Ирина Чернова

Костюм в раннем испанском театре: случай Лопе де Руэды

Издавна многие исследователи испанского театра «золотого века» настаивали на его литературоцентричности, весьма категорично заявляя о превосходстве слова над визуальным компонентом. Как правило, сторонники этой точки зрения ссылались на интермедию Сервантеса «Театр Чудес» (*Retablo de Maravillas*), своего рода версию сюжета о голом короле, в которой перенос места действия осуществляется не посредством декораций, а через вербальный призыв к зачарованным зрителям, готовым принять на веру любое сказанное со сцены слово.

Вдобавок к так называемой вербальной сценографии часто упоминают тот факт, что публику на протяжении всего рассматриваемого периода называли не зрителями (*espectadores*), а слушателями (*oyentes*), термином и ныне используемым, например, применительно к радио.

Однако это суждение верно лишь отчасти. Так, современник Кальдерона Хуан де Сабалета, рассуждая о походе в корраль в 1660 г., делает следующее замечание: «Та [зрительница женской ложи *cazuela*], что сидит ближе к двери, слышит актеров, но не видит их. Та, что в последнем ряду, видит и не слышит. Стало быть, ни одна из них не видела комедии: комедии смотрят глазами и слушают ушами…»[1]. Луис Моралес Поло еще в 1614 г. высказывал подобную точку зрения, определяя комедию как жанр, равно удовлетворяющий слуху и зрению.

В «Мемориале» (памятке), направленном Филиппу II властями Мадрида (1598), прямо говорится: «… [мораль] единожды услышанная, легко забывается, но увиденная глазами запечатлевается в памяти гораздо крепче, чем умственное суждение»[2].

Сценографический аппарат классической испанской комедии действительно был небогат в сравнении хотя бы с представлениями придворного театра. Однако костюм получал совершенно особое значение. Визуальная символика, особый код, заложенный в одежде, который принимался или оспаривался театром, трансформируется в соответствии с требованиями постановки, становится основой множества сценических приемов. Так, костюм в Испании «золотого века» всегда был совокупностью визуальных знаков, которые способствовали зрительскому восприятию спектакля. Не только костюм, но и его декоративные части – шитье, материалы, детали и аксессуары – становились для зрителей носителями множества смыслов. В то же время, в отличие от прочих сценических аксессуаров, костюм находится в непосредственном контакте с телом актера, а значит, способен влиять на его пластическое поведение на сцене, раскрепощать или, напротив, сковывать движения.

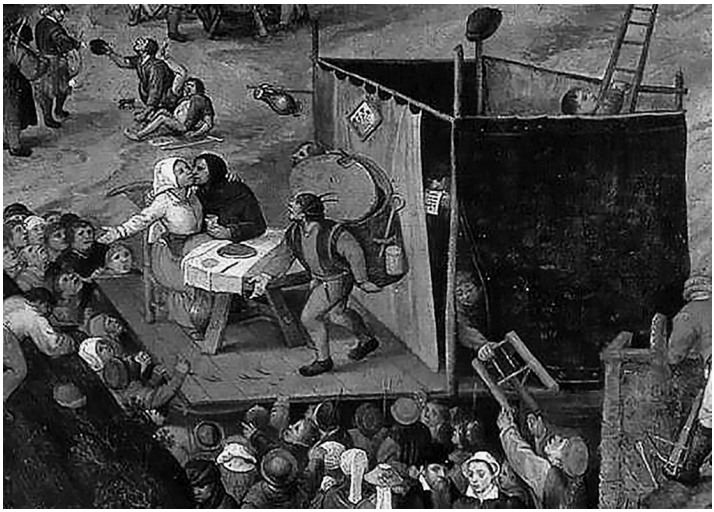
Знаменитая французская путешественница мадам д'Онуа, оставившая яркие воспоминания о поездке в Испанию, жаловалась на неудобство женского испанского костюма: «Не могу представить себе более стесняющего наряда. Так давит в плечах, что больно, невозможно поднять руки и едва влезаешь в рукава»[3]. Очевидно, речь идет о *ropilla*, предмете верхней одежды, популярном у аристократок XVII в. и представлявшем собой приталенный узкий жакет, сильно стягивающий торс и плечи. Этот предмет, как мы увидим, будет одним из первых по

числу упоминаний в перечнях имущества актерских трупп. Могло ли это не отразиться на манере движения актеров? Не в освобождении ли женского тела от этого сковывающего наряда заключалось обаяние пластики Хуаны из комедии «Дон Хиль зеленые штаны»? И не потому ли провалилась первая постановка комедии, что уже немолодая исполнительница главной роли Херонима де Бургос, пытавшаяся скрыть возраст за толстым слоем грима и облачить пышные формы в узкие штаны-*calzas*, никак не могла в силу именно физических несоответствий воплотить эту странную изломанную гармонию, будто заимствованную у полотен Эль Греко?

В то же время важно сказать, что испанский театр может быть понят только в контексте праздничной культуры. Безусловно, эта культура влияла и на сценический костюм. Он не в точном смысле слова копировал бытовой наряд, но в то же время и не провозглашал полное абстрагирование от быта. Посредством костюма как бы устанавливался праздничный способ бытия. Не искажение, но чудесное карнавальное преображение реальности овладевало подмостками. Оттого-то зачастую костюмы актеров затмевали своей роскошью наряды самых знатных дам и кавалеров.

Эти свидетельства важности визуального, то есть доступного глазу, пусть и относящиеся к XVII в., справедливо распространить и на более ранние периоды испанского театра.

Так, с легкой руки Бартоломе Торрес Наарро, автора первого теоретического пособия по театральному искусству, костюм приобретает новую функцию: он уже не только знаменует общественное положение, но и становится одним из двигателей самого́ действия; возникает, как пишет М. Гарсиа Бермехо, «соглашение со зрителем, который понимает, что смена наряда может влиять как на повороты сюжета, так и на персонаж»[4]. С другой стороны, триумфальные гастроли труппы Альберто Назелли, более известного как Дзан Ганасса[5], демонстрируют испанской публике возможности итальянской комедии масок[6]. Маска, по выражению А.К. Дживелегова, есть творимая роль, сводящаяся лишь ко внешним приемам[7] – это упрочивает в испанском зрителе понимание важности визуальной стороны представления. Нельзя не упомянуть и ежегодный праздник *Corpus Christi* (Тела Христова) и связанные с ним торжественные процессии, в ходе которых по преображенному городу проходило множество повозок или движущихся площадок (в документах XV в. фигурирует определение *roca*, то есть «скала», но уже



П. Балтен. Представление фарса (фрагмент). Вторая половина XVI в.

вскоре оно заменяется понятием *castillo* – «замок»[8]), служивших своего рода подмостками для мини-представлений. Неудивительно, что в этот период, названный испанистом Х.Л. Канет Вальес инновацией и адаптацией[9], растет стремление католической церкви привить всем слоям населения свою доктрину посредством подобных увеселений, объединявших город в вихре карнавальной стихии. Доктрина обрастает определенной, постепенно усложняющейся аудиовизуальной символикой, которую зритель учится распознавать (впоследствии эта символика напомнит о себе в театре эпохи барокко). В этой символике костюм и маска как наиболее легко считываемые элементы имели первостепенное значение.

Такова почва, на которой возникает творчество Лопе де Руэды, утвердившего за собой звание первого профессионального испанского актера.

Поскольку на протяжении долгого времени практически отсутствовали какие-либо документальные свидетельства, связанные с его деятельностью, жизнь Лопе де Руэды всегда была окружена ореолом тайны и множеством мифов. Невероятно, но одно из самых продолжительных заблуждений, бытующих об испанском театре, появилось с легкой руки такого авторитета, как Мигель де Сервантес.

В прологе к «Восьми комедиям и восьми интермедиям» Сервантес рассказывает, как якобы присутствовал на представлении де Руэды в юности. Восхищаясь талантом перевоплощения де Руэды, автор «Дон Кихота» акцентирует внимание читателя на бедности костюмов и сценографических ресурсов, противопоставляя «подлинное» искусство пустому зрелищу[10].

Г.Б. Паласин выдвигает предположение, что Сервантес мог видеть де Руэду на своей малой родине – Алькала-де-Энарес (пригород Мадрида) в 1560–1562 гг.[11] Однако многие ученые скептически относятся к подобной гипотезе, настаивая, что Сервантес мог посетить представление одного из последователей де Руэды, но никак не его самого, что ставит под сомнение замечание относительно «убогой» сценографии театра де Руэды. Как верно подмечает В. Гонсалес Мартин[12], отказ де Руэде в богатом убранстве спектаклей есть часть полемики сторонников «нового» и «старого» искусства. Защитники театра слова в споре с приверженцами театра более зрелищного ошибочно приписали де Руэде сценографическую бедность, свойственную, скорее, полупрофессиональным актерам.

Тем не менее сомнения были посеяны. Множество поздних современников Сервантеса подхватили его теорию, передалась она и сегодняшним исследователям испанского театра. Так, к примеру, Хосе Мария Руано де Аса тоже категоричен в отношении сценических аксессуаров Лопе де Руэды: «На заре комедии театральный костюм отличала абсолютная бедность, что подтверждают четыре свидетельства современников»[13], – утверждает он. Рассмотрим подробнее эти свидетельства, исключая уже процитированный фрагмент Сервантеса.

Августин де Рохас, автор «Занимательного путешествия», бесценного для историков театра сборника анекдотов из жизни бродячих актеров, предпринимает исторический экскурс в раннюю эпоху профессионального испанского театра: «Лопе де Руэда разделил комедию на акты, придумал вступление, которое ныне зовется *лоа*, <…> перемежал правдивые *пасос* со смешными, а поскольку они давались посреди фарса (*entremedias*), их стали называть интермедиями. Кто-то один играл на расстроенной гитаре, которой не хватало струн, но не на виду у публики, а из укрытия[14]. В конце плясал дурак… Потом <…> стали делать пастушьи фарсы из шести актов, там была лютня, овечья шкура, виуэла[15], накладная борода, ни золота, ни шелков. < … > Вскоре появилась комедия, в которой уже были дама и ревностный отец, один *галан*,

которого презирали, и другой, в которого влюблялись, старый брюзга, дурак, вечно волочащийся по пятам героев, один сосед, который их женит, и еще один, который заказывает праздник. Уже был наряд отца, борода и парик, платье дамы, потому что в те времена дам изображали юноши, потом стали использоваться платья мавров и христиан, плащи и туника. Этих героев придумал Беррио, другие поэты ввели такие серьезные персоны, как Король и Королева…»[16].

Даже в этом описании можно проследить признаки, впоследствии укоренившиеся в испанском спектакле: интермедии-*пасос*, которыми перемежаются «серьезные» фрагменты спектакля, финальный танец дурака (*bobo*), наличие некоего невидимого зрителю внутреннего пространства как прототип раздевалки-*vestuario* в коррале. Перечисляемые аксессуары вроде накладной бороды относятся (как ясно из текста) к вполне определенному жанру «пастушьего фарса» – пасторали, арсенал которой был не так уж и беден[17], а не комедии вообще. Комедия же как таковая, очевидно, обладала куда более широкими сценическими возможностями. К тому же из оригинального текста Рохаса невозможно сделать вывод о том, что фрагмент, ограниченный словами от «и вскоре появилась комедия» до «изображали юноши» подразумевает период после Лопе де Руэды, а не одну из граней его творчества. Сохранившиеся тексты де Руэды предполагают огромный диапазон жанров, и, соответственно, целевых аудиторий. Их можно разбить на группы в зависимости от назначения: «пасторальные коллоквиумы» для благородной публики, «комедии» для среднего городского зрителя, «религиозные комедии» для исполнения перед знатью или духовенством и т.д. Рохас, возможно, в противовес Сервантесу по какой-то причине выделяющему среди всех жанров де Руэды пасторальный коллоквиум с «посохами» и «накладными бородами», пытается восстановить справедливость, перечисляя и другие жанры знаменитого севильца.

Обратимся теперь к тексту «Похвала комедии»[18], который принадлежит еще одному современнику де Руэды, Хуану Руфо:

Lope de Rueda
inimitable varón
nunca salió de un mesón
ni alcanzó a vestir de seda
<…>

seis pellicos y cayados
tres vestidos de camino
con sus fieltros jironados
unas o dos comedias solas
como camisas de pobre

Лопе де Руэда
Неподражаемый из мужей
Ни разу не вышел за пределы
постоялого двора
Не смог одеться в шелка
<...>
шесть шкур и посохов
три дорожных платья
из войлока с бахромой
жалкие две или три комедии
как рубашки нищего

Несостоятельность этого свидетельства легко проследить, хотя бы бегло изучив биографию Лопе де Руэды. Весьма сомнительным видится утверждение о том, что он «ни разу не вышел за пределы постоялого двора»: первое документальное свидетельство, связанное с Лопе де Руэдой, относится к 1535 г., когда он принимает участие в празднике Корпус Кристи. В 1542 и 1543 гг. цех виноделов заказывает ему подготовку *castillo*. В 1551 г. следы де Руэды отыскиваются в Вальядолиде: мэрия заказывает ему устройство «повозок» для торжественного шествия, посвященного возвращению принца Филиппа из Фландрии, что указывает на определенную известность Лопе де Руэды уже в это время. Следующий период его жизни, вероятно, связан с выступлениями перед графом Мединасели, на службе у которого в этот момент находилась его жена, Мариана де Руэда. Существуют свидетельства, согласно которым Мариана нередко сопровождала своего покровителя наряженная мальчиком-пажом[19], что можно расценивать как ранний прецедент переодевания женщины в мужской костюм – излюбленного приема драматургов «золотого века». Некоторое время спустя, в 1554 г., Лопе де Руэда выступает в доме графа Бенавенте, разыгрывая для почетных гостей «*ауто* по священному Писанию... с веселыми и занимательными интермедиями». В книге Луиса Милана «Придворный» встречаем такое упоминание, относящееся, предположительно,

к этой эпохе: «…придет фарсанка Беатрис, чтобы танцевать наряженной в фарсе Лопе де Руэды[20]». В 1558 г. де Руэда представляет комедию в кафедральном соборе Сеговии. Некоторые исследователи указывают на то, что в том же 1558-м Лопе де Руэда направляет мэрии Вальядолида (очевидно, с учетом своих предыдущих заслуг перед городом) прошение о покупке земель с целью «строительства домов», вероятно, подразумевающее последующее оборудование их под театральные нужды[21]. Если верить этому предположению, де Руэда стремится, пусть и «на ощупь», к открытию первых стационарных театров еще за десятилетие до возникновения корралей. Этот факт интересен и тем, что для воплощения подобной идеи необходимо было располагать некоторым свободным доходом. Впрочем, эта попытка в любом случае не увенчалась успехом: уже через год Лопе де Руэда покидает провинцию. В 1559 г., спустя три года после учреждения премии за лучшую актерскую игру, Лопе де Руэда, недавно вернувшийся в родную Севилью, удостаивается этой награды. За постановку «Ауто о Навалькарнеро» он получает денежный приз – 8 дукатов[22]. Здесь мы вплотную подбираемся к развенчанию другого укоренившегося тезиса – о том, что де Руэда «никогда не одевался в шелка»[23].

В этом отношении особенно интересно архивное свидетельство, относящееся к 1559 г. Приведем его текст в переводе:

«Я, лиценциат Лопе де Леон, слушатель городского совета Севильи <…>, в том, что касается праздника Корпус этого года, приказываем Вам, Хуан де Коронадо, распорядитель оного, заплатить Лопе де Руэде, уроженцу Севильи, сорок дукатов из шестидесяти, что нужны на два представления, что будут разыграны на двух повозках с разнообразными фигурами в день праздника Корпус <…>, о Навалькарнеро и другое о блудном сыне <…> со всеми *шелковыми одеждами* [курсив мой. – *И. Ч.*] и остальным, что потребуется…».

И далее:

«Девятого мая тысяча пятьсот пятьдесят девятого года получил я, Лопе де Руэда, от Коронадо, управителя севильского Корпуса, сорок дукатов, в чем расписываюсь – Лопе де Руэда».[24]

Также в это время он арендует несколько домов в Севилье (еще одно доказательство финансового успеха), в одном из которых летом 1564 г. была крещена его дочь Хуана Луиса. Уже в следующем году он направляется в Валенсию, где, вероятно, происходит его историческая

встреча с Хуаном Тимонедой – будущим издателем его произведений. В 1651 г. де Руэда впервые оказывается в Мадриде, откуда едет в Толедо, чтобы представить свое искусство на суд королевы.

Даже если усомниться в подлинности документа, упоминающего «шелковые одежды» (веских поводов для этого, однако, нет), мог ли в условиях формирующейся культуры «действия напоказ», неукротимой роскоши, против которой власти были бессильны, несмотря на все выпущенные «прагматики», быть «бедным» столь успешный театр? Напрашивается отрицательный ответ, но тем не менее нужно сделать следующую оговорку: если только эта «бедность» не была сознательным приемом. Для того чтобы разобраться в этом, рассмотрим свидетельство, относящееся к де Руэде, перед тем как обратиться непосредственно к его текстам:

Un gabán, un pellico y un cayado,
Un padre, una pastora, un mozo bobo,
Un siervo astuto y un leal criado

Плащ, шкура и посох,
Отец, пастушка, юноша-дурак,
Хитрый раб и верный слуга

Это описание, сделанное Хуаном де Ла Куэва[25], привлекает особое внимание. Оно не столько говорит о скупости сценических аксессуаров, сколько перечисляет типы, присутствовавшие, с точки зрения автора, в комедиях де Руэды. Мануэль В. Тьяго, исходя именно из разнообразия этих типов, делает вывод о невозможности исполнения комедий де Руэды теми малыми средствами, что перечислены Сервантесом[26]. Выяснить, за счет чего формировались эти типы, позволяет следующий нюанс, казалось бы, не имеющий прямого отношения к вопросу. По свидетельству друга и издателя де Руэды Хуана Тимонеды, знаменитый автор противился публикации своих сценок. Это утверждение встречаем в предисловии к валенсийскому изданию *пасос*. Если А. Эрменильдо вслед за Тимонедой относит это на счет предполагаемых художественных недостатков, признаваемых самим автором («тексты, полные очевидных несовершенств, становятся поводом для всепоглощающего театрального ритуала, полностью вписываясь в него»[27]), то у Сервантеса находим указание на то, что публикация была последней отдушиной авторов непопулярных[28].

С другой стороны, у Лопе де Руэды социальное положение персонажей, как утверждает А. Эрменильдо, определяет драматический конфликт и обуславливает пространство действия. При этом ремарки в тексте – единственное указание на положение персонажей, которое мы находим у де Руэды. Если произведение не предполагалось к публикации, как зритель опознавал это положение, учитывая многократно упомянутую предполагаемую скупость сценографических ресурсов во времена Лопе де Руэды? Комедия «Медора», к примеру, предполагает мгновенное «узнавание». Исходя из опыта предшественников де Руэды, сложно усомниться в том, что моментальное считывание осуществлялось за счет костюма.

Приведем перевод *интроито* (вступления, произносимого автором) к этой комедии: «У некого Акарио благородных кровей и его жены Барбарины было двое детей, мужского и женского пола, настолько схожих *формой и жестом* [курсив мой. – *И. Ч.*], как только может исхитриться великая ремесленница природа. В это время проходили по тем землям цыгане. Как отлучились Акарио и Барбарина, родители детей, одна цыганка вошла в дом и выкрала Медоро, так звали мальчика, и оставила в колыбели цыганенка, который был так плох, что спустя несколько дней помер. Осталась у родителей одна Анхелика, таково было имя девочки. Выросла она красавицей, благого нрава и хороших привычек. Касандро, юноша благородных кровей, влюбляется в Анхелику. Тут-то возвращается цыганка и приводит с собой Медоро, облаченного *в женское* [курсив мой. – *И. Ч.*], которого зовет Армелио. Касандро, увидев их, принимает Медоро за Анхелику и расточает любовные речи, а юноша ничего не понимает. Вокруг всего этого увидите вы забавнейшую путаницу – и как цыганка узнает, чей сын Медоро, и о любви Армелио к Эстеле, и между Барбариной и Касандро, и проделки Гаргульо-лакея, и дурость Ортеги-простака. Ведь все это часть комедии, чтобы она была смешнее, служила вашим милостям как полагается»[29]».

Таким образом, в «Медоре» находим следующие типы: горожанин, благородный человек, дама, девушка, паж, слуга, и, что особенно интересно, цыганка. Эта типизация создает предпосылки для возникновения амплуа. С другой стороны, учитывая, что у Медоро в комедии нет ни одной реплики, а на сцене он тем не менее появляется, несложно догадаться, что комизм возникает исключительно за счет визуального элемента и, возможно, пантомимы. Стало быть, для успешного сценического воплощения «Медоры» необходимо было, как минимум,

30.
Comedia llama=
da Medora, muy afable y regozijada,
compuesta por Lope de
Rueda.
Gargulio lacayo. Vna Gitana.
Micer Acario Ciudadano. Medoro hijo de Acario. Agueda muger anciana de Lupo. Perico su paje.
Barberina su muger. Paulilla moça. Casandro gentil hombre. Lupo padrastro d Estela.
Angelica su hija dama. Ortega simple de Acario. Falisco su criado. Armelio q̃ es el Medoro. Estela dõzella.

Изображение лакея и цыганки в первом (валенсийском) издании комедии «Медора». 1567

женское платье (и не одно), а также мужские костюмы, в которых бы прослеживались сословные различия.

Поскольку комедия рисует современные Лопе де Руэде реалии, и персонажи должны распознаваться мгновенно, использовались наряды, бывшие в ходу в это время. Автор бесценного для истории костюма труда «История роскоши и сумптуарных законов» (*Historia del Lujo y Leyes Suntuarias*) ссылается на опись, сделанную бакалавром Луисом де Перасой в 1552 г. (время активного творчества де Руэды) в Севилье (его родной город и признанный центр торговли). Таким образом, возможно, фраза Сервантеса трактовалась превратно, и имелось в виду, что де Руэда не использовал большого количества *специальных* костюмов, обходясь одеждой, которую носили в повседневной жизни члены его труппы. Опись так характеризует эту одежду:

«...Ломбардские плащи с высокими воротниками, *capeteles*, то есть маленькие головные уборы наподобие берета, очень изящные штаны во всю длину ноги[30] на испанский манер... шитые алым бархатом, разноцветной тафтой и атласом[31]. <...> Многие носят шляпы с перьями на левой стороне, потому что французы носят перья справа, а чтобы казаться такими же воинственными, как солдаты, носят кожаную накидку поверх дублета[32]»[33].

Лакей и цыганка во втором (севильском) издании комедии «Медора».1576

Из следующего абзаца можно сделать вывод не только об особенности женского костюма, но и о манере держаться, которой актеры де Руэды должны были следовать[34]: «Благородные севильянки всегда сдержанны в проявлениях чувств, их лица спокойны и бесстрастны, те, кто сословием пониже, горожанки, говорят и двигаются с уверенностью, их походка тверда, как у римских матрон, они носят накидки из атласа, тафты и шерсти всех возможных цветов, носят *sayas*[35] из алого бархата и тафты с богатыми вставками из шелка…»[36].

На обложке комедий де Руэды, опубликованных Тимонедой, мы видим двух особо важных персонажей – *lacayo* (лакея) и цыганку.

В XVI–XVII вв. цыгане особенно выделялись своей экстравагантной одеждой (так, Дон Кихот сходу определяет *hábito de gitano* – наряд цыгана). Любопытно, что в 1539 г. Карл V издает указ, запрещающий не цыганам появляться в костюмах цыган под страхом избиения плетьми[37]. Этот указ оставался в силе на протяжении всего правления Филиппа II. Таким образом, мы имеем дело еще с одним постоянным и безнаказанным нарушением актерами государственных запретов. Самой яркой визуальной чертой цыганок были головные уборы из переплетенных лент, цветные ткани в полоску и накидка поверх одного плеча. Эти же черты четко прослеживаются на рисунке

к изданию Тимонеды. Что касается лакея, нельзя не обратить внимания на некоторые различия в изображении его наряда в изданиях, вышедших в 1567 и 1576 гг.

В этом смысле очень любопытен так называемый «Диалог о происхождении штанов, что носят ныне», авторство которого приписывается де Руэде или одному из его современников (кстати, очень похожий диалог впоследствии будет и у Кальдерона в комедии «Моя дама – прежде всего»[38]).

В сатирической сценке участвуют два лакея, Фуэнтес и Перальта. «Фуэнтес, что за перемены? Почему вы такой раздутый?» – «Это штаны на новый манер», – отвечает Фуэнтес. «Я-то думал это *verdugado*[39] <...> А что там в подкладке, что они кажутся жесткими?» – поражается Перальта. «Всего понемногу: старый *sayo*, дрянной плащ <...>, а есть и те, кто набивают их сеном, чтобы силуэт казался внушительнее...». Если этот диалог предназначался для сценического воплощения, очевидно, что один из лакеев должен был быть одет в новомодные пышные штаны с подкладкой на бедрах, при этом одеяние второго для усиления комического эффекта должно быть более сдержанным: «Не по нраву мне такая одежда, мне такое сумасшествие не по карману», – заявляет Перальта. Далее следует насмешка над заносчивыми пажами, которые порой одеваются лучше тех, кому прислуживают, и над оруженосцами, неотличимыми от кабальеро (рыцарей): «Иной оруженосец разоденется в шелка получше знати...». Это стремление разодеться связывается с незнанием меры и высокомерием, тогда как склонность к более скромным нарядам выдается за признак благоразумия. Таким образом, костюм лакея в «Медоре» мог варьироваться в зависимости от психологических характеристик, которые исполнитель хотел сообщить герою, в расчете на то, что потенциальный зритель, зная социальную принадлежность персонажа, распознает их без заминки.

В заключение рассмотрим еще один важный аспект театра Лопе де Руэды, а именно, возможное использование масок, что окончательно опровергло бы теорию о бедности этого театра. Лучшим источником для этого, пожалуй, станет текст *naco* (прото-интермедии) де Руэды, который так и называется – «Маска» (*Carátula*).

Согласно словарю «Сокровище кастильского наречия» (*Tesoro de la Lengua Castellana*), составленному в XVII в. Себастьяном де Коваррубиасом, маска (*máscara*), «по-варварски называемая *carátula*, а среди

Неизвестный художник. Музыкант, играющий на виуэле (фрагмент). Ок. 1540

придворных *rostro* (т.е. дословно, лицо) – это искаженное лицо, которое используют в театре, чтобы притворяться, подражая чертам того, кого следует изобразить[40]». Впрочем, это утверждение получает немаловажную оговорку в работе Марии Луисы Лобато[41]. Исследовательница приводит следующую градацию масок сообразно жанрам представления:

а) *Mascarilla*: маленькая полумаска, прикрывающая только лоб и глаз [в «Словаре властей» (*Diccionario de las Autoridades*), изданном на тридцать лет позже труда Коваррубиаса, что примечательно, слово «глаз» снова фигурирует в единственном числе[42]].

б) *Máscara*: предмет, покрывающий лицо так, чтобы скрыть личность его носителя, делается, как правило, из черной тафты или иной ткани с двумя прорезями для глаз, чтобы обеспечить обзор. Также под этим термином может подразумеваться «человек, лицо которого скрыто маской» (метонимия) или праздничное увеселение, в котором участвуют люди, использующие в маски.

в) *Carátula* – притворное лицо, вырезанное из картона или другого легкого материала, как правило, смешное и уродливое, чтобы носить его поверх собственного лица и наряжаться на общественные праздники, на коих разрешены подобные наряды.

Х. ван дер Бекен. Испанские маски и костюмы на торжественной процессии (фрагмент). Ок. 1601

В средневековых театрализованных зрелищах *carátula* использовалась, как правило, для подчеркнутой деформации лица и отклонения от эстетической нормы. Зачастую *carátula* изображала темнокожих персонажей, поскольку в понимании эпохи они считались «недочеловеками» и порождениями дьявола[43].

С другой стороны, уже в текстах «Кодекса древних *aymo*» (*Códice de Autos Viejos*), сборника средневековых *aymo* или драматических произведений, предназначенных для исполнения на празднике Корпус Кристи, находим следы использования масок, которые, по выражению М. Матео Алкала, позволяют исполнителю «упразднить собственную личность и слиться с изображаемым персонажем, достигая таким образом поистине ритуальных и сверхъестественных измерений»[44].

В рассматриваемом *naco* Лопе де Руэды *carátula* вбирает в себя все перечисленные черты, обнажая при этом прием театра в театре, двойной игры и давая повод для двойного восприятия.

Задействованы два персонажа – простак Аламеда и его хозяин Сальседо. Это социальное различие может, как и в случае с «Медорой», выражаться посредством костюма. Испуганный Аламеда, боясь быть подслушанным, делится с Сальседо страшной находкой: «изуродованным лицом» некоего убитого Диего Санчеса. Сальседо советует ему скрыться в часовне, чтобы избежать наказания за убийство. Как

только Аламеда удаляется, Сальседо произносит: «Я заставил это животное поверить, что эта маска (*carátula*) – лицо (*rostro*) Диего Санчеса, и задумал подшутить. Хочу закутаться в какую-нибудь простыню так хорошо и так искусно, как только смогу, притвориться, что я дух Диего Санчеса. И увидите, какая славная выйдет шутка».

Возвращается закутанный в плащ с головой Аламеда (уже третий необходимый для представления костюм!). В этот ключевой момент возникает Сальседо в маске Диего Санчеса. Одно из действующих лиц присваивает себе, таким образом, лицо мертвеца. При этом благодаря предшествующему диалогу зритель знает о разыгрывающемся на его глазах переодевании. Имя «покойника» выбрано не случайно, оно было весьма красноречивым для современников Лопе де Руэды. Диего Санчес де Бадахос или Диего Санчес Бадахосский – автор и исполнитель фарсов, представлявших собой, по выражению исследователя его творчества М. Переса Приего, «проповеди в картинах»[45]. Его произведения, предназначенные для исполнения на улице на Рождество или в дни чествования святых, прокладывают путь от примитивных библейских сценок к аллегорическому *ауто сакраменталь*, жанру, без которого немыслимо понимание барочного театра. В его фарсах появляется ряд потенциально сценических персонажей: хвастливый солдат, дьявол. Таким образом, в «Маске» актер присваивает себе маску другого актера, причем уже покойного.

Лопе де Руэда выступает здесь как бы предшественником кальдероновской *мохиганги*, в которой инфернальное граничит с комическим. «Раньше у меня было лицо, теперь оно у меня накладное за мои грехи», – говорит Сальседо и угрожает увести Аламеду на тот свет, если тот не достанет его тело из ручья и не похоронит достойно. «Почему вы хотите меня забрать?» – вопрошает Аламеда. Ответ может считаться важным проявлением идеологии всего испанского театра: «Потому что ты нарядился в мою одежду, не имея на то права». Уже это говорит о «праве» на одежду, существующей кодификации. Аламеда избавляется от плаща: «Возьми, возьми, мне он не нужен!»[46]. На этом *паса* обрывается.

Другой аспект возможного использования масок или преувеличенного грима в театре де Руэды связан с отсутствием достоверной информации о наличии женщин в его труппе. Уже упоминавшаяся «фарсанка Беатрис», вероятно, исполняла исключительно танцевальные партии, в то время как участие жены де Руэды Марианы в представлениях не доказано. Т. Феррер приводит свидетельство некоего каталонского

Неизвестный художник. Аллегория тщеславия (портрет испанской актрисы). Фрагмент. Вторая половина XVII в.

актера, согласно которому как минимум до 1542 г. женские роли нередко исполняли мужчины[47]. Это, очевидно, требовало применения утрированного грима и/или маски. Проблема участия женщин в театральном представлении обострится с новой силой во время Контрреформации, в 1586 г. им официально запретили выступать на сцене. Обстоятельство, хронологически не имеющее отношения к творчеству де Руэды, интересует нас в данном контексте потому, что внешняя характеризация персонажа традиционно выражалась не только посредством костюма, но и за счет особого, очевидно яркого грима. Это можно понять из официального ответа Филиппа II на один из запросов о допустимости исполнения мужчинами женских ролей: «Относительно разрешения наряжать в комедии юношей женщинами и разрисовывать им лица, согласимся, что непозволительно разрисовывать лица, но, с другой стороны, надо проверить, навредит ли запрет комедии, и, в противном случае, разрешить замужним женщинам представлять в женских нарядах»[48].

Все это доказывает существующую широкую типизацию героев в произведениях Лопе де Руэды, невозможность их сценического воплощения иными средствами, за исключением костюма и маски, и опровергает устоявшееся мнение о «бедности» первого профессионального испанского театра.

Il Cigno in vecchiezza và meglio articolando continuamente la voce, per estenuarsi la gola, & così i poeti vanno migliorando nell'arte loro con gli anni, come si raccõta di Eciido Coloneo, & di altri.

Poesia.

DOnna, con l'ali in testa, coronata di lauro, con la sinistra tenga vn libro, & con la destra vno Scettro similmente di lauro.

Per l'ali si conosce la velocità, & forza dell'intelletto; e per l'alloro, oltre quel che habbiamo già detto, si nota la fatica, & diligenza, perche nelle foglie sue vi è grãdissima amarezza, come è grandissima fatica ridutte à perfettione vn'opera, che possa portar lode, & gloria all'Autore.

Poesia.

SI potrà dipingere, secondo l'vso commune, vn'Apollo ignudo, con vna corona di alloro nella destra mano, con la quale faccia sẽbiante di volere incoronare qualch'vno, & con la sinistra mano tenghi vna Lira, & il Pletro.

Poesia.

DOnna vestita del color del cielo, nella si-

Чезаре Рипа. Иконология. Аллегория Поэзии. 1593

Искусство Лопе де Руэды, таким образом, не только положило начало профессионализации актерской деятельности, но и определило основные постулаты визуального оформления спектакля. Именно Лопе де Руэда угадал назревающую потребность в театре как искусстве всех искусств, театре зрелищном, театре – квинтэссенции праздничной культуры.

1 *Zabaleta J.* El día de fiesta en Madrid y sucesos que en é pasan. in: Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, 2016. № 20. P. 272.

2 *Cotarelo y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Madrid: Est. de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1904. P. 422.

3 Цит. по: *Herrero García M.* Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, D.L., 2014. P. 324.

4 *García-Bermejo Giner M.* Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro) // *Lobato M.* (coord). Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro. Madrid: Visor, 2011. P. 89.

[5] Во время пребывания в Париже Ганасса, как утверждает М. Баффи [см.: *Baffi M.* Un comico dell'arte italiano in Spagna. Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978). Roma: Instituto Español de Cultura, 1981. P. 436], трансформирует безымянную маску дзанни в маску Арлекина, беспросветно глупого, вечно попадающего в переделки (хотя всемирно известной эта маска станет лишь благодаря Тристано Мартинелли). Позднее, снова оказавшись в Италии, Арлекин принимает роль второго дзанни, тогда как первый дзанни – хитроумный слуга – впоследствии получит имя Бригеллы. Так называемые дзанни являлись главными носителями интриги. Если уделом «стариков» был пассивный комизм, дзанни несли на себе сюжетную нагрузку сценария. Эти маски, впервые представленные в Испании Ганассой, окажут определенное влияние на развитие комедии Лопе де Веги. В архивах сохранились упоминания об участии Ганассы в «Празднике с башмаком» – пантомиме, разыгрываемой ежегодно 6 декабря в течение всего правления испанского короля Филиппа II. Несмотря на то, что этот факт подтверждает прочную связь актеров-авторов со двором, наибольшего резонанса деятельность Ганассы достигла в народной массе. «В 1575 г. была в Мадриде труппа итальянских комедиантов, их главой и автором был Альберто Ганасса. Разыгрывали они итальянские комедии, в основном, мимические, и буффонаду <...>, выводя на сцену Арлекина, Панталоне, Доктора. Были у них и акробаты, и марионетки» – пишет К. Пеллисер (*Pellicer Cassiano.* Tratado histórico sobre el origen y procesos de la comedia y del histrionismo en España. Madrid: En la imprenta de la administración del Real arbitrio de beneficencia, 1804. P. 53).

[6] О том, какое влияние оказала комедия дель арте на испанский театр, можно судить по присутствию в некоторых более поздних описях имущества актеров масок «боттарги» – своего рода посвящения Стефанелло Боттарге, одному из членов труппы Назелли. Популярность Боттарги была такова, что в 1599 г. Лопе де Вега выберет его маску для праздника по случаю свадьбы Филиппа III и Маргариты Австрийской.

[7] См.: *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 98.

[8] *Sanz M. J.* El corpus en Sevilla a mediados del siglo XV. Castillos y danzas. Sevilla: Laboratorio de Arte; 1997. P. 124–132.

[9] *Canet Vallés J. L.* El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540–1560). // Edad de oro, 1997. Vol. 16. P. 109–120.

[10] «Во времена этого знаменитого испанца весь арсенал автора комедий запирали в амбаре <…>, и было всего четыре белых пастушьих наряда с золотой каймой да четыре посоха, всего-навсего. Не было в то время машин для превращений. Украшением сцены служило старое одеяло, растянутое на веревках, это была кулиса, а за ней – музыканты пели без гитары какой-нибудь старинный романс». См.: *Cervantes Saavedra M.* Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; 2001. P. 3.

[11] *Palacín G. B.* ¿En dónde oyó Cervantes recitar a Lope de Rueda? // *Hispanic Review*. 1952. Vol. 20. № 3. P. 240–243.

[12] *Gonzáles Martín V.* Algunos aspectos de la proyección de la «commedia dell'arte» en España. Revista de la sociedad de estudios italianistas. 2005. Vol. 3. P. 101.

[13] *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 2000. P. 74.

[14] Вероятно, речь идет о прототипе гримерной – *vestuario*, неотъемлемого элемента театров-корралей.

[15] Струнный инструмент наподобие гитары.

[16] *Rojas Villandrando A*. El viaje entretenido. Madrid: Emprenta [sic] Real, 1603. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-entretenido--0/ (дата обращения 10.12.2019).

[17] Первопроходец жанра пасторали в Испании Хуан дель Энсина (1468–1529) в своих произведениях через смену костюма вводит такой существенный для испанского Возрождения мотив, как преображение реальности посредством искусства. Приведем перевод авторского пересказа «Эклоги о Минго, Хиле и Паскуале», одного из наиболее красноречивых в этом отношении произведений дель Энсины: «Пастух по имени Хиль, что раньше был оруженосцем, Паскуала, Минго и его жена Менга – вот те, кто представляют эту эклогу. Сначала Хиль входит в залу, где ждут Герцог с Герцогиней, а Минго, что следует за ним, в страхе замирает у двери, не отваживаясь войти. А потом подбадриваемый Хилем он входит и от имени Хуана дель Энсины представляет перед Герцогом и Герцогиней свои труды и обещает больше не играть, если только сеньоры не прикажут. И потом зовут Паскуалу и Менгу и поют, и танцуют с ними. И, все обдумав, Хиль оставляет наряд пастуха, который носил год, и переодевается в дворцовую одежду, а вместе с ним и Паскуала. В итоге Минго и Менга, видя их роскошно одетыми, испытывают зависть, и, хотя они были наказаны за

перемену пастушьей одежды, тоже решают одеться как придворные и испробовать дворцовой жизни. Все вчетвером, богато наряженные, завершают представление, исполняя заключительные куплеты». См.: *Del Encina J.* Egloga de Mingo, Gil y Pascuala. URL: https://biblioteca.org.ar/libros/130564.pdf (дата обращения 10.12.2019)

[18] *Rufo Juan*. Alabanzas de la comedia, 1596. Цит. по: *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 2000. P. 74.

[19] *De Salvo M.* La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional [disertación Valencia: Universidad de Valencia, 2008. P. 96. Однако доподлинно неизвестно, была ли Мариана де Руэда актрисой или только исполняла танцы и песни. Сервантес в прологе к «Восьми комедиям...» вспоминает о таланте Лопе де Руэды изображать «негритянку», что свидетельствует об исполнении мужчинами женских ролей.

[20] *Milán L.* Libro intitulado El Cortesano; Libro de motes de damas y caballeros. Madrid: Aribau, 1784. P. 412.

[21] *Tiago M.V.* Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional // *Criticón*, Toulouse. 1990. № 50. P. 46.

[22] «И заплатите Лопе де Руэде восемь дукатов в счет премии, которая была обещана тому, кто лучше всех сыграет на повозках в день праздника Корпус Кристи... Пятнадцатого июня тысяча пятьсот пятьдесят девятого года получил я, Лопе де Руэда, восемь дукатов, что мне были обещаны, и в том расписываюсь – Лопе де Руэда». Цит. по: *Velilla y Rodríguez J*. El teatro en España. Sevilla: Girones y Orduña, 1876. P. 50.

[23] Кстати, Э. Котарело в биографическом трактате о Лопе де Руэде указывает на якобы существующую прагматику Карла и Хуаны от 9 марта 1534 г., предписывающую «комедиантам» одеваться особым образом и выделяющую их в особую социальную прослойку (См.: *Cotarelo y Mori E.* Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo. Madrid: Imprenta de la Revista española, 1901. P. 29). Впрочем, позднейшие исследования ставят под вопрос достоверность этого факта (См.: *Shergold N.D.* A history of the Spanish stage front medieval times until the end of the seventeenth century. Oxford: Oxford University Press, 1967. P. 151, n. 2.).

[24] Цит. по: *Velilla y Rodríguez J.* El teatro en España. P. 48–51.

[25] *Juan de la Cueva*. Ejemplar poético, 1606. Цит. по: *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 2000. P. 74.

[26] *Tiago M.V.* Op. cit. P. 52–53.

[27] *Hermenegildo A*. Teatro de palabras: Didascálicas en la escena española del siglo XVI. Lleida: universidad de Lleida, 2001. P. 190.

[28] *Serrano Agulló A.* En torno al teatro del Siglo de Oro: Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. XXI XXIII. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004. P. 165.

[29] *Lope de Rueda*. Comedia llamada *Medora*, muy afable y regocijada, compuesta por Lope de Rueda. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/medora-comedia--0/html/ (дата обращения 09.12.2019)

[30] Важным нововведением XVI в. стало появление как единого предмета одежды *calzas enteras* (цельнокроеные штаны на всю длину ноги), который конкурировал с комплектами вроде *calzas-bragas* (короткие штаны до середины бедра) в сочетании с *medias* (облегающие чулки) и *muslos* (пышные буфы на бедрах). См. *Bernis Madrazo C.* Indumentaria española en tiempos de Carlos V. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962. P. 39–40.

[31] Обилие ярких красок в мужском костюме эпохи подмечает Ф. де Соуса Конгосто (*De Sousa Congosto F.* Introducción a la Historia de la Indumentaria en España. Madrid: Istmo, 2007. P. 115). По мнению историка, это связано с влиянием немецкой военной моды, завезенной в Испанию с подачи Карла V в начале XV в.

[32] Изначально «дублет» (*jubón*), как правило, изготавливался из хлопка, наподобие плотно прилегающей к телу рубашки. Поэтому уже со времен Католических Королей, как предполагает исследовательница К. Бернис Мадрасо, вид мужчины, одетого в один *jubón*, возмущал своей непристойностью. В эпоху Лопе де Руэды он надевался поверх нижней рубашки и зачастую не имел рукавов и жесткого воротника, которые отличали его в конце XVI в. При этом он считался одним из самых дорогих и сложных в исполнении предметов одежды. См. *Bernis Madrazo C.* Op. cit. P. 25–26; y el retrato en la corte de Felipe II. Madrid: Museo del Prado, 1990. P. 66.

[33] Цит. по: *Sempere y Guarinos J.* Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España. T. I. Madrid: Imprenta Real, 1788. P. 26–29. URL http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-luxo-y-de-las-leyes-suntuarias-de-espanatomo-i--0/ (дата обращения 11.11.2019)

[34] Вопрос о том, что происходящее на сцене должно если не имитировать реальность, то, во всяком случае, отличаться правдоподобием, впервые поставил предшественник де Руэды – Бартоломе Торрес Наарро.

Испанский театр, по его мнению, должен ограничиться двумя направлениями – *comedia a noticia* (отклик «на новость», «о виденном и пережитом наяву») и *comedia a fantasía* («выдуманная», «похожая на правду, но ей не являющаяся»). Даже «фантазия», по Торрес Наарро, должна быть неотличима от действительности, что безоговорочно вело не только к изменению самой комедии, но и к пересмотру актерской техники. Влияние теории Наарро на Лопе де Руэду доказывается хотя бы тем, что Наарро первым настаивает на введении пятичастного деления спектакля, своего рода пауз, которые гарантировали бы ровное течение представления. Это идея – прямой шаг к *пасос* Лопе де Руэды и интермедиям в испанском спектакле более позднего периода.

35 *Saya*, женский аналог мужской туники-рубашки *sayo*, представляла собой до второй половины XVI в. цельное платье с рукавами, не покрывающими всю руку, впоследствии – комплект из корсета (*jubón*) и юбки (*basquiña*). Его жесткий каркас – *verdugado*, названный так по материалу, из которого его первоначально изготовляли (*verdugos*, то есть гибкие ветки; вошел в употребление в последние годы правления Карла V), создавал визуальное впечатление «конуса с основанием, обращенным вверх». С 50-х гг. XVI в. начинает использоваться *cartón de pecho*, жесткая накладка, сдавливавшая грудь и затрудняющая движения. Пояс платья обязательно украшался расшитой лентой. При этом если сочетание *jubón* и *basquiña*, как и в мужском варианте, считалось чуть ли не неприличным и требовало использования верхней одежды (*sobretodo*), то с платьем (*saya*) накидку зачастую не надевали.

36 Ibid.

37 Как указано в примечаниях к испанскому изданию «Дон Кихота» 1833 г. См.: *Cervantes Saavedra M*. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, edición anotada por Nicolás Díaz de Benjumea e ilustrada por Ricardo Balaca. Barcelona: Montaner y Simón, 1993. P. 477.

38 «Приняв решение, во что он сегодня оденется, он начинает с рубашки, затем просовывает одну ногу в холщовую штанину, а потом надевает чулок, и подвязку, и еще штанину, и потом туфлю, как справится с этой задачей, черед второй ноги <...>; семь узлов и семь бантов, семь застежек...». См.: *Calderón de la Barca P.* Antes que todo es mi dama. Ed. Bernard P.E. Bentley. Kassel: Edition Reichenberger, 2000. Jornada II, v. 20–60.

39 См. прим. 35. Пусть и на вербальном уровне, здесь используется примитивный комический прием «принижения» мужского до женского;

это как бы ступень, предшествующая травестии, которая в случае мужчин всегда носила исключительно комический оттенок.

40 *Covarrubias Orosco S.* Tesoro de la lengua castellana, o española. Madrid: Sanchez, 1694. P. 104.

41 *Lobato M.* Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: Una muestra en cuatro comedias de Calderón // Teatro de palabras. Revista sobre el teatro áureo. 2009. № 3. P. 241–242.

42 Mascarilla // Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces… dedicado al rey nuestro señor don Felipe V… a cuyas reales expensas se hace esta obra. Madrid: en la imprenta de Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española, 1726. Vol. 4.

43 Кстати, в *Paso de Negra*, принадлежащем тому же де Руэде, присутствует темнокожая София, что делает исполнение *naco* невозможным без грима, маски или, как вариант, приглашения темнокожего актера/актрисы (что, несмотря на экстравагантность для того времени, как пишет Руано де ла Аса, имело теоретическую вероятность. См.: *Ruano de la Haza J.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 2000. P. 170). Как бы то ни было, любое из этих ухищрений указывает на достаточную развитость театра Лопе де Руэды.

44 *Mateo Alcalá M.* Máscaras y tocados para las figuras infernales del Códice de autos viejos //Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo. 2011. № 5. P. 164.

45 *Pérez Priego M.* El teatro de Diego Sánchez de Badajoz. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982. P. 142.

46 *Lope de Rueda*. Pasos completos. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1934. P. 6–8.

47 *Ferrer Valls T.* La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro // in Domínguez Matito, Francisco y Julián Tomás Bravo Vega (comps.), Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000), Logroño: Universidad de la Rioja, 2002. P. 139–160, accessible online: http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/la%20ri- oja.pdf. P. 6–9 (дата обращения 05.12.2019)

48 Цит. по: *De Salvo M.* Op. cit. P. 53.