

УДК 792.2; 821

ББК 84(0)5; 85.334.3(3)

Силюнас Видмантас Юргевич

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства ибероамериканских стран, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-1374-9013

espalencia@mail.ru

Ключевые слова: Габриэль Тельес — маска Тирсо де Молина, маскарад в жизни и на сцене, поэтика маньеризма, апология искусства и критика действительности, отражение и преобразование, игра как царство свободы

Силюнас Видмантас Юргевич

Тирсо де Молина: театральность жизни и волшебная сила театра



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-78-123

Для цит.: Силюнас В.Ю. Тирсо де Молина: театральность жизни и волшебная сила театра // Художественная культура. 2024. № 2. С. 78–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-78-123>.

For cit.: Silyunas V.Yu. Tirso de Molina: Theatricality of Life and the Magic Power of Theater. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 78–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-78-123>. (In Russian)

Silyunas Vidmantas Yu.

D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-1374-9013

espalencia@mail.ru

Keywords: Gabriel Téllez — the mask of Tirso de Molina, masquerade in life and on stage, poetics of Mannerism, apology of art and criticism of reality, reflection and transformation, play as the realm of freedom

Silyunas Vidmantas Yu.

Tirso de Molina: Theatricality of Life and the Magic Power of Theater

Аннотация. Тирсо де Молина — псевдоним Габриэля Тельеса (1573–1648). Великий драматург-маньерист устраивал парад образов-масок в своих произведениях и сам скрывался за маской, ведя двойную жизнь, выступая в несхожих ипостасях. Габриэль Тельес был выдающимся богословом, крупным религиозным деятелем, образцовым монахом. Тирсо де Молина дерзко бичевал общественные нравы в комедиях, в которых встречались откровенно эротические сцены, уводил зрителей в миры утонченной красоты и обнажал социальные язвы. В статье рассматриваются перипетии интригующей судьбы Тирсо де Молины, доктора богословия и бунтаря, высоко ценимого Папой Римским и вызвавшего гнев светских властей, единственного из выдающихся испанских писателей Золотого века, осужденного за произведения для театра. Анализируются его драмы, направленные против деспотии, и комедии, в которых остроумные игры, нарушающие многие табу, дают возможность достигнуть исключительной свободы.

Abstract. Tirso de Molina is a pseudonym of Gabriel Téllez (1573–1648). A great Mannerist playwright, he created a range of images and masks in his works and hid behind the mask in his own life, appearing in different guises. Gabriel Téllez was an outstanding theologian, a major religious figure, an exemplary monk, whereas Tirso de Molina boldly castigated the prevailing mores in comedies where some explicitly erotic scenes were present, took the audience into the worlds of exquisite beauty, and highlighted the ills of reality. This article focuses on the vicissitudes of the intriguing fate of Tirso de Molina, a doctor of theology and rebel, highly appreciated by the Pope and arousing the wrath of the secular authorities, the only outstanding writer of the Spanish Golden Age condemned for his works for the theatre. The author of the article discusses anti-despotism dramas and comedies in which ingenious games violating taboos allow achieving exceptional freedom.

Введение

Тирсо де Молина более броско, чем кто-либо, показывал на подмостках театральность жизни. «Мир — это театр» — эта мысль дорога и его современникам, но в его творчестве она выражена с предельной экспрессией. Апологет театра, он демонстрировал блеск и силу сценической иллюзии и вместе с тем высказал немало горьких истин о подлинном положении дел. Увлекая миражами, он был зорким наблюдателем реальности и нередко вступал с нею в конфликт. Тирсо де Молина — единственный из великих художников Золотого века, который был судим за произведения для театра и скрывался под псевдонимом.

Настоящее его имя Габриель Тельес. Появившись на свет в Мадриде в 1573 году, он в 18 лет становится послушником, а через год монахом ордена мерседариев (исп. *merced* — милость, полное название основанного в 1264 году арагонским королем военно-монашеского ордена Пресвятой Девы Марии — *Orden de Merced, redención de los cautivos* — Орден Владычицы Милости, пленных искупления); его члены, кроме обычных монашеских обетов, давали обет собирать деньги на выкуп пленных и стать заложниками вместо них. В 1606 году был рукоположен в священники в Толедо, где изучал изящные искусства и теологию. Талантливый, отличающийся незаурядным умом монах Тельес станет генеральным хронистом ордена, напишет два тома его истории, за труды по теологии и лекции, прочитанные в обителях мерседариев в Латинской Америке, где с 1616 по 1618 год он инспектировал монастыри и наставлял священнослужителей, получит в 1637 году от Папы Римского Урбана VIII звание доктора богословия, будет возведен в звание Магистра и т.д.

Но этот образцовый инок и примерный аббат окажется оборотнем. В своей другой ипостаси под именем Тирсо де Молина он откровенно говорил о царящих в христианских краях порядках. Переноса места действия драматических произведений в другие страны, Тирсо нередко прибегал к иносказаниям, но каждому зрителю было понятно, что речь идет об Испании, о которой он прямо высказывал нелицеприятные суждения. В начале 1610-х годов он продает актерам несколько комедий, в том числе «Крестьянку из Сагры» (*La villana de la Sagra*, 1611), в 1615 году готов один из его шедевров — комедия «Дон Хиль Зеленые Штаны» (*Don Gil de las calzas verdes*), и это не просто блистательные

светские сочинения, в них царит вольный дух, чувственная любовь подчас оказывается соблазнительно греховной. До поры до времени глубокоуважаемому Габриелю Тельесу не ставят в упрек подобные шалости. Но Хунта по исправлению нравов (*Junta de Reformación*) — грозное суперминистерство во главе с несколькими высочайшими должностными лицами: председателем Совета Кастилии (Совета министров) Франциско де Контрерасом, Главным Инквизитором Андреасом де Пачеко и др. — 6 марта 1625 года, обсудив поведение известного церковного деятеля, являющегося одновременно кумиром сцены, выносит постановление: «Был рассмотрен скандал, который монах мерседарий Тельес, называющий себя Тирсо де Молиной, вызывает светскими, рождающими скверные побуждения и дающими дурные примеры комедиями. <...> Решено выслать его в один из самых дальних монастырей ордена и запретить под знаком отлучения от церкви писать любые комедии и прочие сочинения светского рода» [7, р. 182–183]. В тот же день Хунта публикует запрет всем в течение десяти лет печатать в Кастилии комедии, романы и новеллы.

Звучит грозно, но комедии, романы и новеллы будут печататься в Арагоне, Наварре, Андалусии, да, хоть и с оглядкой, и в самой Кастилии. Что же касается нашего автора, то его реакция поразительна для тех, кто верит в «черную легенду» о беспросветно мрачной жизни в Испании XVI–XVII столетий. До строжайшего запрета Хунты Тирсо лишь сочинял свои произведения для сцены, теперь он станет их издавать (выйдут четыре тома). В изданиях указано, что племянник Тирсо де Молины без ведома дядюшки печатает его драмы и комедии. На запрет «раздваиваться» писатель ответит тем, что начнет «растраиваться»: у Тирсо появится выдуманный родственник — как и в его комедиях, в которых, как нам предстоит увидеть, фиктивные персонажи обретут двойников. Правда, сочинений для сцены один из ее властелинов создает после осуждения его министрами меньше, чем до этого окрика, но трудно сказать, что на это повлияло — решение ли Хунты или желание прославить орден Милосердия, приступив к его фундаментальной «Всеобщей истории» (*Historia General de la Orden de la Merced*, 1629) в трех томах и к жизнеописанию одной из его святых, Марии де Сервельон (1640). Создает он и сборник стихов и новелл «Развлекать, поучая» (*Deleitar aprovechando*, 1632, опубл. 1635) и еще ряд произведений... Забавно, но при королевском дворе

нередко левая рука не обращала внимания на то, что делает правая: 24 апреля 1625 года, хотя не прошло и двух месяцев после того, как Хунта решила отлучить Тирсо от театра, в покоях королевы Изабеллы играют его комедию «Галисийка Мари Эрнандес» (*La gallega Mari Hernández*) [7, p. 187]...

Несмотря на репрессивный указ авторитетнейшего государственного органа, Тельес продолжает занимать привилегированное положение среди мерседариев, являясь аббатом то одного, то другого монастыря. В 1643 году Главный Магистр ордена Маркос Сальмерон категорически запрещает монахам ходить в театр, грозя тремя месяцами заключения в тюрьме. Но, во-первых, это говорит о том, что братья-мерседарии, как и другие иноки, были увлеченными зрителями спектаклей, во-вторых, Сальмерон вскоре скончается и о запрете забудут, Габриеля Тельеса же назначат одним из Управляющих ордена в Кастилии, и он направляется в Мадрид, собираясь насладиться театральной жизнью. Увы, по дороге он заболевает и останавливается в монастыре в Альмансане, где умрет 20 февраля 1648 года.

Как будет вскоре написано одним из его друзей, он скончался, «оставив грядущему дух добродетели и истинную веру» [11, p. 308]. Учтем эти строки, но прибавим, что он оставил и дух дерзкого искусства.

Враг деспотии

Тирсо де Молина создавал большинство своих произведений, когда в годы царствования Филиппа III (1598–1621) страной фактически правил Франциско Гомес де Сандоваль-и-Рохас, герцог Лерма, ставивший на документах подпись вместо короля. Лерма оказался близоруким государственным деятелем и скверным человеком. Его жадность была прямо-таки фантастической. Он озолотил родственников: Рохаса, своего дядю, назначил архиепископом Толедским и Главным Инквизитором, одного из сыновей, Франциско, сделал вице-королем Перу, другого, Фердинанда, — вице-королем Арагона. Лерма наживался на всем: на зерне, на налогах, на кладбищах и общественных землях, цинично и грубо торговал должностями. К примеру, Родриго Васкесу де Арсе, председателю Совета Кастилии, временщик писал: «Я очень доволен графом Марьендой, который мне неоднократно был полезен, я ему благоволю и решил ему отдать вашу

должность» [23, p. 48]. Одной из самых уникальных и выгодных его коммерческих операций стал перенос в 1601 году столицы из Мадрида в Вальядолид. Лерма заранее скупил дома в старинном городе и при переезде королевского двора, министерств и вельмож заработал за перепродажу бешеные деньги, нечто подобное произошло и в 1606-м, когда он вернул столицу обратно в Мадрид.

Короче говоря, когда временщик наконец попал в опалу и был вынужден заплатить штраф в астрономическую сумму миллион золотых дублонов, ему это удалось сделать без затруднений. От более сурового наказания Лерма себя заблаговременно обезопасил, выхлопотав — или купив — у Папы Павла IV титул кардинала. Его друзьям, открыто грабившим народ Испании, повезло меньше: одни при воцарении Филиппа IV попадут за решетку, другие, как Родриго Кальдерон, будут казнены.

Тирсо де Молина творил в ту пору, когда преступления временщика были у всех притчей во языцех. Многие знали сатирическое стихотворение Ф. Кеведо о нем «Величайший вор в мире», а философ, иезуит Хуан де Мариана в 1609 году писал: «Все в королевстве вопиют и стонут под гнетом — стар и млад, богач и бедняк, ученый и невежда» и «говорят об этом на площадях, уголках, улицах и закоулках» [10, p. 238]. За десять лет до этого, в 1589 году Мариана публикует удивительно передовой для той поры трактат — *De rege* («О короле»). Мыслитель пишет о том, что законы, которые утверждает народ, монарх обязан чтить, если не хочет превратиться в тирана, над которым народ вправе учинить расправу. Книга, утверждающая право на тираноубийство, была запрещена инквизицией, ее экземпляры в 1610-м сжигали, но не в Испании, а в Париже. Но вольнолюбивые идеи носились в воздухе. За четыре года до написания Марианой книги «О короле» другой популярнейший испанский писатель, иезуит Педро де Риваденейра, публикует «Трактат о религии и добродетелях, которые должны иметь христианские князья, чтобы управлять и сохранять свои владения», направленный против Никколо Макиавелли и учений нынешних политиков (1595). Он призывает к моральному очищению власти, третирующей Бога, и объявляет, что защита «государственного интереса» (*razón de estado*) — это защита интересов дьявола (*razón de satanás*), — и этот текст свободно публикуется и распространяется в Испании. В 1600 году Мартин Гонсалес де Селориго

печатает в Вальядолиде «Мемориал о мерах, необходимых для полезного возрождения Испании» (*Memorial de la política necesaria y útil de España*), утверждая, что испанцы, чьи головы одурманены легко достающимся американским серебром и золотом, перестают заниматься ремеслами, возделыванием полей и выращиванием урожая, так что пустеют поля и исчезают «средняки», то есть средний класс...

Тирсо де Молине близки такие взгляды, и он нередко пишет о том, что государством фактически правят не короли, а скверные временщики — возникают яркие картины мира, оказавшегося под игмом дурной власти. Драматург порой уже в названиях своих произведений указывает, что изображает жизнь, какой она *не должна быть*. «Государство наоборот» (*La república al revés*) можно назвать ярчайшей политической драмой. Написанное, скорее всего, в 1611 году, произведение является, возможно, дебютом Тирсо-драматурга. Писатель отталкивается от событий, разворачивающихся в последней трети VIII века, когда византийский император Константин VI и его мать Ирина стали яростно и жестоко бороться за власть в Византии, но истолковывает их по-своему: мать и сын, два беззастенчивых интригана, у него оказываются на противоположных полюсах нравственной шкалы. В драме императрица, вернувшись в Константинополь после того, как успешно отразила нападение персов, узнает, что сын захватил власть. Она удаляется в деревню, вручив Константину венец на коронации, наставляя его править, не подчиняясь страстям и руководствуясь одним лишь благоразумием (*con la prudencia sola*) [20, p. 384].

Слова произнесены втуне. Стремясь к бесконтрольной диктатуре, Константин велит бросить мать за решетку, а затем прикончить ее, а также казнить главу сената и выставить сенаторов, одетых в женские платья, на публичное поругание. В день свадьбы с принцессой Кипра Каролой он признается ее придворной даме, донье Лидоре, что жаждет только ее. Лидора, приехавшая со своим любовником, готова отдаться императору, но его похотливому слуге Леонсио удается провести ночь с ней, в то время как Константин, думая, что обладает Лидорой, проводит ночь с законной супругой. Затем Константин открыто живет с фрейлиной и грубо третировает императрицу. Королева, не вынеся унижения, дает пощечину наглой Лидоре, и император бросает жену за решетку за оскорбление любовницы! Придя в тюрьму задушить Ирину по приказу императора, придворный Андронио

пытается насильно овладеть ею, полагая, что «в подобном мире / было бы глупостью поступать справедливо» [20, p. 387]. Но негодяй наталкивается в камере на переодетого в женское платье мужчину: верный Ирине крестьянин Тирсо уговорил ее поменяться одеждой и, увидев убийцу, выхватывает у него шпагу, пронзает его и бежит из тюрьмы. Этот тезка драматурга ведет себя совсем не так, как многие простодушные поселяне, *villano*, из других пьес: убивает напавшего на него пастуха, одежда которого достанется одному из преследователей королевы, которого прикончат другие негодяи. *Qui pro quo* множатся, как и безобразия, которые творит тиран: Константин легализует воровство, узаконивает многоженство и приказывает сжигать иконы. Терпению неба и людей приходит конец: византийские войска и войска короля Кипра, отца Ирены, свергают его, народ требует его казни, но получившая обратно трон Ирина решает сохранить ему жизнь, велев все же (реальный исторический факт!) ослепить Константина за богопротивные преступления, а Тирсо — простолюдина! — назначают государственным советником. Совершенно неординарный ход драматурга! Неординарным, как пронизательно заметил Игнасио Арельяно, является и то, что «Государство наоборот» начисто опровергает мнение Константина, что женщине полагается сидеть за пальцами дома:

Простыни, мать, вышивай,
Ибо женщине игла
Пристала больше, чем пика [6, p. 13]⁽¹⁾.

Храбрая воительница, блестящий полководец, мудрейший политик Ирина, не обращая внимания на подобные слова, покончит с тиранией сына, и в империи, где царил насилие, воцарится закон. Правда, ценой множества бедствий, страданий и обильно пролитой крови. И трудно забыть прозвучавшие в драме слова:

Убежим к морю, быть может,
В его глубине
Существует справедливый мир [6, p. 12].

(1) Перевод здесь и далее автора, кроме ссылок на русскоязычные ресурсы.

Во второй половине XVI столетия становятся расхожими рассуждения о том, что в мире доминирует «Государственный интерес» (*razón de estado*), про который в драме Тирсо «Любить благодаря изобретательному искусству» (*Amar por arte mayor*, ок. 1627–1628, опубл. 1636) говорится:

La razón de estado obliga:

Su poder es riguroso... (v.v. 2991–2992) [12, p. 156].

(Государственная власть принуждает,

И принуждает жестоко).

Наварский король дон Санчо выказывает себя в этой драме как отталкивающий деспот: приревновав дона Лопе к Изабелле, бросает соперника в тюрьму и приговаривает к смертной казни, а после бегства узника велит конфисковать его владения. Прячась в Астурии, дон Лопе влюбляется в донью Эльвиру, и она отвечает ему взаимностью, но возникает ситуация, схожая с той, что грозила ему гибелью в Наварре: Эльвиру домогается астурийский король дон Ордоньо. Герою вновь грозит смерть: узнай астурийский король об его чувствах к Эльвире, его выдадут королю Наварры. Чтобы проверить, не связаны ли Лопе и Эльвира сердечными узами, король Астурии велит ему говорить ей нежные слова — ее отклик покажет, как она относится к нему. Дон Лопе сознает, в сколь затруднительном положении оказался: если он не будет пылко разговаривать с Эльвирой, то она решит, что он к ней охладел; если он будет искренним и она в ответ проявит свою любовь к нему, он может лишиться жизни. Но влюбленные придумают игру, о которой не подозревают прочие: какие-то слова произносят внятно, а какие-то шепотом. Игра им удастся на славу — к радости публики, убеждающейся, что герои способны одурачить короля.

Похоже строится и действие комедии «Поклонник наоборот» (*El pretendiente al revés*). Герцог Филипп так уязвлен отвергающей его ухаживания маркизой Сиреной, что не находит ничего лучшего, чем обратиться за помощью к своей жене Леоноре. Он просит герцогиню, чтобы она уговорила Сирену уступить ему: получив свое, он сможет целиком принадлежать супруге. Герцогиня, для виду согласившись стать сводней, заключает, что муж груб и глуп; и следует изменить ему прежде, чем он успеет изменить ей. Если нельзя лишить его жизни, то можно лишить его чести, — пусть расплатится за свое безумие.

Слово *desatino* — глупость — будет повторяться еще и еще, звучать как лейтмотив в комедии.

Но герцогиня оказывается столь же недалёковидной, как и ее муж, — просит Сирену свести ее с Карлосом, не догадываясь, что Сирена любит его. Абсурдность происходящего оказывается вопиющей, когда Сирена принимает правителей у себя в имении, и по ее приказу герцогу подают жареного цыпленка в маленькой кружке, а соус в большой тарелке, кладут на стол нож, направленный острием к герцогу, сажают его в повернутое спинкой к столу кресло — и он понимает нелепость притязаний на нее. Но больше всего благоприятной развязке способствует то, что Карлос и Сирена начинают объясняться шифрованным языком. Подлинный смысл их речей заключен в первых словах произносимых ими поэтических строчек, и читать их следует по вертикали. Изумительная художественная одаренность спасает влюбленных от деспотической власти...

Неправдоподобная правда искусства

Так же темпераментно Тирсо отвергает и власть денег. В комедии «Через чердак и подъемник» (*Por el sótano y el torno*, 1623) Бернарда собирается выдать замуж пятнадцатилетнюю сестру Хусену за семидесятилетнего старика: жених, говорит она, готов вложить хорошие деньги, чтобы приобрести молодку. У претендента сумма в сто тысяч песо, Бернарда переводит это состояние в ценнейшие золотые дукаты и, словно замороженная, три раза повторяет: «Шесть тысяч дукатов ренты», «Шесть тысяч дукатов!..» [21, p. 232–233, 276]. (Забавная параллель с «Венецианским купцом»: в шекспировской комедии Шейлок несколько раз повторял: «Три тысячи дукатов!»)

Расчетливость неразлучна с цинизмом: старшая сестра наставляет младшую: брак со стариком при деньгах хорош тем, что дряхлый муж вскоре протянет ноги, оставив ее вдовой, и Хусена заживет припеваючи... «Где торги, там нет души», — скажет героиня комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны» донья Хуана Солис. Тирсо постоянно возвращается к этому; в комедии «Крестьянка из Вальбекаса», к примеру, говорится:

Нельзя сопрягать

Выгоду и честь (v.v. 3542–3543) [19, p. 226].

Тех, кто предпочитает политику или барыш, а не любовь, Тирсо судит не только моральным, но и эстетическим судом. Он сторонник справедливости, но прежде всего, как истинный маньерист, он поборник красоты: чем меньше красоты можно обнаружить в действительности, тем больше ее должно быть в искусстве. Если действительность перестает производить нечто прекрасное, то это становится главной миссией искусства. Искусство не отражает, а выражает прекрасное; красота выставляет напоказ саму себя, бросая вызов реальности.

Такова эстетика Тирсо де Молины — эстетская эстетика. Искусство — не зеркало реальности, а зеркало, в котором оно часто себя же созерцает. Становился ли при этом Тирсо де Молина антиподом самого себя — Габриеля Тельеса, был ли оборотнем, как это будет в случае Джекиля и Хайда у Р.Л. Стивенсона? Но во многом создатель ироничных театральных игр и глубокий богослов едины: и богатая келья аббата, размышляющего над тайнами Божьей Благодати, и сцена, на которой давались его разящие своей чувственностью и фантазмагоричностью спектакли, схожи тем, что отдалялись от обыденности. Новаторство Тирсо — не в стремлении создать точное подобие действительности, а в ее «расподоблении». Чтобы реализоваться, его героям необходимо менять реальность; чтобы преобразовать жизнь к лучшему, следует самим преобразоваться. Новая жизнь доступна только в ином обличье. Достижение желанного возможно лишь при создании нового собственного образа, а это — творческое дело. Герои Тирсо решают творческие задачи, и удачное их решение — это эстетически безупречное решение. Эстетика у маньериста Тирсо во многом определяет не только привлекательную видимость, но и сущность бытия. Это эстетика искусства, которое не только сталкивает с реальностью, но и уводит от нее в сферу воображения. Его главные действующие лица, выступая в преображенном виде, заставляют других поверить, что рукотворные миражи — нечто всамделишное, они превращаются в волшебников, дабы превращать иллюзорное в подлинное. Тирсо убеждал публику в том, что неправдоподобная правда искусства прекраснее и куда желаннее бытового правдоподобия. Ему помогало то, что многими владело настроение, которое выражало ставшее невероятно популярным слово *desengaño* — разочарование, утрата надежд. Зритель считал, что поддаваться «обманкам» в театре, да и в искусстве в целом, гораздо лучше, чем верить обманам в жизни,



Ил. 1. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534–1540. Дерево, масло. 216 × 132 см. Галерея Уффици, Флоренция

и Тирсо предлагал причудливые, даже невероятные, но заманчивые метаморфозы, уводя в воображаемые миры.

В комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны» (*Don Gil de las calzas verdes*) в начале действия мы узнаем предысторию героини, доньи Хуаны де Солис. В красивейшую девушку Вальядолида влюбился дон Мартин, он долго ухаживал за ней, поклялся жениться (такие «браки до брака», хотя и не поощрялись, но фактически вполне допускались в XVII веке) и добился ее близости. Но когда мадридский приятель отца пообещал отдать за дону Мартина свою дочь, богатейшую донью Инес, жадный старик заставил сына бросить возлюбленную ради более выгодной партии. Зная о связи своего отпрыска с незаурядной девушкой, родитель решает отправить дону Мартина свататься под именем дона Хилья. Выясняется, что он опасался доньи Хуаны не зря: узнав о предательстве

кавалера, она собирается нарушить его планы. Тирсо не заботится, что в реальной жизни у соблазненной и покинутой девушки оставались две дороги — в монастырь или в публичный дом. Донья Хуана решает на нереальное: переодевшись в мужской наряд, она намерена познакомиться, так же назвавшись Доном Хилем, с доньей Инес раньше, чем дон Мартин, и влюбить в себя невесту своего обольстителя!

Мадрид превратится в город, в котором верховодит искусство, в нем начнет править художественный фантом — призренный красавец Хиль, созданный доньей Хуаной, и окажется, что власть фантома над фактом — радостная власть. Ликует донья Инес, прямо-таки захлебывающаяся от восхищения невероятным кавалером:

Хиль — подобье серафима,
Соль земли, бесценный клад,
В тайниках любви хранимый.
Я, его узрев, погибла:
Стражду, жажду, обожаю... [3].

Подруга доньи Инес, донья Клара, вторит ей:

Сводишь ты, о перл создання,
О дон Хиль, меня с ума! [3].

Часы блаженного упоения переживает и донья Хуана, увидевшая, что она отбила у доньи Инес своего возлюбленного.

Подчеркнем еще раз: отец дон Мартина разлучает его с доньей Хуаной де Солис наживы ради, жадность толкает Мартина к предательству, да и его разговор с отцом доньи Инес о грядущей свадьбе напоминает обсуждение торговой сделки. Корыстному миру донья Хуана отваживается противопоставить нечто вроде бы эфемерное — свое искусство! Тирсо подчеркивает, что искусство — нечто призрачное, но секрет успеха доньи Хуаны окажется в том, что она создает высокохудожественный призрак. Преображаясь в дон Хиль, героиня выбирает изысканнейший костюм, да еще самого модного для данного сезона цвета. Первая встреча Хуаны и Инес произойдет в Герцогском саду; и возникнет образ оазиса, в котором правит закон красоты. Раздастся музыка, послышатся куплеты песни, и под звуки струй фонтана и звон гитар перед доньей Инес явится донья Хуана — дон Хиль Зеленые Штаны — артистический шедевр.

Тирсо полагался на грацию и чарующие интонации исполняющей эту роль актрисы. И публика верит, что в Герцогском саду происходит нечто исключительное — женщина влюбляется в женщину, приняв ее за наилучшего из мужчин! Торжествует предприимчивая героиня и поэт-маньерист, утверждающий, что искусство выше жизни, что вымысел лучше реальности, что искусное подобие мужчины лучше настоящего мужчины. Выдуманный кавалер побеждает настоящего: донья Инес остывает к ухажеру, к которому была привязана, и влюбляется в дон Хиль. Она несказанно рада, когда отец сообщает, что вот-вот к ним явится дон Хиль де Альборнос, который должен стать ее мужем, и приходит в негодование, увидев, что вместо того, кто ее очаровал, является дон Мартин. Еще бы — ей кажется, что сублимного безбородого («ну прямо как ангелочек») нежного юнца норовит подменить обманщик — грубый бородатый мужлан. Инес без ума от художественной химеры (jimera — одно из любимейших слов Тирсо де Молины). Маньеризм рассчитывал на эстетический восторг, и донья Инес заражает таким восторгом аудиторию, когда поет гимны мнимому кавалеру:

Хиль не человек, он радость,
Бойкость, вкус, краса и прелесть,
В небесах любви он счастье!
Я видала, я влюбилась... [3].

Можно предположить, что и Тирсо испытывал восторг от того, с каким юмором ему удалось изобразить признание в любви к наваждению, к подделке.

Дона Хиль придумал отец дон Мартина, дон Хиль доньи Хуаны — его копия; но копия куда лучше оригинала. В маньеристском театре тени кажутся чем-то более настоящим, чем люди, которые их отбрасывают. Действие оборачивается свистопляской теней, круговертью миражей и масок. Возникает своего рода сатанинский бал, которым правит художник — виртуоз донья Хуана де Солис. Хили начинают размножаться, Мадрид охватывает эпидемия Хилей. Убедившись, что гарантированный успех в любовных делах приносит фантом зеленоштанного Хиль, в дон Хиль Зеленые Штаны станут рядиться не только мужчины, но и женщины. Слуга доньи Хуаны де Солис Караманчель принимает безостановочное размножение Хилей за

бесовское наваждение. Умопомрачительный хоровод масок чуть не сводит Караманчеля с ума — в финальной сцене у балкона при виде четырех Хилей он появится, увенчанный ладанками с изображениями святых и с несколькими свечами, чтобы защититься от нечистой силы.

Ум заходит за разум и у дона Мартина: на него обрушивается ливень из призрачных двойников, да еще он все больше пугается призрака доньи Хуаны — до него один за другим доходили слухи, что она осталась беременной, затем спряталась в монастыре и в конце концов скончалась. Слухи — тоже часть гениальной стратегии героини. Теперь ее призрак мстит ему за измену. Призраки, как в кошмарном сне, неведомым путем сообщаются друг с другом, и совместно, как в жуткой легенде о носящейся по ночам в дикой охоте стае демонов, набрасываются на Мартина — его задерживает полиция за то, что он будто бы ранил ухажера Инесы дона Хуана, нарушил обещание жениться и зарезал донью Хуану де Солис, после того как ее обрюхатил. Преступника ждет неминуемая казнь! И когда появляется в роскошном женском наряде живая донья Хуана и снимает с него все обвинения, ему не остается ничего другого, как покорно идти с ней под брачное ярмо!..

Но это не столько торжество любви, сколько триумф творчества: только во власти эстетического наваждения светские мадридские барышни могли счесть приехавшую из Вальядолида женщину идеальным мужчиной. Сколько бы названий доподлинно существующих улиц, площадей, церквей и прочих примет реального Мадрида ни упоминал Тирсо в комедиях, он не отдает зрителей во власть реальности, а уводит их в фантазмагорические сферы, завораживает миражами. Маньеристское искусство Тирсо — визионерское искусство! Его спектакли — сеансы белой магии, его героини — сущие чародейки.

Homo ludens

В комедии «Стыдливый во дворце» (*El vergonzoso en el palacio*, 1621) в плену чар искусства оказывается и героиня, его творящая. Избалованная вниманием кавалеров герцогская дочь Серафина с порога отвергает ухажеров. Она замкнута в себе, не желая ни с кем знаться. Если весь мир — театр, то, как выясняется, ее отрешенная от всех жизнь — это театр одного актера.

Желая блеснуть на празднике, она собирается сыграть несколько ролей и на репетиции спектакля подает реплики от имени целого ряда персонажей, мгновенно в них перевоплощаясь, да еще в образе Ведущей комментирует происходящее. Переодетая в мужской костюм, сперва играет Принца, вызывающего на дуэль Графа, ухаживающего за выдуманной Селией, и с такой яростью выхватывает шпагу, что пугает стоящую рядом даму. Узнав, что Селия выходит замуж, изображаемый ею Принц жалуется, что его надежды увяли, что он сходит с ума, и Серафина то переходит к повествованию о свадьбе, то, возвращаясь к прямой речи в роли Принца, заявляет о намерении проникнуть на торжество. Затем демонстрирует целый ряд гостей, собравшихся на венчание: «Сеньор священник, вот ваше кресло»; «Для меня хороша и эта скамья!»; «Наливай вина, Алонсо»... Наступает бракосочетание: воображаемый священник спрашивает воображаемого жениха: «Берешь ли ты замуж Селию?» — «Да, беру». — «А ты, Селия, согласна выйти замуж за Фабио?» — «Да, выхожу за своего мужа и господина». Серафина в роли Принца: «Собаки! В моем присутствии! (*Выхватывает шпагу.*) Смерть новобрачным, священнику, собравшимся, всей деревне». — «Ай, убивают!» (v.v. 869–1029) [4].

Придворная дама Хуана говорит, что та, кто так метко изображает влюбленного, должна сама испытывать любовь. На это Серафина отвечает, что ничего подобного до сих пор не чувствовала и что никогда не станет влюбляться. Ее не волнует то, что происходит в действительности: выдуманное для нее стократ важнее подлинного, пленить ее могут только чары фантазии.

И все же она страстно влюбится! Но это будет совершенно особенная страсть — страсть к самой себе! Живописец в тайне от нее нарисует ее портрет в мужском наряде, она наткнется на картину, ей скажут, что это изображение ее поклонника, и этот «юноша» полностью пленит ее. Гордая дочь герцога, творившая свой художественный мир, в нем замкнувшись, встречается в своем воображении сама с собой и собой же увлекается. Да еще с такой силой, что когда в крошечной тьме встречается с влюбленным в нее доном Антонио, то, приняв его за неотразимого красавца, нарисованного на портрете, отдается ему.

Можно сказать, что Серафина отдается самой себе; такова судьба художницы-маньеристки, ушедшей с головой в свое творчество, и явная самоирония маньериста Тирсо.

И в других произведениях Тирсо героини и герои выступают как актрисы и актеры, берущиеся за разные роли. В центре миров, творимых драматургом на подмостках, — Актер, Играющий Человек, Homo ludens, обладающий способностью мгновенно менять облик, пол, пластику, интонации.

Протей — главный бог на художественном олимпе маньеризма.

В «Новом искусстве сочинять комедии» (1609) Лопе де Веги звучит требование:

Пусть монологи произносит актер

Так, чтобы весь преобразался

И, преображаясь, преобразил бы зрителя (v.v. 274–276) [1].

Автору «Нового искусства» были по душе легенды об актерах, которые настолько отождествлялись с теми, кого изображали, что умирали на сцене, представляя смерть героев... Другое дело Тирсо де Молина — его героини и герои заставляют других поверить в подлинность тех или иных персонажей, которых они играют, но сами и не думают сливаться с ними. Они играют роль — и играют ролью. Могут увлечься ею, но не переставая держать по отношению к ней дистанцию. В них может отозваться чувство представляемого ими персонажа, но прежде всего им присуще совершенно особое чувство — чувство любования разыгрываемой ими ролью. Их тешит восхищение собственным творчеством, подобное тому, которое мы заметили у доньи Серафины в «Стыдливом во дворце».

Оно откровенно обнаруживается и в комедии «Крестьянка из Вальекаса» (La villana de Vallecás, ок. 1620, опублик. 1627). В ней скрывающаяся в одежде поселянки донья Виоланта и ее служанка Томаса в общей сложности создают десять персонажей! Писатель-маньерист показывает нам нечто совершенно фантастическое, в духе известных зрителям корралей легенд о дьявольских проделках женщин. Младший современник Тирсо Франциско Сантос (1617–1697) писал в плутовском романе «Перикильо из Галинеро», что женщина — «это подлинное привидение — так зовут женщину мудрецы, потому что она всюду проникает и все переворачивает вверх тормашками, одних ослепляя, а других разоряя» [9, р. 73].

Виоланта восклицает:

Я заставлю столицу любоваться

Крестьянкой из Вальекаса (v.v. 1141–1142) [9, р. 73].

Ей мил тот, кто превозносит ее актерский дар, и она рада, когда слышит:

То ты превращаешься в торговку хлебом,

То в американку,

То оказываешься настоящей Виолантой;

Какой черт тебя надоумил плести

Столько подделок и обманов? (v.v. 3018–3022) [19, р. 205].

Перед нами сочинение, отличающееся щедрым избытком колоритных фантомов; но кроме этих призрачных образов большое значение имеет образ реального места действия — садов Хуана Фернандеса.

Во втором десятилетии XVII века Хуан Фернандес, богатый советник (рехидор) управления столицы, добрый знакомый Тирсо де Молины, связанный с орденом мерседариев, обустроил купленные им земли возле монастыря Реколетос на окраине Мадрида. Он построил виллы и разбил чудесный парк с цветниками. На рубеже 1620–1630-х годов эта территория, которую стали называть садами Хуана Фернандеса, превратилась в любимое место столичных обитателей. Тирсо разворачивает перед воображением зрителей словесные картинку этих садов, изображает их в духе маньеризма, имея для этого немало оснований: Хуан Фернандес не только культивировал деревья, цветы и растения, но и на художественный лад их компоновал и возводил изысканные строения — в комедии говорится о дивных гротах, зданиях, залах, картинах, статуях, балконах, беседках (III, v.v. 502–512). Сады, в которых живет Лаура и происходит большинство событий, недаром сравнивают с Елисейскими полями (I, v. 516). Лаура спускается с носилок у своего дворца, схожего с раем, подобная «зарю, которая восходит среди жасминов и роз» (III, v. 350–351). В садах возрастают не только цветы, но и надежды (III, v. 333–334), трепещет не только воздух, но и душа и сердце (I, v. 500–501).

Искусство воодушевляет природу — цветы, как утверждает в комедии один из героев, испытывают чувства: красные цветы полнятся яростью, фиолетовые источают покой, зеленые дарят надежду, жел-



Ил. 2. Сады Аранхуэса под Мадридом. Фотография

тые грозят смертью, белые воплощают чистоту (v.v. 1779–1786). Как и в ряде других комедий, Тирсо, предельно точно обозначив место действия, вместе с тем словно бы переносит героев и героинь в другой мир, показывая, как они добиваются своего рода экстерриториальности. Они устанавливают свои невероятные порядки — и оказывается дозволенным непозволительное и возможным невозможное. Поэтически одухотворенный сад, полный благоухания и влаги, дарящий благолепие в изнывающем от жары и жажды Мадриде, превращается в Оазис с большой буквы, идеальное заповедное место, отгороженное от всего обыденного. Театр Тирсо — мираж, становящийся оазисом, или оазис, становящийся миражом.

Спасительное мастерство игры, создающей новые миры, раскрывается во многих произведениях Тирсо. Игры не бесплодной — и не бесплотной!

Напрасные попытки умерщвления плоти драматург высмеивает в комедии «Через чердак и подъемник» (*Por el sótano y el torno*), о которой уже шла речь. Бернарда, держащая взаперти пятнадцатилет-



Ил. 3. Русильон С. Старый фавн. (Серия «Цветники Аранхуэса»). 1911. Холст, масло. 118 × 146 см. Центр искусств королевы Софии, Мадрид

нюю сестренку Хусепу, рада, что жилые помещения дома находятся на втором этаже и попасть в них можно только воспользовавшись подъемником — таким предвестием лифта. Сестры живут в центре Мадрида, никого, однако, не видя, как отшельницы в скиту. Но карета, в которой ехали сестры, опрокидывается, и ханжа Бернарда оказывается в объятиях незнакомого мужчины — ее спасает поспешивший на помощь незнакомец. Дона Фернандо взволнует приключение с дамой и нечаянный телесный контакт с ней, и он под видом лекаря является к слегшей от потрясения в постель Бернарде. Когда он нежно шупает ее руку, будто бы для того, чтобы определить, в каком месте лучше сделать кровопускание, прикосновения возбуждают строгую блюстительницу нравов. Это заметит смышленная сестренка, и видя, что ее суровая повелительница заигрывает с доктором, Хусепа решится на дерзкий поступок. Она осмеливается ускользнуть из неволи, переодевшись в роскошные одежды, которые ее кавалер собрал, чтобы послать в подарок сестре в Лиссабон. Но сестры натываются друг на друга: младшая опешила со страху, старшая замирает, не понимая,

как сестренка оказалась на улице и откуда у нее такие наряды и украшения. Первой приходит в себя Хусепа и на ломанном португальском обращается к сестре как к незнакомке, выдавая себя за чужеземную графиню де Фикальо, а верная Хусепе служанка уверяет Бернарду, что разодетая в пух и прах португалка непохожа на ее сестренку... Вернувшись домой, Бернарда застанет проворную Хусепу за вышиванием в скромном платице и совсем запутается. Да еще вскоре выяснится, что, бдительно оберегая младшую сестру от соблазнов, она сама им все больше поддается. Бернарда начнет ходить на свидания с доном Фернандо, оправдывая отлучки тем, что дала обет посвятить девять вечеров молитвам в храме; на что ехидная сестренка замечает, что девять походов могут принести плоды через девять месяцев...

В конце концов Эрот окажется сильнее Аргуса: сестры выйдут замуж за тех, кого полюбили; вольные чувства проникнут в зорко охраняемые комнаты, замкнутое пространство разомкнется перед космосом любви. Но это еще вполне традиционное, устоявшееся в искусстве Возрождения представление о находящемся во власти любви космосе. Чаще у Тирсо, как уже отмечалось, окружающим героев миром правит не любовь, а корысть и властолюбие. К образам-маскам, к камуфляжу приходится прибегать, чтобы затаиться от подобного мира и достичь желанных целей.

Так поступает одна из самых ярких героинь Тирсо — Херонима в комедии «Любовь-целительница» (*El amor medico*, 1625?). Увлечшись в Севилье доном Габриелем, она отправляется за ним в Лиссабон. Там она живет переодетая в мужское платье и успешно заканчивает учебу на медицинском факультете университета. Женщины, заявляет Херонима, не обязаны заниматься только вышиванием и прочими домашними работами, жить в замужестве, как в алжирском плену; женщина вправе предаться науке, изучению языков, искусству... Свободомыслящая девушка берется за невозможное. Она лечит, выступая под именем доктора Барбосы, Стефанию, в которую влюблен Габриель, навещая ее в одежде врача, в длинной сутане и шелковом плаще с капюшоном... Барбоса, ставя диагноз, многократно прикасается к ее рукам, которые Стефания все охотнее протягивает к лекарю. Пациентка очарована медиком, его нежными прикосновениями, похожими на ласки, и предписанной им «суровой» диетой, включающей индейку, цыплят, куропаток, зайцев и телятину.

Херонима выступает то в своем собственном облике, то в облике медика, то в образе его выдуманной сестры, говорит то на латыни, то по-испански, то по-португальски, то лукаво кокетничает, то оказывается таким замечательным знатоком, что король Португалии объявляет Барбосу главным придворным лекарем. В итоге она женит на себе дона Габриеля и отдает Стефанию за его приятеля. Игра ее умна и азартна, но порой близка фарсовому стилю итальянской комедии масок.

Но Тирсо нередко изображает и самую что ни на есть утонченную игру. С такой игрой мы встретимся в комедии «Мнимая Аркадия» (*La fingida Arcadia*, 1621), представленной не в коррале, а перед аристократической публикой.

В вилле возле итальянского города на берегу реки По у графини Лукреции живет любящий ее и любимый ею испанский кабальеро дон Фелипе, изображающий садовника, чтобы на него не напали местные ревнивые поклонники графини. Герои комедии отличаются высокой культурой, читают изысканные пасторальные романы, в которых галантные пастухи оказываются знатоками мифологии и поэзии. Лукреция появляется, держа поэму «Аркадия» Лопе де Веги в руках, и с именем ее автора на устах, повторяет наизусть строчки испанца, говорит, что знает все, что он написал (согласно ремарке, в ее комнате на полке стоят многочисленные издания Лопе де Веги), превозносит его до небес, признается, что днем изучает его сочинения, а ночью его образы не идут у нее из головы. Графиня мечтает, чтобы река По превратилась в выдуманный Лопе де Вегой сладостный ручей Эвримант, а ее знакомые — в изображенных им пастухов и пастушек: Леонису, Анарду, Амаралис, Олимпа и т.п. Себя она называет пастушкой Белисардой, а дона Фелипе — пастушком Анфрисо. Когда же Фелипе, приревновав, надолго покидает графиню, Лукреция лишается рассудка, уверяет, что не может пережить разлуки с Анфрисо, считает себя самой настоящей пастушкой, а всех прочих родичей и знакомых — обитателями сказочной Аркадии. Приходит в себя Лукреция только после возвращения переодетого врачом Фелипе, но он, чтобы отвести подозрения опасных соперников, ухаживает для виду за другой, и охваченная бешеной ревностью графиня решает выйти замуж за давно ухаживающего за ней дона Карлоса.

Мощь игры не только спасительна, но и опасна и в других комедиях, в частности в комедии «Ревнивая к самой себе» (*La celosa de si*



Ил. 4. Пуссен Н. Аркадские пастухи (Et in Arcadia ego). 1637–1638. Холст, масло. 85 × 121 см. Лувр, Париж

misma, 1620). К столичной красавице донье Магдалене прибывает из Леона дон Мельчор, за которого ее заочно сосватали. Жених не торопится надеть супружеское ярмо с той, которой никогда не видел, и испытывая восторг провинциала от блеска столичных дам, увлекается одной из прихожанок в храме, в который зашел по дороге к суженой. Он видит ее на богослужении только со спины, но она кажется ему ошеломляюще грациозной. Любуясь прелестью показывающейся из-под мантии руки, Мельчор рисует в воображении ее изумительный облик. Портрет незнакомки, творимый фантазией, настолько хорош, что, когда он прибывает в дом к Магдалене, она кажется ему куда менее привлекательной, чем та, за которой он стал пылко ухаживать. В конце этой встречи Магдалена, опасаясь, что назойливый кавалер может скомпрометировать ее, велела своему слуге сказать, что она — графиня Чихинола. Теперь, услышав, как Мельчор у нее в гостях шепчется со слугой Вентурой, что хозяйка дома не так хороша, как божественная графиня, Магдалена решает под видом

Чихинолы вновь встретиться с Мельчором, дабы проверить, стоит ли выходить за него замуж.

«Экзамен» затягивается, происходят все новые встречи, и слыша, как Мельчор вновь изъясняется в нежных чувствах «графине Чихиноле», донья Магдалена ревнует его к разыгрываемой ею же даме-призраку. Но еще интереснее новый маньеристский поворот сюжета: выступая в роли призрачной дамы, Магдалена-Чихинола начинает ревновать дону Мельчора к донье Магдалене, то есть к самой себе! Вскоре игра приобретает прямо-таки мистические свойства: появляется еще одна Чихинола (соседка Магдалены, решившая отбить у нее жениха), и возникает спор двух несуществующих «графинь»! И Магдалена, и изображаемая ею «графиня» все больше влюбляются в дону Мельчора и опасаются, что он может жениться на сопернице. Маньеристская игра грозит превратиться из неодолимо привлекательной в неотвратимо губительную. Происходит нечто аналогичное тому, что творится во «Мнимой Аркадии», где, как мы видели, Фелипе и Карлос так заигрались, что, кажется потеряют друг друга. Не зря служанка Анхела восклицала:

Вот какие плоды
Приносят книги!
После смерти Сервантеса,
Мы являем третью часть
«Дон Кихота» (v.v. 449–453) [17].

Сходство с «Дон Кихотом» подтверждает и наличие во «Мнимой Аркадии» аналогичного с романом Сервантеса эпизода сожжения повредивших рассудок графини книг, и то, что Лукреция оказывается сущим Рыцарем Печального Образа в юбке, приняв вымысел за чистую правду.

И все же игра приводит события во «Мнимой Аркадии» к более счастливому, чем в «Дон Кихоте», финалу. Лукреция и Карлос протягивают друг другу руки, чтобы обвенчаться, но тут спускается облако и уносит жениха с подмостков, а на другом облаке спускается Фелипе, чтобы сочетаться с любимой графиней! Это подлинный апофеоз маньеристской театральности: сценические механизмы вмешиваются в ход событий и определяют судьбу героев; обнаженный художе-

ственный прием обретает решающее значение, искусство вызывающе вмешивается в жизнь и круто ее меняет!

Игра и правда чувств

Игра хороша тем, что освобождает от власти низких истин, но вновь возникает вопрос, не исключает ли она правду чувств. В комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны» замечательно показано, как Хуана де Солис раскручивает становящийся ураганным вихрь игры, зритель любит ее ошеломляющим искусством, увлекается ее мастерством в плетении интриги, соперничает увлечению, с которым она строит невероятные и неодолимые козни. Но он лишен возможности по-настоящему соперничать ее любви, — и не понятно, не заменил ли у Хуаны любовь к дону Мартину азарт погони за ним. Пожалуй, главное заключается как раз в этом — вдохновение художницы совпадает у Хуаны с азартом охотницы и взрывной энергией, наэлектризовавшей атмосферу столицы и приведшей к бурной разрядке.

В комедии «Ревность ревностью лечат» (*Celos con celos se curan*, ок. 1621, сыграна в Мадриде 10 декабря 1625 года, опублик. в 1635) также возникает вопрос о степени искренности и глубины чувств. Сесар и Сирена любят друг друга, но она настолько высокомерна, что желает, чтобы весь мир сошелся на ней клином, и ревнует Сесара к его лучшему другу Карлосу. Герой по ее настоянию вынужден порвать с товарищем, который во время войны во Фландрии спас ему жизнь. Но Сирена внезапно порывает с Сесаром, узнав, что он стал герцогом — владыкой Миланского государства, не скрывая, что она была к нему благосклонна только пока возвышалась над ним на общественной лестнице, а превращение Сесара в государя лишает ее чувства превосходства. Перед нами нередкий в творчестве Тирсо де Молины казус: доминирует не честь-достоинство, а честь-гордыня. Чтобы вызвать ревность Сирены, Сесар начинает ухаживать за Нарциссой. Он с полным основанием превозносит ее ум и красоту, умоляя ее стать противоядием терзающей его, как яд, горечи. Утонченная и ранимая Нарцисса сперва отказывается служить его затее:

— Положим, мой господин,

Что я сочувствую вашим обидам...

<...>

Но быть избранницей для вида?

Подвергнуть себя опасности

Напрасных пересудов,

Не надеясь на награду?

Вы будете влюбленным на показ,

Я вашей буду для виду...

А думать вы будете про Сирену? (Acto II, v.v. 764–779) [13].

Но Сесар молит ее:

Сохраните жизнь больному,

Обиженного защитите.

Женщина, станьте соперницей другой женщине,

Герцога поддержите, ее превзойдя (Acto II, v.v. 753–755, 756) [13].

Зритель заинтригован, гадая, откликается ли Нарцисса на его просьбу из сострадания к нему, или потому, что ей захотелось потешить свою женскую гордость и показать, что она привлекательней Сирены. Сирена с привычной для нее заносчивостью уверяет Нарциссу, что Сесар ухаживает за ней лишь понарошку, но получает достойный отпор:

Не знаю, Сирена,

С какой целью хочешь

Рассеять мои заблуждения.

Кто тебя просил об этом?

Ты любишь Герцога или не любишь?

Если нет, зачем стараешься,

Чтобы у меня с ним ничего не получилось.

Если же ты из-за него все же теряешь голову,

То только ради соперничества

Я ему душу отдам.

В любом случае, ты раздуваешь

Пламя моей любви к нему [13].

Но затронуто ли у Нарциссы сердце? Да, оно все-таки затронуто; в комедии «Ревность ревностью лечат» игра становится правдой и мнимое превращается в подлинное. Наступит момент, когда Нар-

цисса начнет плакать от обиды, подозревая, что Сесар лишь имитирует любовь к ней в то время, как ее охватывает непритворное влечение. Сесар же, видя ее слезы, сравнивает их с жемчужинами и уверяет, что забыл о Сирене.

НАРЦИССА. Так вы любите меня?

СЕСАР. Боготворю вас.

НАРЦИССА. Вы Герцог.

СЕСАР. Вы большего достойны.

<...>

НАРЦИССА. Как Герцогиня!

СЕСАР. И моя супруга.

НАРЦИССА. Велика ваша любовь.

СЕСАР. И мое чистое побуждение.

НАРЦИССА. Дай же руку.

СЕСАР. Отдаю с душой вместе.

(Берут друг друга за руки) [13].

Но выясняется, что кажущееся непреодолимым влечение Нарциссы и Сесара друг к другу было напрасным. В финале комедии Сесар соединяется с Сиреной, а Нарцисса — с прежним ухажером Александром. Непонятно при этом, почему угасшие и поруганные чувства оказываются сильнее тех, что поражают публику искренностью и свежестью. В начале комедии любовь Сесара и Сирены лишь названа, но не раскрыта, о ней упоминается как бы между прочим, зато возникновение неподдельных эмоций у Сесара и Нарциссы происходит на глазах у зрителей, которые видят, как любовь захватывает их целиком.

Все же Тирсо разъединяет их, чтобы показать, что можно ревностью излечить Сесара и Сирену от ревности — жертвует психологическим правдоподобием ради вынесенного в заглавие комедии тезиса. Комедия оказывается ценной не благодаря этому искусственному финалу, а благодаря ряду изумительных эпизодов, в которых встречаются Сесар и Нарцисса и показано как она, сперва к нему равнодушная, затем ему сочувствует, потом все больше сопереживает и, наконец, влюбляется в него.

Тирсо строит изумительную партитуру меняющихся на глазах у публики отношений и создает многогранный, наделенный психологической глубиной портрет Нарциссы — молодой благородной

Тирсо де Молина: театральность жизни и волшебная сила театра

женщины, раскрывая ее то еле заметные, то загадочные, то откровенные душевные движения. Хорош и портрет холодной надменной эгоистки Сирены; Сесар же, как ряд представителей «сильного пола» у Тирсо, оказывается слабохарактерным, оценившим совершенство Нарциссы, но пляшущим под дудку Сирены в начале комедии и безвольно покоряющимся ей в финале.

Эта комедия и ряд других произведений Тирсо де Молины для сцены свидетельствуют о том, что он мог увлекать аудиторию перипетиями нешуточной любви. И если в целом в его творчестве ей уделено меньше внимания, чем в творчестве Лопе де Веги, то, надо полагать, это объясняется тем, что драматург-маньерист считает, что у любви осталось меньше места, чем было в ренессансной картине мира.

Любовные чувства стеснены у прекрасного пола, и героини Тирсо передеваются в мужчин: только когда ее принимают за кабальеро, женщина может позволить себе вольности, которые не простили бы даме. В «Благочестивой Марте» (1615, опубл. 1636) героиня, прибегающая к образу-маске, констатирует:

Хитрость нам полезна,
У лицемерья выгод бездна.
Когда как все жила, бывало,
На все наложен был запрет:
Жди то носилок, то карет...
За каждый шаг мне попадало.
Теперь же я вполне свободна... [2].

Марта, как завзятая плутовка, рассказывает подруге, как устроить встречи с любимым, но тут же, с появлением старших превращается в истовую богомолку.

ДОНЬЯ МАРТА *(в сторону)*. Ну, за игру... Бог нас храни,
Сеньор.
ДОН ГОМЕС. Откуда вы идете?
ДОНЬЯ МАРТА. В труде тяжелом и в работе
Мы, как всегда, проводим дни.
В больнице бедных навещаем... [2].

Происходит не только перемена интонаций, но и преображение облика Марты: она то гордая, то смиренная, то покорная, то дерзкая;



Ил. 5. Спрангер Б. Венера и Адонис. 1597. Холст, масло. 163 × 104 см. Музей истории искусств, Вена

и дон Фелипе выглядит то как смелый и благородный рыцарь, то как жалкий паралитик. В целом в «Благочестивой Марте», как и во многих комедиях Тирсо, заметен контраст между драматизмом (дон Фелипе убил на дуэли брата доньи Марты, и его разыскивают, чтобы предать суду) и потехой. Но доминирует дурачество, шутовство, игра, карнавальное начало.

Какими должны быть друзья

В драмах и комедиях Лопе де Веги мир — царство гармонии. Все ее нарушения преодолеваются, гармония счастливо восстанавливается вновь и вновь. У Тирсо же могут лишь возникнуть желанные оазисы в дисгармоничном мире. Но они так хороши, что и герои комедий, и зрители так ими увлекаются, что отмахиваются от того, что находится за их пределами. Рукотворные микромиры предстают крупным

планом, захватывают и завораживают потому, что в них торжествует красота и благородные, бескорыстные чувства.

Одно из таких чувств — дружба. Комедия «Какими должны быть друзья» (*Como han de ser los amigos*) написана до 19 сентября 1612 года, когда руководитель труппы Хуан Акасио заплатил Тирсо де Молине 1000 реалов за три произведения для сцены; опубликована в 1624 году в сборнике «Толедские виллы», где сказано, что эта комедия уже заслужила славу во всей Испании и что ее исполнила труппа Пинедо [18, р. 449]. В ней временщик, Лопе де Аро, узурпировавший в XI столетии власть в Кастилии, изгоняет из этого небольшого в ту пору испанского государства дона Манрике, и прославленный подвигами на поле брани с маврами и на турнирах герой находит приют во Франции, у правителя графства Фуа, дона Гастона. Два доблестных воина проникаются друг к другу чувством искренней дружбы, и узнав, что Герцог, правитель Нарбонны, выдает вопреки ее воле за графа Тулузского свою дочь Армесинду, которую обожает товарищ, Манрике убивает на турнире ненавистного жениха. Герцог велит бросить друзей в темницу и намерен их казнить. Манрике бежит, но узнав о смерти дона Гастона, собирает войско и врывается в Нарбонну. Герцог пугается, что ему за жестокость придется расплатиться головой; но младшая его дочь Виоланта сообщает, что дон Гастон жив: она спасла его из тюрьмы. Нарбонна оказывается в руках дона Манрике, ничто не может помешать ему соединиться с Армесиндой, которая полюбила его так же пылко, как он ее. Дружба, однако, сильнее любви, и он уступает красавицу дону Гастону. Дон Гастон понимает: ему выпало счастье великой дружбы, такой, что связывала Пилада и Ореста, Энея и Ахата; и отдает другу руку Армесинды.

Девиз, с которым дон Манрике выходит на турнир, гласит:

Здесь рыцарь
Вооруженный Дружбой,
Что побеждает любовь [14].

Но побеждает ли? Отречение от Армесинды приносит ему невыносимые страдания:

Безумная душа, что ты совершила?



Ил. 6. Тинторетто. Чудо святого Марка. 1548. Холст, масло. 41,5 × 54,1 см. Галерея Академии, Венеция

Можно ли, даря жизнь другу,
Убивать себя? [14].

Но дон Гастон окажется таким же преданным другом, как и дон Манрике, и устроит свадьбу товарища с Армесиндой. Сам же он женится на ее сестре Виоланте, которая вызволила его из застенка, когда тюремщикам был отдан приказ прикончить его — и его благодарность перерастет в любовь...

Так вновь дают о себе знать сдвиги в картине мира, ранее изображаемого ренессансным искусством как царство любви. В маньеристской же драме «Какими должны быть друзья» любовь существует миру вопреки, как и другие благородные чувства — дружба, признательность, героическая решимость. Доблестью, к счастью, обладают не только кавалеры, но и дамы: про Армесинду не даром говорится, что она «столь же храбрая, сколь прекрасная», она отказывается выходить за навязываемого ей жениха, не желая, чтобы брачное ложе,

tálamo, стало могилой, túmulo — и заточенная в башню, вырывается на свободу.

Героизм оказывается неотделимым от красоты.

Игры ума

Но как бы ни были совершенны те или иные герои, они у Тирсо, подчеркнем еще раз, живут в несовершенном мире. На смену ренессансной вере в совершенство мира, дружески открытого взору человека, приходило ощущение того, что человек сталкивается со сплошными обманами, подделками и тайнами. Соответственно, повышается значение интеллекта в расшифровке тайн и загадок. Мы видели, что у Тирсо влюбленные прибегают, как разведчики в стане врага, к недоступному прочим шифрованному языку — отстаивают себя благодаря не только храбрости, но и хитроумию. Тирсо утверждает в театре новый тип героя — героя-интеллектуала. Ему, конечно, предшествовал Сократ в «Диалогах» Платона — и это, помимо всего прочего, был могучий художественный образ. Замечательный автопортрет мыслителя — «Исповедь» Августина Блаженного. Но это примеры, не имеющие прямого отношения к театру. На подмостках же интеллектуалов Тирсо де Молины предвосхищает разве только шекспировский Гамлет — скорее мыслитель, чем деятель. Он резко отличается своей постоянной рефлексией от подавляющего большинства молодых протагонистов английских трагедий, памятных скорее акциями, чем занимательными реакциями. У Тирсо же появится целый ряд «гамлетовских» действующих лиц.

Красноречиво само название одной из его комедий — «Меланхолик» (El Melancólico, опубли. в 1627, большинство исследователей считают, что написано произведение в 1611–1612, но некоторые полагают, что время создания — первая половина 1620-х годов). Слово «меланхолик» в ту пору часто было синонимом мудреца, видящего неприглядную правду, — человека пронизательного и поэтому скорбного. Так, Педро де Меркадо писал в опубликованном в 1558 году трактате «О меланхолии», что никогда не видел глупца или недалекого умом человека, страдающего меланхолией.

Читают на Пиренейском полуострове и труды итальянских гуманистов, которые склоняются к меланхолическому мировидению.

«Парадоксы» (1543) Ортенсио Ландо и «Диалог с моим уже покойным отцом» (1574) Джироламо Кардано явно свидетельствовали о кризисе традиционного прекраснодушия. Время, — пишет Кардано, — не щадит никого, нет ничего постоянного, человеческая плоть обречена на смерть, а дух на горечь; мотивы библейского Экклезиаста звучат и у многих других итальянцев. Ландо выступает против веры в благостную жизнь, заявляя, что истина заключается в том, что смерть предпочтительнее жизни, несчастье — счастья, уродство — красоты.

Горечь парадоксов Ландо отзовется в Испании в «Карманном оракуле» и в прочих сочинениях Б. Грасиана (1601–1658), и не его одного. Современные исследователи развивают идеи М.М. Бахтина о карнавальности «Дон Кихота» и настойчиво напоминают, что Санчо Панса назвал своего хозяина Рыцарем Печального Образа и у его смертного одра поставил диагноз его неизлечимой болезни, назвав ее тоской. Непростой простак Санчо дает чеканную формулу меланхолии, говоря, что «печали созданы не для животных, а для людей, но если люди чересчур печалются, то превращаются в животных» (ч. II, гл. 11) [5]. Санчо Пансе присущи и меланхолические размышления о бренности жизни: «По чистой совести скажу вам, сеньор... на курносую полагаться не приходится, то есть, разумею, на смерть; для нее что птенец желторотый, что старец седобородый — все едино, а от нашего священника я слышал, что она так же часто заглядывает в высокие башни королей, как в убогие хижины бедняков. Эта госпожа больше любит выказывать свое могущество, нежели стеснительность. Она нимало не привередлива: все ест, ничем не брезгует и набивает суму людьми всех возрастов и званий», — впрочем, Санчо недолго поддается подобному умонастроению и радостно бросается на приступ кастрюли на свадебной пирушке (ч. II, гл. 20) [5].

Карнавальная душа в романе Сервантеса способен рассеять меланхолию и Санчо Пансы, и читателя. Можно сказать нечто подобное и о соотношении игры и печали и в «Меланхолике» Тирсо де Молины. Герой комедии Рохерио — философ, но молодой и влюбленный философ. Тирсо изображает не только светотень его мыслей, но и диаграмму его чувств. Юный мудрец скажет, что напрасны были его попытки развлечься на охоте — ему стало еще хуже, «ибо внутри меня / заключена хворь» (v.v. 2033–2034) [16].

Но постоянная рефлексия, глубинная интроспекция сочетается в сознании Рохерио с традиционным героическим духом: он стремится стать незаурядным не только штурмуя книги, но и упражняясь в фехтовании — его называют «вторым Марсом» (v. 268), все говорят, что он преуспел и в науках, и во владении оружием, и в галантности (en “Ietras, armas, cortesía”, v. 986) [16]. Слово cortesía весьма кстати: Рохерио намерен жить не скорбным одиноким отшельником, а предстать перед людьми светским человеком гуманистического чекана, таким, каким его изображает Кастильоне в книге «Придворный» (в испанском переводе El cortesano).

Но как нетерпеливо ни спрашивал Рохерио приемного своего отца Пинардо: «Чего ты ждешь, отец, и не отправляешь / меня во дворец» (v.v. 315–316) [16], — как ни хотел поскорее попасть в элитарное окружение, оказавшись в герцогских покоях, он будет вспоминать о счастливых годах, проведенных на лоне природы, и восстанет против презрения придворных к простолюдинам. Он готов вновь и вновь повторить то, что сказал, полюбив пастушку Леонису, пораженный ее красотой, когда она стирала белье:

Все души, подруга,
Между собой равны (v.v. 249–250) [16].

В конце концов выяснится, что он — побочный сын Герцога и будущий правитель страны, а Леониса — племянница Герцога, и Рохерио сможет соединиться с ней, если Папа даст разрешение жениться на родственнице. Не случайно «Меланхолик» кончается не победным восклицательным знаком, а словом «если»: комедия Тирсо избегает ставить окончательные точки.

Комедия об интеллектуале — не доказательство какой-то идеи, а история любви и влюбленных, преодолевающих невозможные, казалось бы, препятствия, бросающих вызов всему свету и законам общества. До того, как выяснится, что Леониса — высокородная особа, Рохерио объявляет ее, считающуюся простолюдинкой, своей женой и берет за оружие, намеренный стоять насмерть, защищая ее от впавшего в ярость герцогского окружения и от самого герцога. Герцогу приходится признать:

О, любовь,

Поражают твои подвиги! [16].

Мы возвращаемся к тому, что уже замечали: Тирсо часто критически изображает власть и властелинов — безжалостных, деспотичных, скорых на расправу. Противостоять им трудно, и успех в борьбе с ними не гарантирован. Благополучная развязка «Меланхолика» кажется скороспелой, Рохерио говорит, что, возможно, «„меланхоликом“ я всю жизнь останусь» (v.v. 3948–3049) [16], а в заключительной реплике, которая обычно в комедиях призывает к ликованию по поводу бракосочетания нескольких действующих лиц, шут Карлин замечает:

А эта комедия кончается
Без свадеб (v.v. 3062–3063) [16].

Да и отношение к пылким чувствам здесь неоднозначно — страсти могут быть и прекрасными, и вздорными. Граф Энрике, ревнуя Клеменсию к Рохерио, замысливает убийство соперника и нагло ведет себя с ним. К своему удивлению, он слышит от «меланхолика» не ответные оскорбления, а спокойно сказанные слова:

Граф, посмотрите в зеркало,
И я буду отомщен (v.v. 1282–1283) [16].

Опешивший Энрике, последовав совету, придет к умозаключению, что следует не бездумно выплескивать наружу эмоции, а углубиться в себя, чтобы понять, насколько справедливы те или иные переживания. И приходит к выводу, что прав был Сенека, учивший, что ум должен уметь сдерживать страсти. Когда же сам Рохерио, чересчур горячася, несправедливо обвинял Леонису в измене и восклицал: «Когда же собственным глазам можно не верить?» (v. 2631), девушка отвечала:

Когда глазами не правит душа
И взгляд не озарен разумом (v.v. 2632–2633) [16].

Потаенная работа сознания в «Меланхолике» столь важна, что ради ее раскрытия Тирсо де Молина готов пожертвовать привычной для него ослепительной трагестией. Для нее здесь отведен лишь один эпизод: Леониса, которой запрещено являться во дворец, приходит переодетая в пышный английский костюм, нарядив англичанином также и слугу Карлина. Но это самый что ни на есть короткий фраг-

мент комедии: едва Леониса успеваает произнести пару слов, как те, которых должен был ввести в обман маскарад, понимают, кто на самом деле перед ними.

Короче говоря, при всей эмоциональности «Меланхолик» не перестает быть интеллектуально изощренной комедией. Одной из тех маньеристских комедий, герои которых испытывают острейшую необходимость напрягать ум: мир заводит в тупик, в опасные лабиринты, выход из которых можно найти только при помощи непрерывной нити пронизательной мысли, подобной спасительной нити Ариадны. И свет ума, озаряющий сумеречное бытие, может оказаться важнее искрометных чувств и блеска игры.

Так обстоит дело и в комедии «Любовь согласно знакам» (*Amor por señas*, 1615). Дон Габриель Манрике, оказавшийся во Франции, сталкивается со своего рода уравнением с тремя неизвестными: надо сообразить, кто из трех дам — Беатриса, Клеменсия или Армесинда — его любит. Сам он влюблен в Беатрису, но, в отличие от Лопе де Веги, Тирсо здесь мало занимается перипетиями любви — о ее причинах, обстоятельствах и характере в комедии ничего не известно. О ней упоминается лишь в самом начале в двух словах, как бы невзначай, в преддверии главных событий. Они захватывают, как только незнакомцы уведут невесту куда напрасно сопротивляющегося слугу дона Габриеля Монтою, а вслед за ним заманивают в ловушку и господина. Проследовав через анфиладу комнат, которую сравнивает с лабиринтом волшебницы Цирцеи, он оказывается в помещении, где ему объявляют, что отсюда его выпустят только тогда, когда он поймет, которая из красавиц влюблена в него. Герою говорят, что дамы хотят выяснить, насколько он человек мудрый (*discreto*); и зритель убедится, что вся невероятная затея и есть на самом деле проверка того, насколько умен герой. Эффективная проверка — пленивший его придворный тушит свечи и запирает Габриеля в темном помещении. Свет появится лишь на подъемнике, на котором будет лежать поднос с горящими свечами, письмом и письменными принадлежностями. Схожим образом будут доставлены еще два письма, но слова писем остаются знаками головоломки. Когда же героя выпускают из темницы, непостижимыми оказывается другое: из комнаты Габриеля исчезают украшения, и он не может понять, кому же они стали так дороги. Увидев свою ленту с бриллиантами на Армесинде, он считает,

что наконец-то стало ясно, кто его любит, но вскоре явится Клеменсия с его же бриллиантовым крестом — и он опять окажется перед завесой тайны. Речь, и это еще заметнее, чем в «Меланхолике», постоянно идет не о любви, а о *знаках* любви, которые необходимо распознать, декодировать. Дон Габриель сравнивает каждую из дам со сфинксом, а себя с Эдипом и прибавляет:

О, любовь, если ты наделена рассудком.
Яви философскую проникновенность.
(Amor, si sois discursivo
filosofad ingeniosa) [20, p. 1784].

Мы сталкиваемся с показательными для интеллектуальных комедий Тирсо ремарками, вроде этой: «Входит погруженный в себя дон Габриель, будто разговаривая сам с собой» [20, p. 1787]. «Он постоянно сам с собой говорит» [20, p. 1791], — скажет про него Армесинда.

Предаваясь раздумьям (не раз про героя сказано: *suspense* — «тот, который остановился или оказался в нерешительности», как объясняет вышедший в 1611 году толковый словарь кастильского языка Себастьяна де Коваррубиаса [8, p. 1453]), дон Габриель наконец приходит к верной мысли о том, что та из трех «химер», которые морочат ему голову, — это Беатриса...

В Золотой век нередко мир называли письменами Бога, но у Тирсо это зачастую загадочные письма — коварные шарады. Важнейшими свойствами в битвах жизни оказываются догадливость, способность распознать значение тайных знаков. Показательна в этом отношении и комедия *El castigo del penaseque* (1613), что по сути означает «Наказание недоумка». Маньеристский парадокс Тирсо здесь заключается в том, что «недоумок» — не прелестная девушка-подросток, вроде Финей в «Дурочке» (*La dama boba* — «Дама-глупышка») Лопе де Веги, а закаленный в боях воин, родовитый кабальеро дон Родриго де Хирон. Обстоятельства складываются так, что дон Родриго не может открыть свое настоящее имя, и ему, аристократу, приходится, назвавшись Отоном, наняться секретарем к правительнице небольшого итальянского государства, графине Диане, в которую он влюбился. Она отвечает ему взаимностью, но никто из них не знает, любит ли их тот, кем они увлеклись по-настоящему, и они боятся открыться,

чтобы не попасть в унижительное положение, если окажется, что неверно судили о чувствах другого.

Вновь возникает своего рода «философский вопрос» — вопрос о верности собственных суждений. Герои настолько умозрительны, что для них важнее всего, как скажет Достоевский, «мысль разрешить», и они так сосредотачиваются на собственных интеллектуальных выкладках, что не способны пристально разглядеть тех, чьи секреты их занимают. То, что творится у них в головах, волнует их больше, чем люди, к которым склоняются их сердца. И Родриго, и Диана стараются, чтобы разум не потерял контроль над чувствами: он опасается, что его признание может привести к тому, что она порвет отношения с тем, кого считает простолюдином; Диана же не хочет первая открыться тому, кто медлит предпринимать решительные действия, чтобы завоевать ее, — они слишком много размышляют вместо того, чтобы действовать. Несколько раз встречаются типичные для Тирсо де Молины эпизоды: кажется, что Диана и Родриго вот-вот поддадутся взаимному влечению, но вновь каждый из них теряется, как сказал бы Гамлет, «в умственном тупике».

Диана все же окажется смелее кавалера. Она говорит ему, что не знает, что ему еще дать, если не отдать саму себя, и, протягивая перчатку, объявляет, что отдает ему руку. Но Родриго стоит, как чурбан, подозревая, что все это может оказаться игрой высокомерной женщины. Даже ревность к прибывшему ко двору Дианы официальному жениху не пробуждает в нем отвагу. Когда Диана диктует ему, секретарю, любовное письмо, откровенно намекая, что оно к нему же и обращено, он после долгих рассуждений решает, что оно предназначено его сопернику, графу Казимиру, отдает послание ему и теряет любимую женщину.

Возмущенная тем, что Родриго не понимает, кого она на самом деле любит, графиня произносит крылатую фразу, которую можно поставить эпиграфом ко всему творчеству Тирсо: «Не для дураков любовь!» Но любовь губит и чрезмерная рассудочность. Родриго в «Наказании недоумка», слыша, как графиня говорит о том, что «от языка до сердца / Расстояние в тысячу миль, / И тысячу раз язык душе противоречит» (v.v. 285–287) [15], боится поверить в правдивость слов, которые так хотел от нее услышать! Диалог демонстрирует, что герой — воистину недоумок: НАРЦИССА

Графиня. Душа моя.
 Родриго. Госпожа!
 Графиня. Не восклицайте,
 Но слушайте то, что должны записать!
 «Душа моя».
 Дон Родриго (*пишет*). Нежное начало.
 Графиня (*диктует*). Я так сильно вас люблю!
 Родриго (*пишет*): «Вас люблю».
 Графиня. Кого вы любите?
 Родриго. «Я вас люблю».
 Написал уже, госпожа.
 <...>
 Дон Родриго. Повторю снова то, что написал.
 Графиня. Пишите «Я вас люблю».
 Дон Родриго. Я уже написал.
 Графиня (*диктует*). Я люблю вас (v.v. 652–662) [15].

Но как настойчиво ни повторяет это Диана, Родриго не понимает, что Графиня признается в любви ему.

Иначе говоря, в смешном или даже в жалком виде выставляют себя у Тирсо и «недоумки», и пленники собственных страстей, которые кипятятся, петушатся, хорохорятся, как дон Хуан в комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны», собирающийся немедля прикончить всех Хилей. Он не хочет:

...Ждать ни дня,
 Как они лишат меня
 Тех надежд, что я питаю!
 <...>
 ...Или лягу
 Мертвым я, иль эту шпагу
 В них рука моя воткнет! [3].

Переживания делают любовных страдальцев недалекими: им не разглядеть, что опаснейший соперник, отбивающий у них дам, — это дама.

Чтобы дать убедительное свидетельство того, что события зависят от проницательности ума, Тирсо прибегает к уникальному приему. Вслед за «Наказанием недоумка» он пишет «Молчание — знак согла-

сия» (*Quien calla, otorga*, 1614) и слово в слово повторяет огромные фрагменты предыдущей комедии. Главный герой — вновь дон Родриго де Хирон, испанский аристократ, опять влюбленный в государыню маленькой страны, в данном случае это правительница Галуццо — маркиза Аврора, и живет он при ее дворе, также выдавая себя за секретаря. Только на этот раз кабальеро оказывается сообразительнее, чем в предыдущей комедии. Да и впрок пошло ему то, что Аврора дала ему полезнейший урок: написала письмо, в котором говорится, что она ждет признания от соперника дона Родриго, графа Карлоса. Но это ход ее виртуозного ума — оказывается, что в стихотворном письме надо читать по вертикали отдельно первую и вторую половину строчек:

Дорогой граф, я изнемогаю,
 Не жди от меня ничего, пока ты молчишь [22].

Эти две строчки — это два отдельных письма, первое из которых гласит:

Дорогой граф,
 Не жди от меня ничего,
 а второе:
 Я изнемогаю,
 Пока ты молчишь.

Первый столбец обращен к напрасно ее домогающемуся сопернику, а второй являет собой послание дону Родриго. Он просит ее, чтобы она сказала да или нет, говоря, что некогда, посчитав любовное письмо недостаточным доказательством, потерял желанную графиню — прямая ссылка на комедию «Наказание недоумка». Но когда Аврора не дает ответа, он в данном случае истолковывает ее молчание в свою пользу. Молчание любимой женщины означает, что он должен броситься покорять ее. Дон Родриго именно так поймет молчание и обретет Аврору.

Заключение

В комедиях «Наказание недоумка» и «Молчание — знак согласия» материальной реальности отчетливо противостоит «внутренняя реальность» — духовная и душевная, и ее рассмотрение становится

пристальным, подробным, не менее увлекательным, чем происходящие вокруг события. «Ревнивая к самой себе», «Наказание недоумка», «Молчание — знак согласия» — это, прежде всего, особенные психологические казусы, и главные приключения в этих и в ряде других драм и комедий Тирсо — это приключения во внутреннем мире героев. Так писатель-маньерист предваряет барочные сочинения Кальдерона — «Жизнь есть сон», «Маг-чудодей», «В этом мире все правда и все ложь» и т.д.

Предвещает он барокко и интеллектуализмом, о котором только что шла речь, — действующие лица в драмах Кальдерона словно бы отталкиваются мощной мыслью от окружающего мира. И в «Цепях дьявола», «Маге-чудодее», «Небесных влюбленных» Кальдерона христиане обитают в языческом мире, с которым не могут и не должны быть заодно. Они принадлежат миру любви, как герои Лопе де Веги, и враждуют с несправедным миром, как многие герои Тирсо де Молины.

Судьба человека в дисгармоничном обществе осмысливается в искусстве маньеризма — барокко лишь заострит эту тему, придаст ей более трагическое звучание. Два шедевра Тирсо де Молины, «Осужденный за недостаток веры» и «Севильский озорник, или Каменный гость», окажутся преддверием или началом барокко. Но это тема следующей работы о Тирсо де Молине.

Список литературы:

- 1 Вега Л., де. Новое искусство сочинять комедии // Lib.ru. URL: <http://lib.ru/DEVEGA/komedii.txt> (дата обращения 12.09.2023).
- 2 Молина Т., де. Благочестивая Марта // Theatre-library.ru. URL: https://theatre-library.ru/files/molina_tirso_de/molina_tirso_de_16278.docx (дата обращения 12.09.2023).
- 3 Молина Т., де. Дон Хиль Зеленые Штаны // Theatre-library.ru. URL: https://theatre-library.ru/files/molina_tirso_de/molina_tirso_de_3394.doc (дата обращения 12.09.2023).
- 4 Молина Т., де. Стыдливый во дворце // Theatre-library.ru. URL: https://theatre-library.ru/files/molina_tirso_de/molina_tirso_de_5485.doc (дата обращения 12.09.2023).
- 5 Сервантес М., де. Дон Кихот // Онлайн-читать.рф. URL: <https://онлайн-читать.рф/сервантес-дон-кихот/> (дата обращения 12.09.2023).
- 6 Arellano I. Estrategias de inversión en “La República al revés”, comedia política y moral de Tirso de Molina // Tirso de Molina, del siglo de oro al siglo XX / Ed.C. Salvador, I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti. Madrid: Revista “Estudios”, 1995. P. 9–26.
- 7 Cantabella E.N. El pensamiento religioso de Tirso de Molina: Proyecto de tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2017. P. 182–183, 187.
- 8 Covarrubias Orozco S. Tesoro de la lengua castellana o española / Ed.I. Arellano, R. Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006. 1640 p.
- 9 Darst D.H. The Comic Art of Tirso de Molina. Madrid: Castalia, 1974. 117 p.
- 10 García de Cortázar F. Paisajes de la historia de España. Barcelona: Espasa, 2021. 480 p.
- 11 Márquez Muñoz J.A. La muerte de fray Gabriel Tellez “Tirso de Molina” en Almazán // La Santa Juana y el mundo de lo sagrado / Ed.B. Oteiza. New York; Madrid: Pamplona, IDEA / IET, 2016. P. 297–309.
- 12 Molina T., de. Amar por el arte mayor / Ed.E. García Santo-Tomás. New York; Madrid: Pamplona, IDEA / IET, 2015. 176 p.
- 13 Molina T., de. Celos con celos se curan // Freeditorial.com. URL: <https://www.freeditorial.com/en/books/celos-con-celos-se-curan> (дата обращения 12.09.2023).
- 14 Molina T., de. Cómo han de ser los amigos // Freeditorial.com. URL: <https://www.freeditorial.com/en/books/como-han-de-ser-los-amigos> (дата обращения 12.09.2023).
- 15 Molina T., de. El castigo del penseque // Freeditorial.com. URL: <https://freeditorial.com/en/books/el-castigo-del-penseque> (дата обращения 12.09.2023).
- 16 Molina T., de. El melancólico // Freeditorial.com. URL: <https://www.freeditorial.com/en/books/el-melancolico> (дата обращения 12.09.2023).
- 17 Molina T., de. La fingida Arcadia // Freeditorial.com. URL: <https://freeditorial.com/en/books/la-fingida-arcadia> (дата обращения 12.09.2023).
- 18 Molina T., de. Los cigarrales de Toledo / Ed. Luis Vázquez Fernández. Madrid: Castalia, 1996. 518 p.
- 19 Molina T., de. Obras completas. T. II: Primera parte de Comedias: La villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño / Ed. del GRISO dirigido por Ignacio Arellano. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2012. 574 p.
- 20 Molina T., de. Obras dramáticas completas. T. I / Ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1969. 2045 p.
- 21 Molina T., de. Por el sótano y el torno / Ed. Laura Dolfi. Madrid: Cátedra, 2020. 336 p.
- 22 Molina T., de. Quien calla, otorga // Freeditorial.com. URL: <https://freeditorial.com/en/books/quien-calla-otorga> (дата обращения 12.09.2023).
- 23 Uceda Requena J. Eso no estaba en mi libro de historia de los Austrias. Almazara, 2021. 448 p.

References:

- 1 Vega I., de. Novoe iskusstvo sochinyat' komedii [The New Art of Writing Comedies]. *Lib.ru*. Available at: <http://lib.ru/DEVEGA/komedii.txt> (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 2 Molina T., de. Blagochestivaya Marta [The Pious Martha]. *Theatre-library.ru*. Available at: https://theatre-library.ru/files/m/molina_tirso_de/molina_tirso_de_16278.docx (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 3 Molina T., de. Don Khil', zelenye shtany [Don Gil, Green Pants]. *Theatre-library.ru*. Available at: https://theatre-library.ru/files/m/molina_tirso_de/molina_tirso_de_3394.doc (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 4 Molina T., de. Stydlyvyi vo dvortse [Shy in the Palace]. *Theatre-library.ru*. Available at: https://theatre-library.ru/files/m/molina_tirso_de/molina_tirso_de_5485.doc (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 5 Servantes M., de. Don Kikhot [Don Quixote]. *Онлайн-читать.рф*. Available at: <https://онлайн-читать.рф/сервантес-дон-кихот/> (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 6 Arellano I. Estrategias de inversión en "La República al revés", comedia política y moral de Tirso de Molina. *Tirso de Molina, del siglo de oro al siglo XX*, ed. C. Salvador, I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti. Madrid, Revista "Estudios", 1995, pp. 9–26.
- 7 Cantabella E.N. *El pensamiento religioso de Tirso de Molina: Proyecto de tesis doctoral*. Murcia, Universidad de Murcia, 2017, pp. 182–183, 187.
- 8 Covarrubias Orozco S. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano, R. Zafrá. Madrid, Iberoamericana, 2006. 1640 p.
- 9 Darst D.H. *The Comic Art of Tirso de Molina*. Madrid, Castalia, 1974. 117 p.
- 10 García de Cortázar F. *Paisajes de la historia de España*. Barcelona, Espasa, 2021. 480 p.
- 11 Márquez Muñoz J.A. La muerte de fray Gabriel Tellez "Tirso de Molina" en Almazán. *La Santa Juana y el mundo de lo sagrado*, ed. B. Oteiza. New York, Madrid, Pamplona, IDEA / IET, 2016, pp. 297–309.
- 12 Molina T., de. *Amar por el arte mayor*, ed. E. García Santo-Tomás. New York, Madrid, Pamplona, IDEA / IET, 2015. 176 p.
- 13 Molina T., de. Celos con celos se curan. *Freeditorial.com*. Available at: <https://www.freeditorial.com/en/books/celos-con-celos-se-curan> (accessed 12.09.2023).
- 14 Molina T., de. Cómo han de ser los amigos. *Freeditorial.com*. Available at: <https://www.freeditorial.com/en/books/como-han-de-ser-los-amigos> (accessed 12.09.2023).
- 15 Molina T., de. El castigo del penseque. *Freeditorial.com*. Available at: <https://freeditorial.com/en/books/el-castigo-del-penseque> (accessed 12.09.2023).
- 16 Molina T., de. El melancólico. *Freeditorial.com*. Available at: <https://www.freeditorial.com/en/books/el-melancolico> (accessed 12.09.2023).
- 17 Molina T., de. La fingida Arcadia. *Freeditorial.com*. Available at: <https://freeditorial.com/en/books/la-fingida-arcadia> (accessed 12.09.2023).
- 18 Molina T., de. *Los cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández. Madrid, Castalia, 1996. 518 p.
- 19 Molina T., de. *Obras completas*. T. II: *Primera parte de Comedias: La villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño*, ed. del GRISO dirigido por Ignacio Arellano. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2012. 574 p.
- 20 Molina T., de. *Obras dramáticas completas*. T. I, ed. Blanca de los Ríos. Madrid, Aguilar, 1969. 2045 p.
- 21 Molina T., de. *Por el sótano y el torno*, ed. Laura Dolfi. Madrid, Cátedra, 2020. 336 p.
- 22 Molina T., de. Quien calla, otorga. *Freeditorial.com*. Available at: <https://freeditorial.com/en/books/quien-calla-otorga> (accessed 12.09.2023).
- 23 Uceda Requena J. *Eso no estaba en mi libro de historia de los Austrias*. Almazara, 2021. 448 p.