

КЕЛІЯ І КІН

(Драматургія сестри Хуани Інес де ла Крус)

Орден св. Єроніма пам'ятає сестру Хуану Інес де ла Крус, передовсім, як «діву і черницю», але в історію вона увійшла як «Мексиканська муза» — красуня, інтелектуалка й письменниця. Її різнопланова творчість вважається найцікавішим явищем у літературах американських колоній XVII ст. й одним із найяскравіших спалахів усього пізнього Бароко.

Біографія «Мексиканської музи», яка донині хвилює дослідників та шанувальників її таланту, це історія життя справжньої барокової особистості — контрверсійної, сильної, пристрасної, завжди спраглої нових знань і нових обр'їв.

Хуана Інес де Асбахе-і-Рамірес де Сантільяна народилася у маєтку Сан-Мігель-де-Непантла у Новій Іспанії (теперішній Мексиці) 12 листопада 1651 року, хоч є підстави вважати, що вона з'явилася на світ раніше, у грудні 1648. Письменниця походила з родини креолів, тобто іспанців, народжених у Новому Світі, й, імовірно, була позашлюбною дитиною.

Єдиною формальною освітою, яку вона отримала, була т. зв. «школа подруг», відвідувана в ранньому дитинстві. Все інше ця незвичайна жінка, одна з найосвіченіших осіб свого часу, здобула самотужки. Величезна

бібліотека її діда, у маєтку якого вона виховувалася, відіграла неабияку роль у її інтелектуальному становленні, відкривши дівчинці шлях до знання і творчості.

Підлітком Хуана Інес переїхала до Мехіко, де стала улюбленою фрейліною віце-королеви і зробила перші кроки у літературі. У п'ятнадцятирічному віці талановита дівчина була екзаменована комісією провідних гуманітаріїв Нової Іспанії й продемонструвала блискуче знання мов, філософії, теології.

1666 р. Хуана Інес де Асбахе вирішила присвятити себе Церкві і склала чернечі обітниці, ставши сестрою Хуаною Інес де ла Крус. Решту життя вона провела у монастирі Сан-Херонімо, не перериваючи, однак, літературної праці і стосунків з віце-королівським двором, для якого була, сказати б, штатною авторкою, котрій замовляли поезії і драматургічні твори на всі випадки життя, адже, за виразом іспанської дослідниці М. П. Паломо, в ті часи жоден похорон не мислився без жалобних елегій, і жодне придворне весілля було неможливе без панегіриків та еклог*.

В обителі сестра Хуана обіймала важливі посади, викладала у монастирській школі, встигла зібрати бібліотеку з кількох тисяч томів, колекціонувала музичні та наукові інструменти, вела широке листування, але під кінець життя раптом відмовилася від наукової і літературної діяльності. Причини цього рішення досі достеменно не відомі. Померла вона 17 квітня 1695 р. у віці сорока чотирьох років, ставши жертвою епідемії, яка на той час охопила Мехіко.

Вдячні нащадки вшанували пам'ять сестри Хуани кількома монументами, але більш символічний той факт, що сам монастир Сан-Херонімо з часом перетворився на храм науки. Споруду, яка у ХХ ст. вже не функціонувала як релігійна установа, 1979 р. було передано новоствореному приватному університету гуманітарного спряму-

* Palomo M. P. La Poesía en la Edad de Oro (Barroco) / M. P. Palomo. — Madrid: Taurus, 1987. — P. 62.

вання, що отримав назву «Університет монастиря сестри Хуани». Нині у будівлі розташований центральний корпус цього навчального закладу, серед випускників якого чимало обдарованих письменників.

Літературна спадщина «Мексиканської музи» широка і розмаїта. Опубліковане в Іспанії 1689 р. перше видання її творів (а їх вийшло кілька лише за життя мисткині) об'єднало понад сотню поезій, п'ять драматичних творів і прозовий трактат «Алегоричний Нептун». Чотиритомник, виданий у Мексиці в середині 1950-х, містить, відповідно, інтимну лірику, релігійні твори, різнопланову драматургію та прозу. Перевидання тривають, однак, на жаль, збереглося не все. До нас не дійшли, зокрема, праця з теорії музики, дещо з драматургії та істотна частина кореспонденції. Існують і проблеми з атрибуцією творів.

Сестру Хуану можна назвати здібною ученицею провідних митців Золотої доби. Прозора мова її лірики змушує пригадати Лопе де Вегу. Залізна логіка, елегантність граматичних побудов і вишукана семантична гра її сонетів та епіграм вказують на Франсіско де Кеведо, тоді як ускладнена образність епічних та драматичних творів веде до Луїса де Гонгори і Педро Кальдерона.

Хибно думати, однак, що всі її здобутки полягають лише у сумлінному наслідуванні великих майстрів іспанського письменства. Поезія, есеїстика й драматургія Хуани Інес де ла Крус цікаві тим, що існують, сказати б, на перетині просторів і часів, як один з потужних фінальних акордів іспанської барокової літератури й водночас — одна з перших нот літератури Нового Світу. Теми, проблематика, сюжетні схеми, жанри, форми віршування, «вивезені» з іспанської літератури, під її пером доповнюються новими деталями, екзотичними персонажами, постають у несподіваних конфігураціях. Мовні і культурні американізми, що зринають на сторінках її творів, відображають як нову реальність, так і новий погляд на неї, погляд людини, яка не зрікається своїх зв'язків зі

спадщиною європейської цивілізації, але вже цілком свідома своєї нової, американської ідентичності.

Разом з тим, як справжня мисткиня Бароко сестра Хуана невтомно творить нове з добре відомого старого, змінюючи кут зору, тональність, ритм. Найпомітніше це у драматичних творах, з яких і почався її творчий шлях та визнання, адже свою першу винагороду вона ще підлітком отримала за невеликий твір для театру. Та перш, ніж розпочинати розмову про драматургію «Мексиканської музи», варто сказати бодай кілька слів про театр Нової Іспанії, явище складне і динамічне, в основі якого лежать, принаймні три різнорідні течії.

Передовсім, театр як вид мистецтва для Нового Світу аж ніяк не був новиною. Коли, за поетичним висловом одного з дослідників, Конкіста зірвала з чола Мексики пишну прикрасу з кетцалевого пір'я, там уже існували драматурги і твори, призначені для публічного виконання, професійні актори і навіть спеціальні споруди, облаштовані для вистав та церемоній.

На жаль, усе це загинуло від рук загарбників, тож сучасні уявлення базуються на звітах самих конкістадорів (зокрема, про одну з театральних споруд, розташовану у Теночтитлані, йдеться у третьому звіті Ернана Кортеса про осаду столиці імперії Монтесуми) і на пізніших зібраннях та розвідках християнських місіонерів, яким згодом довелося відіграти власну важливу роль у становленні мексиканського театру. Ці матеріали лягли в основу різнопланових досліджень з історії театру доколумбової доби, серед яких варто згадати, зокрема, фундаментальні праці одного з найвидатніших знавців літератури мовою науатль А. М. Гарібая та роботи його учня, філософа і філолога М. Леона-Портільї.

Звісно, не можна проводити прямих паралелей між тогочасним театром Старого й Нового світу. Разом з тим, театр мовою науатль (тобто театр ацтеків, бо на території сучасної Мексики існувала й інша культура, майя-кіче, зі своїм розвиненим театральним мистецтвом), так

само як європейський, постав з релігійних містерій і на момент завоювання Мексики у ньому переважав саме релігійний струмінь, але вже розвивалася і світська складова.

До релігійного театру, завданням якого було доносити до загалу вірних релігійне вчення ацтеків, крім найдавнішого прошарку ритуальних танців і співів, що були неодмінною складовою вшанування богів, науковці відносять тексти різноманітних релігійних церемоній, які передбачали діалоги кількох учасників чи взаємодію хору та головних дійових осіб. Зараховують сюди і знамениті людські офіри ацтеків, бо кожен крок цих моторошних і масштабних ритуалів був розписаний заздалегідь, і як жерці, так і жертви мали вивчити сакральні тексти, що виголошувалися за певним сценарієм у супроводі спеціальних дій.

Світська драматургія, натомість, мала справу з повсякденням, висвітлюючи питання соціального життя та родинні проблеми. Серед її героїв — купці, вояки, поважні городяни і навіть повії. Крім того, існували і різноманітні форми наближені, сказати б, до естрадного та циркового мистецтва. Йдеться, приміром, про блазнів, фокусників тощо.

Заморські завойовники, які на уламках імперії Монтесуми творили Нову Іспанію, утверджуючи свою віру й свою мову, прагнули навіки позбутися поганського мистецтва, однак, повністю знищити традиційні види театру їм не вдалося. Вони продовжували існувати, змінюючи форми і набуваючи нового змісту.

Вивести мексиканський театр на новий рівень розвитку парадоксальним чином допомогли ті, хто найбільше переслідував будь-які форми культури переможених — християнські місіонери. Зрозумівши, що місцеве населення має потужну театральну традицію, вони почали активно використовувати вистави для проповіді нової релігії. Місіонери адаптували іспанські форми до місцевих умов або наповнювали індіанські форми но-

вим змістом. Так народився «театр евангелізації», вистави, переважно, проповідницького змісту, орієнтовані на розтлумачення місцевому населенню постулатів нової віри. Водночас існував і т. зв. «гуманістичний театр» (близький родич європейської «шкільної драми») — латиномовні вистави, поширені у єзуїтських навчальних закладах.

Разом з цими, сказати б, вузькоспеціальними напрямками, у Мексиці з XVI ст. розвивався і театр світський, який отримав назву «креольського», бо хоч спирався він на іспанську театральну традицію, творили його вже уродженці Нового Світу. Першим серед них вважається Х. Перес Рамірес, син конкістадора, автор п'єси «Духовні заручини пастора Педро і мексиканської церкви» (1574). У XVII ст. театр Нової Іспанії, що продовжував стрімко розвиватися, налічував уже кілька талановитих драматургів, визначне місце серед яких посіла сестра Хуана Інес де ла Крус.

Науковці досі дискутують з приводу драматургічної спадщини письменниці, зокрема, її світської частини. Залишається відкритим питання, якою мірою ці твори належать перу сестри Хуани, хто саме і як співпрацював з нею. Переважає думка, що найвідоміша з трьох її світських комедій, «Пристрасті (букв. знайомства) в домі» (1683), написана самостійно, а інші дві є результатами спільних творчих зусиль: «Друга Селестіна» (1676) написана у співавторстві з А. Саласаром-і-Торресом, а Х. де Гевара написав другий акт комедії «Кохання — найбільший лабіринт» (1689).

Релігійні п'єси, натомість, належать винятково їй. Дослідники нараховують серед них три ауто, та більше десятка лоас — традиційних жанрів іспанського театру, які у виконанні сестри Хуани збагатилися новими, екзотичними рисами.

Варто пригадати, чим є ці пов'язані між собою драматичні жанри. Ауто сакраменталь або просто ауто сягає своїм корінням Середньовіччя. Цей жанр протримався на іспанській сцені до XVIII ст., але особливого розкві-

ту набув у театрі Золотої доби завдяки генію Кальдерона. Саме він з формульною чіткістю окреслив зміст ауто, назвавши його «віршованим казанням».

Основним завданням ауто було тлумачення певних положень християнської доктрини, тому сюжетною основою цих вистав зазвичай ставали добре відомі епізоди Святого Письма, хоч не заборонялося розробляти і ширші теми морально-етичного спрямування. Цей принцип добре ілюструють назви ауто сестри Хуани: «Мученик Причастя», «Посох Йосипа», «Божественний Нарцис». Назва першого твору відображає стрижневу мету всього жанру — пояснення Таїнства Євхаристії, адже ауто зазвичай грали на свято Тіла Господнього.

У бароковому театрі це були яскраві вистави з кількох частин, з музичними і хореографічними номерами. Однією з таких частин саме й був лоа — драматичний пролог, невелика за обсягом п'єса, що слугувала своєрідним епіграфом до основної вистави, ауто чи комедії.

Існувало кілька різновидів лоа, які залежали від типу свята, до якого створювалася вистава. Крім т. зв. сакраментальних лоас, теологічних алегорій, що виконувалися перед ауто, були ще королівські, які славили монарха з нагоди державних свят; релігійні — до храмових свят; «замовні», призначені для урочистих подій у родинах меценатів, які опікувалися авторами п'єс; презентаційні, які мали представити публіці труп виконавців тощо. Сестра Хуана віддала щедрю данину майже кожному з цих різновидів.

Зайве говорити, що й ауто, і лоас йшли у розкішних декораціях, багатих костюмах, з великою кількістю спецефектів. Розмах мистецьких заходів при віце-королівському дворі у Мехіко, звісно, поступався масштабам метрополії, однак всіяко намагався копіювати її, тож сестра Хуана, вірна учениця Кальдерона, робила все, аби належним чином вразити аудиторію.

Історико-літературний інтерес її релігійної драматургії значною мірою завдячує тому, що письменниця смі-

ливо використовувала місцевий колорит, демонструючи в такий спосіб обізнаність з матеріальною культурою і мовою ацтеків, їхніми віруваннями та фольклором. Прикметно, що авторка намагалася узгодити місцеві фольклорно-міфологічні елементи з католицькою доктриною так само як і античну спадщину, адаптуючи образи й символи як ацтекської, так і греко-римської міфології до християнського контексту.

Це типове для літератури Бароко «зрощення» помітне, зокрема, в ауто «Божественний Нарцис», який дослідники вважають найдосконалішим з її релігійно-драматичних творів. Міф про Нарциса, який загинув через любов до себе, переосмислено тут як історію Христа, який возлюбив Людину, й заради неї пожертвував життям.

Ауто демонструє гнучкість і дисциплінованість творчої думки сестри Хуани, її прекрасну орієнтацію в античній міфології (на думку дослідників, у формуванні сюжету використано не лише міф про Нарциса та Ехо, але й історію Орфея), у тогочасних наукових текстах й у Святому Письмі.

Лоа, який передує цій п'єсі, значною мірою будується на місцевому матеріалі, а деякі важливі персонажі вбрані у справжні індіанські шати. Елементи дохристиянських вірувань і ритуалів Мексики, представлені в ньому, авторка інтерпретує як передчуття таїнства причастя, витримуючи в такий спосіб провідний тематичний акцент, який потім розвиває ауто.

Дійові особи лоа, згідно з приписами жанру, символічні: Захід (якого уособлює гарний, сильний юнак) й Америка (в подібі вродливої дівчини). До речі, окреслюючи в ремарках зовнішній вигляд цієї героїні, авторка використовує індіанську назву національного вбрання ацтеків. Символічно згадуються тут й історичні епізоди завоювання Нового Світу, для чого вводяться двоє нових персонажів, Християнська Віра і З'япал, представлені як європейці, й виконується токотін, драматизований танок, запозичений з ацтекської традиції.

Звертаючи увагу на розгорнутий показ мексиканських реалій у «Божественному Нарцисі», історики і лі-

тературознавці наголошують на співчутливому ставленні сестри Хуани до корінного населення Америки, якому вона, на відміну від деяких інших авторів доби, не відмовляє у розумі й людських почуттях. Оригінальною рисою є й те, що письменниця дещо відходить від канонів жанру, акцентуючи навернення у християнство цілого народу, а не окремих особистостей.

Своєрідним доповненням до релігійно-драматичних творів мексиканської письменниці можна назвати її вільянсіко, що демонструють не лише літературне, але й музичне обдарування сестри Хуани.

Найближчим українськими аналогом вільянсіко є різдвяна колядка. Але за часів сестри Хуани цей фольклорний жанр асоціювався не лише з Різдвам. Вільянсіко виконували в церквах, як доповнення до служби з нагоди інших свят, окремих святих тощо. А позаяк формальною особливістю вільянсіко є поєднання куплетів з обов'язковим приспівом, що виконуються почергово солістами і хором, досить часто такі виступи перетворювалися на масштабні концерти, що йшли у супроводі оркестру. «Мексиканській музі» традиційно приписують авторство слів і музики близько двох десятків подібних творів, які набули широкої популярності не лише в колоніях, але й у метрополії. Разом з тим, вільянсіко сестри Хуани, донині є предметом дискусій істориків музики, адже атрибуція багатьох з них сумнівна*.

Повертаючись до світської драматургії сестри Хуани, слід сказати, що в ній, на відміну від розглянутих вище релігійних творів, мексиканський елемент не відіграє такої значної ролі. Натомість сильно даються взнаки впливи іспанського театру Золотої доби і передовсім — Кальдерона.

Не варто, однак, картати письменницю за це. Така практика була цілком природною для ренесансних і ба-

* Pérez-Amador Adam A. De los villancicos verdaderos y apócrifos de Sor Juana Inés de la Cruz puestos en metro músico / A. Pérez-Amador Adam // *Literatura Mexicana*. — 2008. — XIX. 2. — P. 159—178.

рокових драматургів, адже в той час ще не існувало авторського права у звичній для нас формі — автори не мали можливості контролювати публікацію, розповсюдження й використання власних творів. У театральних колах тим і поготів не переймалися. Навіть європейські митці найвищого рівня на кшталт Шекспіра, Лопе де Веги і того ж таки Кальдерона плідно користувалися чужими сюжетами, вдавалися до різноманітних переробок, адаптацій тощо.

Разом з тим не можна твердити, що світські комедії сестри Хуани повністю позбавлені оригінальності і жодної художньої цінності не мають. Навіть «Кохання — найбільший лабіринт», написану за «лекалами» пізніх міфологічних комедій Кальдерона, дослідники оцінюють досить високо, вбачаючи у ній не лише чергову версію знаменитого міфу про Тесея і Мінотавра. На думку Х. А. Родрігеса Гаррідо, комедія сестри Хуани і лоа, що передує їй — не просто пафосні видовища, покликані прикрасити собою святкування дня народження чергового віце-короля, але й політична алегорія досконалого правління, роздуми про природу, походження і розподіл влади, що демонструє обізнаність письменниці у політичних теоріях своєї доби*.

Від художніх моделей, запропонованих театром Кальдерона, загалом не відхиляється і найвідоміша з комедій мексиканської письменниці, «Пристрасті в домі», котру вважають не лише перлиною драматургічної творчості сестри Хуани, а й однією з вершин колоніальної літератури тих часів.

Щоб уявити собі справжній масштаб цього театрального дійства, варто пам'ятати, що «Пристрасті...» — це не просто п'єса, а ціла програма з семи частин: власне коме-

* Rodríguez Garrido J. A. Escritura femenina y representación del poder en «Amor es más laberinto» de Sor Juana Inés de la Cruz (Loa y comedia) / J. A. Rodríguez Garrido [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/escritura-femenina-y-representacin-del-poder-en-amor-es-ms-laberinto-de-sor-juana-ins-de-la-cruz-loa-y-comedia-0/html/91da0819-1e06-4216-9676-8abccd1da7c5_3.html#I_0_.

дії, лоа, двох інтермедій, танцювальних і пісенних номерів з відчутним американським колоритом. Так, своєрідний музичний епілог до комедії, «Сарао чотирьох націй», виводить на сцену іспанців, італійців, негрів та мексиканців (автохтонів), які славлять перемогу кохання, використовуючи не лише традиційні для літератури XVII ст. запозичення з античної міфології, але й мексиканські реалії того часу (культ сонця, скарби Потосі тощо).

Театрознавці підкреслюють, що такі музично-хореографічні доповнення до комедії мають новаторський характер і свідчать про надзвичайну композиційну майстерність сестри Хуани, адже ритміка вставних номерів орієнтована на віршований розмір конкретної частини п'єси. Самі ж віршовані форми, використані у комедії, — а їх аж вісім — цілком відповідають іспанській театральній практиці Золотої доби: романс сигналізує про монолог-оповідь, сонет говорить про ніжні почуття тощо*.

Традиційними є також обсяги та розташування певних ключових монологів. Зокрема, у першому акті п'єси міститься величезний, на триста віршів, монолог головної героїні, про зміст якого докладніше йтиметься далі. Такі монологи писалися зазвичай спеціально для провідних виконавців трупи. Ці сольні номери, виконувані на авансцені, дозволяли акторам повною мірою продемонструвати свій талант і майстерність, а глядачам надавали змогу оцінити красу костюмів та розкіш декорацій.

Сюжетно комедія «Пристрасті в домі», належить до категорії «комедій плаща і шпаги» чи то «комедій плутанини», з яких починав свій творчий шлях П. Кальде-

* Див., зокрема: Hernández Araico S. El espacio escénico de *Los empeños de una casa* y algunos antecedentes calderonianos / S. Hernández Araico // El teatro en la Hispanoamérica colonial / [Arellano I., Rodríguez Garrido J. A. eds.]. — Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2008. — P. 183—200; Zanelli C. De palestras, disputas y travestismos: la representación de América en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz / C. Zanelli // El teatro en la Hispanoamérica colonial / [Arellano I., Rodríguez Garrido J. A. eds.]. — Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2008. — P. 201—224.

рон, хоч критика зауважує у ній також певні запозичення з творів інших авторів. Основна дія твору відбувається в Толедо, а ситуація, окреслена у п'єсі, постає з особливостей міського побуту іспанської шляхти, хоч сучасні дослідники справедливо відзначають, що герої сестри Хуани у своїй поведінці дещо відходять від стандартних приписів доби.

Назва комедії в оригіналі («*Los empeños de una casa*») не лише грайливо натякає на одну з комедій Кальдерона, «Випадкові знайомства» («*Los empeños de un acaso*», 1639), але й підкреслює камерний характер вистави, адже події розгортаються у закритому просторі, що дозволяє провести аналогію ще й з кальдероновою «Дамою-примарою». Сестра Хуана, однак, іде далі в цьому напрямку, максимально загострюючи традиційний прийом: на відміну від щойно згаданої «Дами-примари», простір «Пристрастей...» повністю закритий, він обмежується конкретним будинком, і дія взагалі не виноситься на вулицю.

На думку дослідників, це дозволяє авторці, передовсім, максимально «ущільнити» інтригу твору, яка, так само як у «Дамі-примарі», повністю базується на принципі «плутанини»: тут все вирішують випадковості, збіги обставин, помилкові чи надто квапливі висновки та викликане всім тим сум'яття почуттів, яке, однак, не є фатальним і не заважає героям щасливо поєднати свої долі наприкінці твору.

Та якщо у Кальдерона до плутанини призводить якась особливість архітектури чи окрема деталь інтер'єру оселі (приміром, зайві двері чи шафа для посуду), то у сестри Хуани лабіринтом стає цілий будинок, структурні особливості якого, своєю чергою, були обумовлені технічними можливостями іспанського театру тих часів*.

* 5. Hernández Araico S. El espacio escénico de *Los empeños de una casa* y algunos antecedentes calderonianos / S. Hernández Araico // El teatro en la Hispanoamérica colonial / [Arellano I., Rodríguez Garrido J. A. eds.]. — Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2008. — P. 196—197.

Не забудьмо також, що цю комедію писала черниця, якій за статусом не випадало змальовувати певні ситуації. Парадоксальним чином, обмеження простору дії в таких обставинах сприяло свободі вислову, дозволяючи продемонструвати майстерність у розбудові інтриги і zarazом уникнути звинувачень у непристойності. Приміром, це надало сестрі Хуані можливість увести в п'єсу скандальну історію втечі шляхетної жінки з коханцем. Авторка не виводить ці події безпосередньо на сцену, але й не приховує їх: про втечу розповідається у пристойному товаристві, яке зібралось в оселі, що належить іншій шляхетній родині.

Театрознавці й історики літератури давно вже виявили запозичення й алюзії, яких у п'єсі сестри Хуани на правду чимало, проте дослідники суголосні в тому, що йдеться не про відверте копіювання, а радше про свідоме використання (а на думку деяких науковців — і пародіювання) певних схем, які добре зарекомендували себе у театральній практиці. До згаданих вище ускладнень простору, варто додати, приміром, перевдягання котрогось з героїв з метою приховати його справжню ідентичність (лакей Кастаньйо перебирається на жінку), або зустріч дійових осіб у темному приміщенні, що не дає їм змоги зрозуміти, хто й до кого звертається тощо.

Відзначаючи продуманість сюжету та стрункність системи персонажів п'єси, науковці дорікають сестрі Хуані за те, що вона подбала більше про розвиток карколомної інтриги, ніж характерів своїх героїв. Цей докір загалом можна визнати справедливим, однак, головну героїню «Пристрастей...», донью Леонор де Кастро, на якій сходяться усі заплутані сюжетні нитки, схематичною по статтю назвати важко хоча б тому, що в її характері та біографії проступають риси... самої сестри Хуани. Справжнім автопортретом цей образ, мабуть, не назвеш, однак текст комедії пропонує підказки, які підштовхують до відповідних висновків.

Основна з них — монолог з першого акту, в якому героїня розповідає про себе. Історію дівчини зі шляхетної, хоч не надто заможної родини, чиї краса і таланти скрізь викликали захоплення; історію непокірної доньки, яка прагне одружитися з коханим проти волі батька і готова відстоювати своє право на щастя, чимало критиків вважають лише трохи модифікованою біографією самої письменниці, яка в такий спосіб вирішила розповісти світові про власну долю і бодай на сцені «домалювати» своїй героїні трохи того щастя, якого не спізнала в реальному житті.

А втім, чи справді йдеться про нещастя? Усамітнення у монастирі, як пишуть американські дослідниці Х. Сабат де Ріверс і Е. Ареналь, надавало тогочасній жінці з творчими здібностями «адекватне середовище для розвитку свого інтелекту і покликання»*.

Тож те, що нині здається обмеженням для Хуани Інес де Асбахе, подарувало сестрі Хуані Інес де ла Крус можливості, недосяжні для неї, якби вона обрала життя світське. Саме двері келії вивели «Мексиканського Фенікса» на театральний кін, де її зустріли бучними оваціями, і де їй судилася довга слава. Її драматичні твори залишили помітний слід в історії мексиканського театру, а читачам і глядачам нашого часу, до яких нарешті долучаємося й ми з вами, вони відкривають ще одну грань таланту цієї обдарованої письменниці.

Тетяна Рязанцева

* 6. Sabat de Rivers G., Arenal E. Las voces del convento: Sor Marcela, la hija de Lope / G. Sabat de Rivers, E. Arenal // AIH Actas IX (1986). P. 591—600. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_059.pdf.