

# **PRO MEMORIA**

Видмантас Силюнас

## Неисчерпаемый Тирсо де Молина

**Тем, кто сегодня ведет справедливую борьбу за женское равноправие, было бы приятно оглянуться на изумительных творцов сценического искусства, раскрывавших исключительные достоинства прекрасного пола.**

Габриэль Тельес, писавший под псевдонимом Тирсо де Молина (1573?–1648), вывел на подмостки ряд уникальных героинь. Решительные, изобретательные, они ни при каких обстоятельствах не теряют присутствия духа. Казалось бы, поверженные, они не сдаются, не унывают, и, уверенные в себе, добиваются справедливости в несправедливом мире.

Женщины в Золотом веке были подвластны мужчинам, лишены возможности свободно определять свой жизненный путь, многие из них фактически находились взаперти. У Тирсо же они ведут себя более инициативно, чем мужчины, и в итоге кавалеры, не успев опомниться, оказываются у храбрых героинь в плену.

Такова донья Анна в комедии «Ну и плут же ты, Гомес» (*Bellaco sois, Gómez*); Виоланта в «Крестьянке из Вальекаса» (*La villana de Vallecas*), донья Хуана де Солис в комедии «Дон Хиль зеленые штаны» (*Don Gil de las calzas verdes*) и другие непокорные красавицы. Такие девушки, как Виоланта, покинутая соблазненным ее доном Габриэлем, или донья Хуана, брошенная доном Мартином, уехавшим из Вальядолида в Мадрид, чтобы посвататься к богатой наследнице, как правило, должны были уйти в монастырь и замаливать свой грех. Но в том-то и дело, что наши героини вместо того, чтобы мириться со своей участью, отваживаются на то, что грозит им еще более тяжкими последствиями, – бросаются вдогонку за убежавшими обманщиками. Совершают то, что всячески осуждалось моралистами и законами, сулящими за это тюрьму: Виоланта выдает себя то за крестьянку, то за торговку хлебом, то за мексиканку, донья Хуана и вовсе переодевается в роскошный мужской наряд, влюбляя в неотразимом виде суженную своего возлюбленного! И, может быть, самое примечательное, что пускаются они в опасную авантюру шутя и играя. Игра – их стихия, играя, они чувствуют себя, как рыба в воде.

Правда, в театре Тирсо играют многие: наряду с доньей Хуаной де Солис, объявившей себя доном Хилем, это имя берет и обманувший ее дон Мартин; в «Крестьянке из Вальекаса» бросивший Виоланту дон Габриэль, приехав к столичной богачке Серафине, присваивает себе имя, титулы и бумаги заочно сосватанного ей жениха – мексиканца дона Педро де Мендосы.

Актеры, взявшиеся за текст драматурга, играют играющих людей. Но игра игре рознь! Как говорят в «Крестьянке из Вальекаса» о Мадриде, престольном городе государства:



Тирсо де Молино

*Все живут в столице  
Благодаря притворству, и даже грязь  
Прикрывает свое безобразие.*

*En la corte viven todos  
de industria; ny hasta los lodos  
cubren aquí su malicia.  
vv. 1320–1322<sup>1</sup>.*

Но такие притворщики, как дон Мартин или дон Габриэль, играют топорно и неуклюже. Неотразимо играют те, на чьей стороне правда.

Однако их совсем немного, и если игра – всеобщий удел, то это значит, что мир лжив. Обманчивость мира достигает такой степени, что все становится недостоверным. В «Доне Хиле» появляются четыре Хила, хотя на самом деле нет ни одного. В комедии «Ну и плут же ты, Гомес» в заключительной картине собирается пять лже-гомесов. Призраки разрастаются на глазах, видимости множатся и одолевают реальность, воображаемое берет верх над настоящим. Спектакли Тирсо превращаются в красочные и живописные миражи. Каждый воспринимает все по-своему – рассматривает то, что ему кажется, то, что он воображает. Разговоры нередко ведутся с мнимыми партнерами, такими, какими они мерещатся, – собеседники словно грезят наяву. Герои то и дело не представляют, что они видят, но видят то, что себе представляют.

Их глаза как бы повернуты внутрь, обращены к тому, что своенравно и прихотливо преломляется сквозь призму собственного сознания.

Выдумки грозят превратиться в лихорадочные наваждения – в этом особый драматизм в театре Тирсо. Зритель наблюдает, как воображение овладевает героями, их закабальет, и они, став рабами фантазий, впадают в воспаленное состояние. Карлос в комедии «Поклонник наоборот» (*El pretendiente al revés*) решает, что Сирена ему неверна, и пытается убить ее. Подобное происходит и в других комедиях. Рохерио в комедии «Меланхолик» (*El melancólico*) считает, что Леониса изменила ему, видя на ней золотую цепь, принадлежавшую Филиппу, а на шее Филиппа – ее коралловое ожерелье. Но девушка надела цепь, решив, что ее послал Рохерио, а принадлежавшее ей ожерелье попало к Филиппу случайно. И когда Рохерио спрашивает: «Когда же глаза лгут?», Леониса с полным правом отвечает:

*¿Los ojos cuando mintieron?  
— Cuando no los rige el alma  
ni alumbra el entendimiento.  
Когда ими не руководит душа  
И их не озаряет разум.  
vv. 2632–2634<sup>2</sup>.*

Спектакли Тирсо не только в эпизодах, где одни действующие лица подглядывают за другими и обсуждают их слова и поведение, но и в целом – театр в театре, звездный час нетаящейся театральности.

Обольстители и в реальной жизни не церемонились с женщинами, уверенные, как и дон Хуан Тенорио в драме «Севильский озорник, или Каменный гость», в своей безнаказанности. Подчеркнем еще раз, что положение женщины в Испании XVII в., как и в других европейских странах, было незавидным. Их сопоставляли с праматерью Евой, из-за податливости греху, на которой был осужден человеческий род. Женщину считали низшим существом, неспособным обладать здравым смыслом. Тех, кто потеряли невинность до свадьбы, называли потаскухами (*rameras*<sup>3</sup>), и о женитьбе на них не могло быть и речи.

Так обстояло дело с теми, кто ощутил себя в положении, подобном тому, в каком оказались донья Хуана или донья Виоланта у Тирсо. К примеру, когда в январе 1657 г. в Уэте возле Куэнки Кристоаль де Сото обольстил дочь аптекаря Марию Санчес и отец обратился в суд, виновник отделался недолгим домашним арестом<sup>4</sup>.

Любимые же героини Тирсо вырываются из-под любой опеки, проявляют ошеломляющую независимость и заставляют богатых кавалеров исполнить обещание жениться на них. Они играют по своим особенным, неслышанным правилам, которые, по сути, являются исключением из правил: пренебрегают тем, что общепринято, опровергают или выворачивают наизнанку законы. Им все удастся еще и потому, что никто не может поверить, что они способны дерзнуть на нечто подобное. Тирсо наказывает маловерных. Одна из его драм так и называется «Осужденный за недостаток веры» (*Condenado por desconfiado*). В комедиях он подшучивает над нерешительными мужчинами, когда они откровенно оказываются слабым полом. Комедию «Стыдливый во дворце» (*El vergonzoso en el palacio*) можно также назвать «Робкий во дворце» или «Маловерный во дворце» (*Desconfiado en al palacio*) – Мирено не решается объясниться в любви желанной красавице, изъясняется намеками и полунамеками. Про такую осторожность и утонченность обращения можно сказать: «Где тонко, там и рвется». По сути, подобные кавалеры боятся сделать важный, но крайне опасный шаг. Их сковывает мысль о том, что откровенное признание может привести к разочарованию, когда выяснится: надежда на взаимность была напрасной. Но если они не могут собраться духом для подобного признания, им остается лишь тешить себя пустой мечтой.

В пьесе «Стыдливый во дворце» инициативу берет в свои руки девушка, принцесса Магдалена, и Мирено выпадает счастье. Куда чаще игроки терпят крах потому, что стоят на скользкой в нравственном отношении почве, как уже упомянутые соблазнитель. Но в скрупулезно и безошибочно, математически точно просчитанных сюжетах Тирсо два минуса дают плюс: выясняется, что обманывать обманщиков необходимо. Это подчеркивает и Виоланта в «Крестьянке из Вальекаса», когда, вспоминая фольклорного плута, говорит, что она не Урдемалас, т. е. не человек, строящий дурные козни, а Урдебуэнас – персона, делающая доброе дело.

В конце первого действия она произносит слова, которые должны остаться в памяти зрителей в антракте:

*Yo haré que admire en la corte  
la villana de Vallecas.*

*Я сделаю так, что столица восхитится  
Крестьянкой из Вальекаса.*

vv. 1141–1142<sup>5</sup>.

Это обещание блестяще показать себя, и публика будет удивляться тому, как это ей удастся.

Эстетическое счастливым образом объединяется с этическим, маниризм Тирсо во многом заключается в показе красоты и силы искусства, которое предельно отчетливо противостоит миру лжи и корысти. Благая игра заразительна и так великолепно продумана, что меняет мир. Главной целью неиссякающего воображения оказывается преобразование действительности. Игра создает новую, более совершенную и увлекательную реальность, нежели привычно существующая. Реальность – бескрайнее пространство дурных, навязываемых нелепыми обычаями игр; театр Тирсо показывает, как возникает – подобное цветущему оазису в пустыне – пространство, в котором новаторская игра всё меняет к лучшему. Она нарушает драконовские законы и подчиняет жизнь власти творчества и любви. Спектакли Тирсо призывают не покоряться судьбе, а творить судьбу, талантливый вымысел служит замыслам, помогающим изменить жизнь.

Такова двойственность театральности Тирсо – она и завораживает, и настораживает; говорит о неблагополучии реальности и внушает веру в доброе волшебство искусства.

<sup>1</sup> Нумерация стихов по изданию *Tirso de Molina. Obras completas*, vol. I, ed. de Ignacio Arellano, Universidad de Navarra, Iberoamericana. Vervuert, 2011.

<sup>2</sup> Op. cit.

<sup>3</sup> *Piacenza Lingo P.* La mujer en España de los siglos XVI y XVII, en: [divergerotceducacion.wordpress.com](http://divergerotceducacion.wordpress.com), s.n.

<sup>4</sup> *Lorenzo Cadarso, P. L.* Los malos tratos a las mujeres en la Castilla en el Siglo XVII; en: Cuadernos de investigación de historia, 15, 1989, p. 119-136.

<sup>5</sup> Нумерация стихов по изданию *Tirso de Molina. Obras completas*, vol. II, ed. Ignacio Arellano, Universidad de Navarra, Iberoamericana. Vervuert, 2012.