складається з двох класичних ліній: любовний трикутник (Діана – Теодоро – Марсела), в який намагаються втрутитися суперники (Фабіо, Рікардо, Федеріко), і пара галан-*gracioso* (Теодоро – Трістан), які застосовують різноманітні засоби «підтримування тиску» любовної пристрасті Діани (ревності, наступи, контрнаступи тощо). Постаті батька і короля відсутні, що відкриває героїні повну свободу дій, адже їй немає на кого покластися, окрім самої себе. Галан (Теодоро) лише умовно може вважатися втіленням ідеальних чоловічих чеснот і є одним з прототипів популярних персонажів «романів кар'єри», які використовують жінок задля просування вгору.

Окремо варто прокоментувати використання в п'єсі фігури *gracioso*, яка вважається особистим внеском Лопе в персонажну систему іспанського театру золотої доби. Цей тип генетично пов'язаний з блазнем або дурнем, який відомий з перших часів існування театру. У Лопе цей персонаж набув нового життя: він став помічником, рятівником, довіреною особою і водночас доброю карикатурою свого хазяїна. Багато в чому він нагадує пройдисвітів з шахрайських романів, але відрізняється від останніх тим, що не забарвлює «нову комедію» похмурими нотами мізантропії. У Лопе *gracioso* – носій мудрості, іронії, специфічного театального оптимізму, що відповідає очікуванням публіки, яка бажає, щоб у виставах, як і в житті, все закінчувалося добре. Незважаючи на свій позірний цинізм і простоту манер, *gracioso* цілковито відданий своєму хазяїну, навіть якщо той не виявляє найкращих людських якостей. Значною мірою *gracioso* є антиподом галана – молодика, який в комедіях Лопе та інших драматургів його доби представляє ідеальну складову буття і з презирством ставиться до матеріальних проблем. Їхнім розв'язанням опікується його служник *gracioso*. Галан більше орудує шпагою та інтелектом, а *gracioso* переймається провіантом, одягом, житлом. Він ніколи не забуває про зручності побуту, часто постає обережною людиною, а то й відвертим боягузом. Водночас він символізує квінтесенцію здорового глузду, якого нерідко бракує хазяїну. Враховуючи таку внутрішню складність персонажа, можна здогадатися, що він виконує найрізноманітніші функції в п'єсі: становить контраст для дій героїв з вищих шаблів суспільства, виражає критичні судження щодо їхніх вчинків, пропонує виходи із ускладнених ситуацій, коментує поетику комедій, в яких бере участь, знімає надлишкове драматичне напруження тощо.

В комедії «Собака на сні» *gracioso* Трістан не тільки відтіняє і знижує «романтичний» пафос хазяїна, а й виражає справжні мотиви його поведінки. Значення цього персонажа у п'єсі колосальне, адже саме йому доводиться допомагати Діані, Теодоро і Марселі знаходити компроміс між законами добрості й честі, з одного боку, і природними вимогами людського ества, з іншого. Йому судилося стати арбітром у всіх напружених і скандальних ситуаціях, з яких, завдяки його здоровому глузду і почуттю гумору, божевільно закохані знаходять вихід; це єди-

ний персонаж твору, якому підвладні пристрасі; йому відкриті сильні сторони і слабкості всіх дійових осіб. Як зазначають деякі дослідники, зважаючи на внесок Трістана у розв'язання конфлікту, він виконує ту роль, яка в інших п'єсах Лопе призначена королю.

На завершення варто зауважити, що «Собака на сні» є справжнім шедевром поетичного мистецтва, в якому Лопе де Вега використав увесь потенціал риторико-стильових засобів іспанської мови і повною мірою застосував принцип поліметризму. Історики літератури однак стайні в тому, що п'єса дивує багатством і розмаїттям строфічних утворень. Найчастіше використовується редонділья (строфа з віршів восьми складників з асонантною або консонантною римою), що пояснюється загальною прихильністю до цієї форми інших драматургів і поетів золотої доби. В той час, коли персонажі зупиняються для того, щоб помислити і виголосити монологи, Лопе використовує сонети або децими. Також у тексті з'являються романси, які позначають закінчення актів (хорнад) або різкі зміни у любовних стосунках Діани, Теодоро і Марсели. Крім того, за допомогою варіювання ритміко-метричних форм автор відтворює інтонаційний малюнок мовлення персонажів і передає їхні емоції, коли вони вихваляють себе, страждають від любовного болю, звинувачують одне одного або впадають в ейфорію тощо. Ритміко-метричні варіації в мовленні персонажів у п'єсі виконують функцію, яка в сучасному кінематографі відводиться музичному супроводу (саундтреку): вони ілюструють переживання героїв, розмежовують часо-просторові переходи або вказують на повороти в розвитку інтриги.

Отже, з погляду постановки проблем, тематики, підходів до побудови дії, змішування елементів комічного і трагічного, перерозподілу функцій між традиційними героями-масками, застосування прийому поліметризму у поетичному мовленні «Собака на сні» стала одним з вершинних творів Лопе де Веги. Ця дотепна, розумна, феєрична і врешті-решт сумна п'єса (разом з багатьма іншими шедеврами) піднесла іспанського драматурга на рівень таких класиків жанру комедії, як Аристофан, Плавт, Менандр, Теренцій, Шекспір і Мольєр.

*Олександр Пронкевич*

## Овеча криниця<sup>1</sup>



Дійові особи:

**Король дон Фернандо.**

**Королева донья Ісабела.**

---

<sup>1</sup> *Овеча Криниця (Фуенте Овехуна)* – містечко, розташоване в північно-західній частині провінції Кордови, на кордоні з Естремадуурою. З давніх часів належало до володінь міста Кордови, але 1460 р. король Енріке IV подарував його магістрові ордена Калатрави дону Педро Хірону. Через протести магістратури Кордови 1463 р. король повернув це містечко Кордові. Проте 1468 р. Фернан Гомес де Гусман, командор ордену Калатрави, використавши збройну силу, несподівано захопив містечко й оголосив його своєю резиденцією. Лише через сім років магістратура Кордови одержала королівську грамоту, якою відновлювалися її права на Фуенте Овехуну. 1476 р. у Фуенте Овехуні спалахує народне повстання, містечко повертається у володіння Кордови, під безпосереднє королівське правління. (Прим. Яреми Кравця)

**Дон Родріго Тельєс Хірон** – магістр ордену Калатрави.  
**Дон Манріке** – магістр ордену Сант-Яго.  
**Фернан Гомес де Гусман** – командор ордену Калатрави<sup>2</sup>.  
**Лавренсія** – дочка Естевана, наречена Фрондосо.  
**Фрондосо** – син Хуана Рудого.  
**Пасквала** – селянка.  
**Хасінда** – селянка.  
**Ортуњйо** – командів слуга.  
**Флорес** – командів слуга.  
**Естеван** – алькальд<sup>3</sup> Овечої Криниці.  
**Алонсо** – алькальд Овечої Криниці.  
**Хуан Рудий** – селянин.  
**Менго** – селянин.  
**Баррільдо** – селянин.  
**Леонело** – студент.  
**Сімбранос** – солдат.  
**Суддя.**  
**Хлопчик.**  
**Рехідори** (члени громадської ради) Сьюдад-Реаля<sup>4</sup> та Овечої Криниці.  
**Вояки, прибічники, музики, селяни та селянки.**

Діється в Овечій Криниці та в інших місцях.

---

<sup>2</sup> *Командор (Фернан Гомес).* – Фернан (Фернандо) Гомес де Гусман – головний командор ордену Калатрави, один з найтитульованих представників свавільної феодальної аристократії, фактичний правитель Фуенте Овехуни. Жорстоко експлуатував населення. Під час повстання 23 квітня 1476 р. селяни його вбили. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>3</sup> *Алькальд* – голова місцевого самоврядування, що виконував водночас і обов'язки судді. У більших поселеннях і містах вибирали кількох алькальдів. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>4</sup> *Сьюдад-Реаль* – місто в південній частині Нової Кастилії. (Прим. Яреми Кравця)



## Дія перша

### Ява перша

Мешкання магістра<sup>5</sup> Калатрави в Альмагро<sup>6</sup>.

Входять **командор, Флорес і Ортуньйо**.

**Командор**

Чи магістру вже відомо,  
що я тут?

**Флорес**

Авжеж, що так.

**Ортуньйо**

Дуже гордий цей юнак.

**Командор**

А ім'я йому знайоме —  
Фернан Гомес де Гусман?

**Флорес**

Що ти хочеш од хлоп'яти?

**Командор**

Може ймення він не знати,  
то зважав би хоч на сан  
головного командора.

**Ортуньйо**

Вірить він словам лестивим,  
що не варто быть поштивим.

---

<sup>5</sup> *Магістр* – у той час, коли відбуваються події, змальовані в «Овечій Криниці», великим магістром Калатрави був Родріго Тельєс Хірон, молодший із трьох синів Педро Хірона. Перед смертю батько передав восьмилітньому синові сан великого магістра, підкріплений папською буллою. Рада ордену затвердила його в цьому сані 1466 р. З 1474 р. по смерті свого дядька Хуана Пачеко, який був коад'ютором і великим магістром Сант-Яго, шістнадцятирічний Родріго став повноправним головою ордену Калатрави. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>6</sup> *Альмагро* – місто на півдні Нової Кастилії, де знаходилася резиденція магістрів Калатрави. Командори відповідних округів підпорядковувалися великому магістрові. (Прим. Яреми Кравця)

**Командор**

Ненадійна то опора...  
Ввічливість і доброта —  
ключ до приязні людської,  
а з пихатості дурної  
ворожнеча вироста.

**Ортуньйо**

О, якби ж то знав пихатий,  
що усі його клянуть,  
що до нього тільки лють  
можуть люди відчувати, —  
він волів би краще вмерти,  
ніж образити когось.

**Флорес**

І усе те перенось,  
що вчиня нечема впертий!  
Як між рівних грубіянство  
нерозумна дуже річ,  
то з нерівними – це бич,  
це насильство і тиранство.  
Тільки тут, як я гадаю,  
ще не знає хлопчик цей,  
чим скоряють серця людей.

**Командор**

Я ж інакшу думку маю:  
причепив до боку шпагу  
і нашив хреста на груди, —  
то поєднуй же усюди  
із одвагою повагу.

**Флорес**

Може, хтось тут інтригує,  
посварити хоче вас?

**Ортуньйо**

То вертайся, маєш час.

**Командор**

Зараз я усе з'ясую.

## **Ява друга**

**Входить магістр Калатрави з прибічниками.**

### **Магістр**

Дон Фернандо, вибачайте,  
що я вас не стрів раніш;  
я тепер дізнався лиш,  
що ви в місті.

### **Командор**

Уважайте,  
що я маю всі підстави  
нарікати на прийом;  
адже ясно нам обом —  
від магістра Калатрави  
більшої до себе шани  
міг би ждати командор,  
як одна з його підпор.

### **Магістр**

Правда ваша, любий пане...  
Я сердечно радий вам  
і як друга обіймаю.

### **Командор**

І на це я право маю:  
важив я для вас життям  
серед чварів і незгодин,  
як святий отець нарік,  
незважаючи на вік,  
вас магістром.

### **Магістр**

Згоден, згоден,  
і клянуся цим хрестом —  
вашу вірність я ціную  
і, як батька, вас шаную.

### **Командор**

Я вдоволений цілком.

**Магістр**

Що там чути про війну?<sup>7</sup>

**Командор**

Пильно слухать ви повинні —  
многоважні є новини.

**Магістр**

Я вас слухаю. Ну, ну!

**Командор**

Дон Родріго, не забудьте,  
що магістром Калатрави  
вас зробив великий воїн,  
знаний всім отець ваш славний<sup>8</sup>;  
він ще вісім років тому  
замість себе вас поставив;  
королі і командори —  
всі на вибір цей пристали;  
на посаді цій високий  
вас затвердили і папи:  
булли видали посвятні, —  
спершу Пій, а потім Павел, —  
з тим, щоб дон Хуан Пачеко<sup>9</sup>,  
старший в ордені Сант-Яго,  
разом з вами врядував;  
а як він помер, вся влада  
перейшла до ваших рук,  
хоч і юні ви літами;  
тож тепер велить вам честь  
виступати одностайно  
із преславним вашим родом.  
Ваші кривні всі вважають,  
що по смерті дон Енріке  
на Кастилю має право  
дон Альфонсо Португальський,  
що принцесу взяв Хуану;

---

<sup>7</sup> *Що там чути про війну?* – Йдеться про міжусобну війну прихильників і противників королів Фернандо та Ісабели (Ізабели) та можливе вторгнення в Кастилію Альфонса V Португальського. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>8</sup> *...знаний всім отець ваш славний.* – Батько Родріго Тельеса Хірона, Педро Хірон, магістр Калатрави з 1445 р., був одним із керівників коаліції кастильської знаті, ворожої королю Енріке IV. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>9</sup> *Дон Хуан Пачеко* – маркіз Вільєна, брат Педро Хірона, могутній феодал, ворог короля Енріке IV і принцеси Ісабели. Помер 1474 р., незадовго до смерті Енріке IV. (Прим. Яреми Кравця)

є ще й інший претендент —  
Ісабелін муж, Фернандо,  
королевич Арагонський,  
та його права на спадок  
більш сумнівні; весь ваш рід  
за Хуану виступає,  
що її ваш брат у перших<sup>10</sup>  
взяв під свій надійний захист.  
У такий непевний час  
я, магістре, вам пораджу  
наших лицарів зібрати  
в місті орденським Альмагро  
й захопить Сьюдад-Реаль,  
що лежить якраз на грані  
Андалузії й Кастилії.  
Війська треба небагато,  
щоб це місто взяти боєм,  
бо його охороняють  
наголо одні міщани  
та ще декілька ідальго,  
що стоять за Ісабелу  
й королем зовуть Фернандо.  
Добре буде, дон Родріго,  
тим усім нагнати жаху,  
хто говорить, що цей хрест  
затяжкий на ваше рам'я.  
Гляньте: графи Уруенья<sup>11</sup>,  
войовиті предки ваші,  
вам показують з могили  
у боях здобуті лаври,  
ще й маркізи де Вільєна<sup>12</sup>,  
й інші воїни одважні, —  
ледве здужає підняти  
їх усіх на крилах Слава.  
То здійміть же білий меч,  
хай в бою червоним стане,  
як і орденський ваш хрест!  
Як я можу називати  
вас магістром Калатрави,  
поки меч ваш володарний  
буде білим, не багряним?

---

<sup>10</sup> ...ваш брат у перших... – Дьєго Лопес Пачеко, маркіз Вільєна, старший син Хуана Пачеко, був одним з тих, кому Енріке IV перед смертю довірив опіку над принцесою Хуаною. У травні 1475 р. саме він влаштував їй зустріч з Альфонсо V Португальським, після чого вони обвінчалися. Незважаючи на великий спротив кастильських грандів, які хотіли бачити на престолі принцесу Хуану, котра могла б стати слухняним знаряддям для сповнення їхніх задумів, 1474 р. королями Кастилії були проголошені Фердинанд, спадкоємний принц арагонський, та Ісабела. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>11</sup> Графи Уруенья – Педро Хірон, батько юного магістра, був володарем Уруенї. Після його смерті Алонсо Тельєс Хірон успадкував титул графа Уруенї, що згодом перейшов до його молодшого брата Хуана Тельєса Хірона. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>12</sup> ...маркізи де Вільєна... – Цей титул носили дядько магістра Хуан Пачеко і його старший син Дієго Лопес Пачеко. (Прим. Яреми Кравця)

Хай шарлатом висяває  
хрест на грудях, меч при боці,  
ви ж, Хіроне, мужем станьте  
і преславний храм безсмертя  
ваших предків увінчайте!

### Магістр

Командоре, будьте певні,  
що в усобній цій війні  
я на тій же стороні,  
що й мої шляхетні кривні.  
Якщо нам потрібно взяти  
у бою Сьюдад-Реаль, —  
стане блискавкою сталь  
у руці моїй завзятій.  
І свої, й чужі тепер  
будуть знати, будуть бачить,  
що не згас мій пал юначий,  
відколи мій дядько вмер.  
З піхов вийму я меча —  
зчервоніє він од крові,  
як і хрест наш пурпуровий, —  
хай усяк це поміча!  
Ну, а де ж тепера ви?  
Є у вас якісь солдати?

### Командор

Їх у мене небагато,  
та хоробрі, як леви, —  
з ними можна світ добуть!  
А в Овечій тій Криниці  
люди смирні, мов ягниці,  
землю орють, скот пасуть,  
всі не зучені до зброї.

### Магістр

Ви в Криниці живете?  
Командор  
Вибрав я містечко те,  
щоб пожити в супокій...  
Ну, та вам пора давно  
ознаймить васалів збори.

### Магістр

Ще сьогодні, командоре,

я ступлю у стремено.

*(Виходять.)*

### **Ява третя**

Майдан в Овечій Криниці.

Входять **Пасквала** й **Лавренсія**.

**Лавренсія**

Не вертався б він довіку!

**Пасквала**

Це такі твої думки?  
Я ж гадала, навпаки, —  
ти в журбу впадеш велику.

**Лавренсія**

Щоб запавсь його і слід  
до Овечої Криниці!

**Пасквала**

Ет, були вже гордівниці, —  
спершу серце наче лід:  
він, мовляв, мені не люб, —  
а тоді з кохання плаче.

**Лавренсія**

Ні, у мене – інша вдача,  
непохилиста, як дуб.

**Пасквала**

Ой Лавренсіє, дивись,  
пить води не зарікайся!

**Лавренсія**

Ні, ніхто не сподівайся,  
щоб спіткнулась я колись!  
Як же вірить командору,  
як любить його мені?  
Він мене посвата?

**Пасквала**

Ні.

**Лавренсія**

А неслави й поговору  
про сеньйора-стрибунця  
скільки ходить по містечку!  
Не одну дурну овечку  
він залишив без вінця.

**Пасквала**

Та балакаєш ти гарно...

**Лавренсія**

Ти ж, Пасквало, знаєш, мабуть,  
він мене вже з місяць вабить,  
все даремно, все намарно.  
Розкажу тобі все чисто:  
Флорес, той поганий звідник,  
і Оргунью, той негідник,  
вже приносили намисто,  
і сережки, й шнуровиці,  
все до пана підмовляли,  
і влещали, і лякали;  
тільки то мені дурниці,  
не зведуть мене з ума.

**Пасквала**

Де була у вас розмова?

**Лавренсія**

Там, на річці, край діброви,  
з тиждень тому.

**Пасквала**

Ой дарма...  
Все ж тебе він обморочить.

**Лавренсія**

Він? Мене?

## Пасквала

Та вже ж не їх.

## Лавренсія

Ні, на цей твердий горіх  
він даремно зуби точить.  
Я, Пасквало, не така;  
більш люблю що божий ранок  
сала спряжить на сніданок  
та спекти медівника,  
щоб справдешній смак почуть,  
та кухлятко варенухи,  
як то кажуть, для отухи,  
потай матері хильнуть;  
більш люблю обіднім часом  
наслухати, як шипить,  
і клекоче, і кипить  
у горшку капуста з м'ясом,  
чи, набігавшись доволі,  
по звичаю слобожан,  
з'їсти добрий баклажан  
із сальцем замісто солі,  
потім, щоб смагу прогнать,  
скількись бубок винограду  
(боже, збав його од граду!)  
у садку своїм зірвать;  
на вечерю, як закон,  
вінегрету з'їсти з перцем  
та й спочити з чистим серцем,  
помолившись на сон,  
щоб не ввів нас у спокусу, —  
більш люблю таке життя,  
аніж слухать без пуття  
ту породу хитровусу;  
тільки й дбають, супостати,  
як свого їм досягти,  
щоб з утіхою лягти  
і з огидою устати.

## Пасквала

Та на те вони митці;  
ми їм вірим, необачні,  
а вони такі невдячні,  
мов ледачі горобці.  
Як притисне цих створінь

взимку холод, голод клятий,  
то летять до нас у хати:  
«Ой рятуйте, цінь-цвірінь!»  
Раді навіть крихті хлібній,  
що впаде їм зо стола,  
а діждалися тепла —  
вже їм люди не потрібні;  
і не та вже мова в них,  
вже нікого знать не хочуть,  
тільки з стріхи цвірінькочуть:  
«жив-жив-жив!» та «цур дурних!».  
Отакі ж і всі мужчини:  
поки в них горить жага,  
то і «люба», й «дорога»,  
і «зоря моя єдина»,  
а доб'ється він свого —  
і уже не та розмова;  
тільки й чуєш: «будь здорова»,  
тільки й бачила його.

### **Лавренсія**

Ані жодному не вір!

### **Пасквала**

Певна річ, од них лиш кривда.

## **Ява четверга**

**Менго, Баррільдо й Фрондосо; ті, що й були.**

### **Фрондосо**

Та й запеклий ти, Баррільдо, —  
Хоч із ким затієш спір.

### **Баррільдо**

Поспитаймо у дівчат,  
ці розсудять якнайліпше.

### **Менго**

Щоб було воно ще кріпше,  
то побиймось об заклад:  
якщо виграю я справу,  
ви заплатите мені

по закону – удвійні.

**Баррільдо**

Хай і так; але цікаво,  
що в заклад поставиш ти?

**Менго**

Ставлю скрипку із самшита;  
варт вона амбара жита —  
кіп не менш як десяти.

**Баррільдо**

Що ж, я згоден.

**Фрондосо**

Ну, давай!  
Добрий день, прекрасні дами!

**Лавренсія**

Ми вже дами? Бог із вами!

**Фрондосо**

Це у нас такий звичай:  
хто школяр – то вже студент,  
хто сліпий – короткозорий,  
хто кульгавий – то нескорий,  
хто злодюга – претендент,  
хто сутяга – діловий,  
хто плутяга – то розумний,  
хто невіглас – легкодумний,  
хто хамлюга – то прямий,  
хто ротатий – златоуст,  
хто банькатий – прозорливий,  
боягуз – то соромливий,  
хто скупий – то має глузд,  
хто дурний – то простодушний,  
хто вже лисий – то й мудрець,  
хто крикун – то молодець,  
пранцюватий – золотушний,  
хто бурчливий – то серйозний,  
хто незносний – то дивак,  
хто розпусний – має смак,  
хто скажений – то нервозний,

хто нахабний – то вже смілий,  
хто пузатий – заживний,  
хто цибатий – то стрункий,  
хто горбатий – то похилий...  
Можна, бачите, словами  
все на світі личкувать;  
то чому ж би не назвать  
вас мені – «прекрасні дами»?

### **Лавренсія**

То, Фрондосо, по містах  
люблять висловиться м'якше;  
та бринять слова й інакше  
у неввічливих устах,  
бо не вміють простаки  
бути гречними надміру.

### **Фрондосо**

А які ж вони, к приміру?

### **Лавренсія**

Все говорять навпаки:  
хто поважний – то нудний,  
хто правдивий – то нескромний,  
а хто щирий – безсоромний,  
а хто щедрий – навісний,  
той, хто радить, – то влазливий,  
той, хто ганить, – лютий звір,  
хто побожний – лицемір,  
хто увічливий – лестивий,  
хто терплячий – то боюн,  
хто поблажливий – макуха,  
а хто строгий – то катюга,  
хто заслужений – везун,  
хто нещасний – винен сам,  
той, хто смирний, – то єхидний,  
той, хто вірний, – жалюгідний,  
хто одвертий – просто хам,  
чесна дівчина – дурна,  
чесна й гарна – ідіотка,  
і шерепи, і девотка...  
Та доволі. Річ ясна.

### **Менго**

Сатана! Авжеж, доволі.

**Баррільдо**

Я вже й вуха розпустив.

**Менго**

Добрий піп тебе хрестив,  
як я бачу, не без солі<sup>13</sup>.

**Лавренсія**

Ви, як я не помиляюсь,  
сперечалися всі три?

**Фрондосо**

Ось послухай...

**Лавренсія**

Говори.

**Фрондосо**

На твій присуд я звіряюсь.

**Лавренсія**

Щоб вернути згоду й мир,  
справу вирішим ми спільно.

**Фрондосо**

Тільки вислухай нас пильно.

**Лавренсія**

Та про що ж таки ваш спір?

**Фрондосо**

Я й Баррільдо проти Менго...

**Лавренсія**

---

<sup>13</sup> *Добрий піп тебе хрестив, / як я бачу, не без солі...* – За народним повір'ям, сіль, яку кидають у купіль хрещеника, надавала йому кмітливості. (Прим. Яреми Кравця)

Що ж він каже?

**Баррільдо**

Заперечить  
хоче очевидні речі.

**Менго**

Ні, я знаю достеменно:  
саме так воно і є.

**Лавренсія**

Тобто?

**Баррільдо**

Що нема кохання!

**Лавренсія**

Це ще, знаєте, питання.

**Баррільдо**

Ну а я кажу своє:  
без любові світ пропав би  
і життю б настав кінець.

**Менго**

Не великий я мудрець,  
був би вчений – більше знав би;  
та відомо, що стихії  
в вічнім розбраті живуть  
і незгідливі беруть  
соки з них тіла людські —  
жовч і флегму, млюсть і кров...

**Баррільдо**

Щоб ти знав, цей світ подвійний  
є насправді гармонійний —  
все єднає в нім любов,  
горне всіх під владсть свою,  
під опіку благородну.

**Менго**

Та любов, сказати, природну  
я, Баррільдо, визнаю.  
Певно, що така існує  
у речах і у тілах  
і людьми у їх ділах  
непохибливо керує;  
так, вона у кожнім є,  
до натури відповідно,  
і усякий, з нею згідно,  
береже єство своє.  
Від удару затуляє  
нам лице своя рука,  
від біди нога прудка  
тіло втечею збавляє;  
як ув око пил летить,  
то його закриють вії, —  
так любов природна діє.

**Пасквала**

Як же спір ваш розуміть?

**Менго**

Я кажу, що є любов  
тільки до самого себе.

**Пасквала**

Ну і Менго! Тю на тебе!  
От дурницю упоров!  
Що ж, по-твоєму, то глупство  
тягне самку до самця  
і до дівки молодця?

**Менго**

Не любов, а себелюбство.  
Що таке любов?

**Лавренсія**

Жадання  
красоти.

**Менго**

Так, красоти...

Для якої ж то мети?

**Лавренсія**

Для утіхи, обладання.

**Менго**

То, виходить, насолоди  
ми шукаємо в красі?

**Лавренсія**

Ніби так.

**Менго**

І люблять всі  
задля власної вигоди?

**Лавренсія**

Правда, Менго.

**Менго**

То ж то й є.  
Іншого нема кохання,  
як своє вволить бажання,  
серце втішити своє.

**Баррільдо**

А згадай, що в церкві новій  
нам казав отець Антон:  
був такий мудрець Платон<sup>14</sup>,  
що навчав людей любові;  
тільки душу він любив,  
а в душі – самі чесноти.

**Пасквала**

Нащо вам про те молоти?  
Ці діла для докторів,

---

<sup>14</sup> ...був такий мудрець Платон... – Платон – давньогрецький філософ (427–347 рр. до н. е.), творець теорії об'єктивного ідеалізму. Первинним Платон вважав потойбічний світ незмінних, вічних і непорушних загальних ідей, що є прообразом мінливого світу природних речей і метою, до якої вони прагнуть. Його ім'я пов'язується з диспутом Менго, Баррільдо, Пасквали та Лавренсії, що мав місце перед тим, в якому переказуються деякі положення філософії любові неоплатоніків епохи Ренесансу. (Прим. Яреми Кравця)

хай там споряться про них  
у своїх неверситетах.

**Лавренсія**

Бачу я по всіх прикметах —  
не переконав ти їх;  
та в одному маю певність —  
щастя й без любові єсть.

**Менго**

А ти любиш?

**Лавренсія**

Власну честь.

**Фрондосо**

Хай тебе замучить ревність!

**Баррільдо**

Хто з нас виграв?

**Пасквала**

Краще йдіть  
до священика всі троє,  
спірки вашої складної  
ми не можемо розсудити, —  
бач, вона не знає кохання,  
в мене досвід теж малий, —  
розумій тут, як умій.

**Фрондосо**

Боже, що за гордування!

**Ява п'ята**

**Флорес**; ті, що й були.

**Флорес**

Добрий день! Вітаю вас.

**Пасквала**

А! Це Флорес, панська сваха!

**Лавренсія**

По польоту видно птаха!  
Відкіля це ти до нас?

**Флорес**

Що, не бачите? З походу!

**Лавренсія**

Дон Фернандо теж вернувсь?

**Флорес**

Лиш учора бій відбувсь,  
і чимало там народу  
головою полягло.

**Фрондосо**

Нам усе цікаво знати.

**Флорес**

Добре, можу розказати,  
все ж я бачив, як було.  
Щоб успішно звоювати  
прикордонну ту фортецю,  
що зовуть Сьюдад-Реаль,  
наш магістр зібрав рушення  
доблесних своїх васалів —  
пару тисяч піших кметів  
і комонників три сотні  
із мирянства і чернецтва,  
бо таку повинність мають  
всі брати червонохресті,  
чи то світські, чи духовні, —  
проти маврів, безперечно...  
На хоробрім юнакові  
пишний був жупан зелений,  
сутим золотом розшитий,  
тільки наручні сталеві  
блискотіли крізь вильоти,  
запнуті на шість петельок;

а під ним був кінь зіркатий,  
мов зміюка, здоровенний, —  
воду пив з Гвадалквівіру<sup>15</sup>,  
пасся в травах прибережних,  
у наритниках лосячих,  
на загривку – банти, ленти  
білим снігом майорять,  
мальовничі та чудесні,  
як і яблука ті білі  
по лискучій сірій шерсті.  
Обік нього – дон Фернандо,  
командор наш, їде верхи:  
кінь буланий, білий храп,  
грива й хвіст – як ночі темні;  
в пана добрий обладунок —  
на кольчuzі на турецькій  
плащ яріє жовтожарий,  
весь у золоті та перлах,  
на блискучім шишаку  
гордо мають білі пера,  
наче квітка помаранчі,  
як весною розцвітеться;  
на перев'язі у нього  
ясеновий спис довжезний,  
аж до самої Гранади  
ворогам усім страшенний.  
Непокірні городяни  
опір нам чинили впертий,  
заявивши, що вони  
будуть вірні Ісабелі.  
Та магістр взяв місто з бою  
і бунтівникам найпершим  
та зневажникам, що сміли  
за літа його безчестить,  
голови казав зрубати,  
а дрібноті, підлій черні —  
тим роти велів заткати  
й спину буками змережить.  
Нині всі його бояться,  
ну і люблять, як належить,  
і вважають, що цей воїн,  
славний в віці молодечім,  
згодом, повних літ дійшовши,  
скорить маврів богомерзких,  
під червоного хреста  
їх півмісяця підверне.

---

<sup>15</sup> Гвадалквівір – ріка на півдні Іспанії. Місцеві коні з породи арабських скакунів вважалися найкращими в Іспанії. (Прим. Яреми Кравця)

Командорові й васалам  
нагороду дав він щедрю —  
в переможеному місті  
здобич взято незліченну...  
Та уже музики грають;  
будьте ж ви усі веселі, —  
переможцю любі лаври,  
двічі любе щире серце.

### **Ява шоста**

**Входять командор і Ортуньо, Хуан Рудий, алькальди Естеван та Алонсо, музики, селяни.**

**Музики**  
(співають)

Слава, слава пану,  
слава командору,  
воїну грізному,  
в битвах переможцю!  
Хай живуть Гусмани,  
хай живуть Хірони —  
вірним милостивці,  
смирним оборонці!  
У бою завзятім  
мавритан зборовши,  
із Сьюдад-Реаля  
він верта додому, —  
в Овечій Криниці  
вже його корогви.  
Дон Фернандо Гомес  
хай живе сто років!

**Командор**

Я дякую шановній всій громаді  
за цю до мене явлену любов.

**Алонсо**

Сеньйоре милостивий, всі ми раді  
заслужене віддати знов і знов.

**Естеван**

Завжди до вас прихильні криничани  
й мужі громадські просять без одмов

дари прийняти скромні, що селяни  
в цей славний день зібрати спромоглись;  
більш добрості, аніж добра, в нас, пане,  
чимсь іншим надолужимо колись.  
Та ось ідуть заклечані підводи:  
на першій возі посуд – подивись;  
на другій – гуси доброї породи,  
бач, голови вистромяють з-за ґрат,  
мов хочуть оспівать твої походи;  
он десять туш свинячих, ще й доклад —  
кров'янка там, і ковбики, й ковбаси  
приємний розливають аромат;  
сто каплунів – це теж кусочок ласий,  
сто курок – десь по них у хуторах  
сумують досі півні-ловеласи...  
Нема на наших конях пишних блях  
і всякої там збруї дорогої,  
та дорога нам щирість у серцях,  
і щиро вам даруем ми напої —  
дванадцять добре сповнених міхів,  
що з ними ваші доблесні герої  
і голими в мороз на ворогів  
завзято підуть – сила сонцебризна  
кріпкіш за сталь покріпить вояків.  
Ще є тут сир та інша потребизна,  
що ми тобі приносимо у дар;  
прийми, здоров, усе і щиро визнай,  
що ти – сердець щасливий володар.

**Командор**

Ще раз дякую. Ідіть  
в добрий час усі додому.

**Алонсо**

Вам же по труді такому  
слід, сеньйоре, відпочить.  
Потрусили ваш поріг  
ми любистком та ласкавцем;  
щоб могли, своїм державцям  
постелили б ми до ніг  
східні перли й самоцвіти.

**Командор**

Я вам вірю. Прощавайте.

**Естеван**

На прощання заспівайте  
величальну ще раз, діти.

**Музики**  
(співають)

Слава дон Фернандо,  
слава командору,  
воїну грізному,  
в битвах переможцю!

(Виходять.)

### **Ява сьома**

**Командор, Лавренсія, Пасквала, Ортуньйо, Флорес.**

**Командор**

Ви, дівчата, підждіть.

**Лавренсія**

Що накажете, сеньйоре?

**Командор**

Значить, знову непокора?  
Довго думаєш дражнить?

**Лавренсія**

Це до тебе він, Пасквало?

**Пасквала**

Мабуть, ні. Тікаймо нишком.

**Командор**

Я до тебе, дика кішко,  
та й до тебе теж, зухвала.  
Ви ж мої?

**Пасквала**

Ми ваші, пане,  
та, пробачте, не у всім.

Командор  
Ви зайдіть до мене в дім,  
там же й інші є селяни.

**Лавренсія**

Якби там були алькальди  
(батько мій алькальд також),  
я зайшла б, а ні – то що ж...

**Командор**

Флорес!  
Флорес  
Тут!

**Командор**

Ти ждеш команди?  
Проведи цих сеньйорит.

**Флорес**

Ну ж бо, йдіть.

**Лавренсія**

Без рук, шахраю!

**Флорес**

Та не бійтесь!

**Пасквала**

Геть, я знаю:  
враз засунеш двері – й квит.

**Флорес**

Пан вам хоче показати,  
що привіз він із війни.

**Командор**

*(тихо до Ортунью)*

Як увійдуть, то замкни.

*(Виходить.)*

**Лавренсія**

Ну, пустіть нас, годі ждати.

**Ортуньйо**

Вас же теж подарували  
командору?

**Пасквала**

Ах ти ж хам!  
Геть з дороги, бо як дам...

**Флорес**

Бач, які нахабні стали!

**Лавренсія**

Що, сеньйору, мабуть, мало  
подарованого м'яса?

**Ортуньйо**

Він на ваше м'ясо ласий.

**Лавренсія**

Щоб його вже розірвало!

*Виходить з Пасквалою.*

**Флорес**

Отуди! Взяли й пішли!  
Доброго тепер од пана  
ми дістанем прочухана,  
що дівчат не привели.

**Ортуньйо**

Хочеш вислужиться, брате,  
то повинен все терпіть;  
а не можеш – що робить?  
Хоч світ за очі тікати!

*Виходять.*

## Ява восьма

Королівська резиденція в Медіна-дель-Кампо<sup>16</sup>.

Входять **король дон Фернандо, королева донья Ісабела, дон Манріке<sup>17</sup> та прибічники.**

### Донья Ісабела

Я гадаю, нам негоже  
зволікати; того й гляди —  
з Португалії сюди  
військо з'явиться вороже.  
Треба діяти рішуче,  
щоб його попередити;  
як прогаєм слухну мить,  
жде нас лихо неминуче.

### Король

Із Наварри<sup>18</sup> й Арагону<sup>19</sup>  
нам уже підмога йде,  
і в Кастильї<sup>20</sup> де-не-де  
діють вірні нам загопи.  
Я упевнений, що зборем  
ми Альфонса всі гуртом.

### Донья Ісабела

Вірю в успіх і цілком  
з вами згоджуюсь, сеньйоре.

### Манріке

Тут до вас з Сьюдад-Реаля  
рехідори<sup>21</sup> прибули,  
ждуть, щоб ви їх прийняли.

---

<sup>16</sup> *Медіна-дель-Кампо* – місто, в якому перебували у березні 1475 р. Фердинанд та Ісабела, їдучи із Сеговії до Вальядоліда після того, як були проголошені королями Кастилії. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>17</sup> *Дон Манріке* – насправді дон Родріго Манріке, досвідчений полководець, один із двох магістрів Сант-Яго, прихильник Фердинанда та Ісабели. Помер 1476 р. у шістдесятирічному віці. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>18</sup> *Наварра* – історична область у районі Піренеїв. З кінця XIII ст. – окреме королівство в складі Франції. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>19</sup> *Арагон* – історична область на північному сході Іспанії. З IX ст. – графство, з 1035 р. – королівство. В 1479 р. Арагон об'єднався з Кастилією в єдину державу – Іспанію. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>20</sup> *Кастилія* – історична область в Іспанії, відіграла значну роль в об'єднанні Іспанії. З 1035 р. – окреме королівство. 1479 р. на основі династичного шлюбу між Ісабелою Кастильською та Фердинандом II Арагонським Кастилія була об'єднана з королівством Арагон, що покляло початок єдиному іспанському королівству. (Прим. Яреми Кравця)

<sup>21</sup> *Рехідор* – радник, член міського або сільського самоуправління. (Прим. Яреми Кравця)

## Король

Я прийму їх в цьому залі.

## Ява дев'ята

Входять два **рехідори** з Сьюдад-Реаля.

### Перший рехідор

Найясніший наш королю,  
з Арагону до Кастильї  
небом посланий ласкавим  
нам на благо і спасіння!  
Від всього Сьюдад-Реаля  
ми удатися посміли  
до величності твоєї  
по підмогу королівську.  
Буть підданцями твоїми  
мали ми за честь велику,  
та позбавитись її  
злая доля нам судила.  
Юний орденський магістер,  
достославний дон Родріго,  
що являє силу й смілість,  
незвичайну в його віці,  
пориваючись поширить  
Калатрави володіння  
і здобути слави й честі,  
взяв в облогу наше місто.  
Ми чинили мужній опір  
проти рицарської сили,  
ріки крові пролилися  
у запеклій, лютій битві.  
Все ж противник переміг  
тільки тому, що магістру  
помагав Фернандо Гомес  
і порадою, і ділом.  
Нині ми під його владу  
перейти усі повинні,  
якщо ви не подасте  
нам негайної підтримки.

## Король

Де тепер Фернандо Гомес?

### Перший рехідор

У Овечій десь Криниці;  
як відомо, в тім містечку  
головний його осідок.  
Він усім своїм підданцям  
неймовірні чинить кривди, —  
від гвалтовної сваволі  
стогнуть люди нещасливі.

### Король

Є у вас якісь призвідці?

### Другий рехідор

Ні, сеньйоре любий, звідки?  
Наші шляхтичі усі  
у полоні, хто не вбитий.

### Донья Ісабела

Ясно вказує це діло,  
що робити треба нам:  
відсіч дати бунтівникам,  
силі протиставить силу.  
Зараз саме слухний мент  
підлу зраду побороти,  
бо увійде в ці ворота  
до Кастильї претендент.

### Король

Дон Манріке, ви ідіть  
зараз же з двома полками;  
впоравшись з бунтівниками,  
там порядок наведіть.  
З вами піде граф де Кабра<sup>22</sup>  
з роду славних кордов'ян;  
має він гучний талан  
брати ворога за зябра.  
Час настав, по всьому видно,  
вдатись до рішучих дій.

### Манріке

---

<sup>22</sup> З вами піде граф де Кабра з роду славних кордов'ян... – Дієго Фернандес де Кордова, граф де Кабра – один з правителів міста Кордови, згодом вкрив себе славою під час війни проти Гранадського емірату. (Прим. Яреми Кравця)

Мудре слово, пане мій,  
уст твоїх монарших гідне.  
З перемогою вернуся,  
як не згину у бою.

### **Донья Ісабела**

Мужність знаючи твою,  
я за успіх не боюся.

*Всі виходять.*

### **Ява десята**

Поле за Овечою Криницею.

### **Лавренсія, Фрондо**

#### **Лавренсія**

Кинувши прання на кладці,  
я прийшла сюди з потоку,  
щоб сказати тобі, Фрондосо, —  
так поводитись негоже.  
Вже помітили всі люди,  
що ти ходиш скрізь за мною,  
по всьому пішли містечку  
поголоски, поговори.  
Ти ж нівроку, хлопець добрий  
і хороший, і заможний,  
і за інших показніший, —  
от і вирішила молодь,  
парубки й дівчата наші,  
і на вулиці, і в полі  
ув один говорять голос,  
що люблюся я з тобою.  
Всі чекають дня, коли  
паламар наш голомозий  
нам у церкві після служби  
заповіді оголосить.  
Дбав би краще ти про те,  
як зерном набить комори  
та глеки широкогорлі  
молодим вином наповнить,  
ніж про тее женихання  
та про любовці торочить;  
хочу спати я спокійно,  
нащо здавсь мені той клопіт?

**Фрондосо**

Ой Лавренсіє, не смійся  
ти із щирої любові!  
І життя мені, і смерть —  
у твоїм єдинім слові.  
Знаєш ти, що я тебе  
за дружину взяти хочу,  
і так ставишся до мене...

**Лавренсія**

Бо інакше і не можу.

**Фрондосо**

Та невже ж не пожалієш  
ти мене в моєму горі?  
Я не їм, не п'ю, не сплю  
через тебе дні і ночі!  
Личко янгольське, а серце  
невблаганне і жорстоке...  
Милий боже, я шалію!

**Лавренсія**

То лікуйся й будь здоровий.

**Фрондосо**

Я тоді здоровий буду,  
як укупочці з тобою

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.