

УДК 82.22

Максимова Ольга Юрьевна, магистр филологии, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. olgmaximova@mail.ru

Maksimova, Olga Yurievna, Master of Philology, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olgmaximova@mail.ru

БАРОЧНЫЙ ПРИЕМ «РОЛЬ-В-РОЛИ» В ДРАМАТУРГИИ СЕРВАНТЕСА КАК ЯВЛЕНИЕ МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТИ

BAROQUE TECHNIQUE “ROLE WITHIN A ROLE” IN CERVANTES’ DRAMATIC ART AS A PHENOMENON OF THE METATHEATRICALITY

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению малоизученного и малоизвестного произведения Мигеля де Сервантеса Сааведры — драматургического сборника «Восемь комедий и восемь интермедий» (1615) с точки зрения метатеатральности. Под этим термином понимается изображение театра с помощью театральных приемов, то есть его же языком. Особое внимание уделяется рассмотрению барочного видения мира как театра, которое и дало толчок к появлению метатеатральности в испанских пьесах Золотого века. Автор прослеживает отражение философии «мир — театр» на примере таких комедий сборника Сервантеса как «Удалой испанец», «Великая султанша донья Каталина де Овьедо», «Лабиринт любви», «Путаница», «Педро де Урдемалас» и интермедии «Саламанкская пещера» и выделяет приемы, с помощью которых выражена эта философская идея. В частности, рассматривается прием «роль-в-роли» как составляющее приема «театр-в-театре», широко используемого в эпоху барокко не только в Испании, но и в Англии, где в то же время творит Шекспир. Автор приходит к выводу, что Сервантес осознанно обращается к метатеатральным приемам «театр-в-театре» и «роль-в-роли», чтобы выразить барочную философию “*theatrum mundi*”, понятную не только высшему, но и низшему сословию, будучи повсеместно принятой аксиомой мира барокко. Тем самым Сервантес выступает как один из родоначальников метатеатральности в мировой драматургии, которая впоследствии получила развитие по всему миру и широко распространилась уже в пьесах XX века.

Ключевые слова: Сервантес; комедии; барокко; метатеатральность; *theatrum mundi*; театр-в-театре; роль-в-роли.

Abstract. The research focused on the understudied and little-known work of Miguel de Cervantes Saavedra — the collection “Eight Comedies and Eight Interludes” in the context of metatheatricality. This term describes the representation of theater by means of theatrical techniques, in other words, in its language. Baroque vision of the world as theater, which gave an impulse to the appearance of metatheatricality in Spanish playwriting of the Golden Age, received special attention in the study. The author traced the reflection of philosophy “the world is theater” with the comedies from Cervantes’s collection as an example. They were “The Valiant Spaniard”, “The Great Sultanesse Doña Catalina de Oviedo”, “The Labyrinth of Love”, “The Diversion”, “Pedro de Urdemalas” and interlude “The Cave of Salamanca”. The author identified the techniques used for expression of the above-mentioned philosophical idea. In particular, the study examined the technique “role within a role” as part of “play within a play”, prevailed during the Baroque era not only in Spain, but also in England where at the same time Shakespeare worked. The author concluded, that Cervantes consciously addressed metatheatrical receptions “play within a play” and “role within a role” to express the baroque philosophy of “*theatrum mundi*”, which were clear not only to the upper class, but also to the lower ones, being universally accepted axiom of the baroque world. Thereby Cervantes acted as one of the ancestors of metatheatricality in the dramatic art which subsequently gained development worldwide and widely extended in the playwriting of the 20th century.

Keywords: Cervantes; comedies; baroque; metatheatre; *theatrum mundi*; play within a play; role within a role.

Сервантеса принято считать родоначальником романного жанра, при этом его достоинства как драматурга уходят на второй план. Гений Лопе де Веги затмил драматургические работы Сервантеса для его современников. Но сейчас, когда можно проследить весь процесс формирования и развития испанской драматургии, становится очевидным, что значение Сервантеса для испанского театра сопоставимо с его значением для становления испанской литературы в целом.

Ранние драмы начала 1680-х гг. «Алжирские нравы» и «Нумансия» имели успех на сцене и активно ставились в испанских театрах. Впоследствии государственная служба в качестве сборщика налогов отвлекла Сервантеса от драматургической деятельности. Когда же к концу 1595 г. он бросил службу и вернулся к написанию комедий, на испанской сцене воцарилось «чудище природы, сиречь великий Лопе

де Вега» [1, с. 8], как пишет Сервантес, и пьесы будущего автора «Дон Кихота» уже не брал ни один театр. И лишь в 1615 г. увидел свет печатный сборник «Восемь комедий и восемь интермедий», включивший в себя пьесы разных лет. Новаторское решение — издать никогда не ставившиеся на сцене комедии — не снискало отклика у читателей, в отличие от большинства книг Сервантеса. Издание 1615 г. осталось единственным в XVII в. Второе издание появилось лишь через 134 года.

Драматургическое наследие Сервантеса до недавнего времени было представлено в отечественной традиции не полностью: существовал перевод интермедий в исполнении классика русской литературы А. Н. Островского, но перевод комедий отсутствовал. Лишь в 2011 г. в серии «Литературные памятники» вышел полный перевод сборника «Восемь комедий

и восемь интермедий», включающий в себя переводы комедий современными испанистами и переводы интермедий, сделанные А. Н. Островским.

Несмотря на недооцененность драматургического наследия Сервантеса при жизни автора, выдающийся сервантист XX в. Хоакин Касальдуэро считает, что именно в драматургическом сборнике Сервантеса отражены все главные темы его творчества: алжирский плен, религиозные вопросы, рыцарство, театр и грань между вымыслом и реальностью [13].

Сервантес писал свои пьесы в конце XVI – начале XVII вв., когда позднее Возрождение сменялось эпохой барокко, и на первый план в литературе вышла драма. Золотой век испанского театра приходится как раз на это время, а в Англии творит Шекспир. И независимо друг от друга в барочном театре разных европейских стран появляется прием «театр-в-театре» или «пьеса-в-пьесе». Тогда же среди литераторов и философов сквозной темой проходит метафора “*theatrum mundi*” — «мир — театр», известная еще со времен античности. Испанская исследовательница Ирене Андрес-Суарес прослеживает два пути вхождения этой метафоры или топоса в литературу средневековой Европы: через античные источники и через христианскую литературу. Соответственно, она выделяет две точки зрения: христиане видят мир как театральное представление, зритель которого — Бог, он же раздает людям роли; скептики тоже считают жизнь театром, но в их понимании это бессвязный театр абсурда, который неумолимо ведет к смерти [12, р. 12]. Отечественный театровед В. Ю. Силюнас опирается на ту же идею при описании испанского театра Золотого века: «...Не только актер, но и зритель знал: я играю, значит я существую, играя, можно реализовать любую мечту, нельзя только перестать играть, ибо конец игры будет означать пробуждение в иной, внеигровой реальности, в которой все, что было, окажется миражом и фикцией» [8, с. 133].

Английский драматург и театральный критик Лайонель Абель, один из первых исследователей темы метатеатральности, называет метафору “*theatrum mundi*” причиной появления драматического приема «театр-в-театре». В работе 1963 г. «Метатеатр: новый взгляд на драматическую форму» Абель пишет, что метадрама (метапьеса) и метатеатр представляют сами себя напрямую, без теоретических комментариев, проблематикой же таких пьес является соотносительность реальности и иллюзии [10, р. 78].

Выявляя истоки приема «театр-в-театре», Абель указывает на следующие утверждения, обосновывающие феномен «театрализации жизни»: иллюзия — неотъемлемая часть жизни; реальность отсутствует; доказательства существования мира отсутствуют; безоговорочные смыслы жизни отсутствуют; жизнь — это сон; мир — это сцена [10, р. 79]. Эти идеи, как полагает Абель, в различных своих трансформациях стали причиной возникновения и развития метапьесы. Абель пишет: «Пьесы, о которых я говорю, имеют в себе нечто общее: все они представляют жизнь, понятию в качестве уже театрализованной до этого» [10, р. 59].

В барочном сознании каждый в этом мире — актер, а главный режиссер и одновременно зритель — Бог. Таким образом, прием «театр-в-театре» был понятен и привычен зрителям эпохи Сервантеса, можно даже сказать, что он был моден и актуален. Со временем метафора “*theatrum mundi*” ушла на второй план, но прием «театр-в-театре» продолжал использоваться в драматургии.

Во второй половине XX в. стало появляться все больше исследований, касающихся метатеатральности, в которых так или иначе фигурировало понятие «театр-в-театре». В основном исследователи искали появление этого приема в пьесах XX в., но также большая доля исследований была посвящена метатеатральности пьес Шекспира. Так в 1986 г. появилась работа американского исследователя Ричарда Хорнби «Драма, метадрама и восприятие». В ней метадрама определяется как

драма о драме, что происходит, когда субъект драмы оказывается, в какой-то мере, сам по себе драмой. Хорнби также утверждает, что всякая драма метадраматична, поскольку ее субъектом всегда является комплекс драмы и культуры. Драматический мир всегда метадраматичен, потому что зрители всегда соотносят пьесу, с тем, что они видели и слышали на сцене до этого. Таким образом, метадрама — не единичный феномен, ограниченный несколькими пьесами или периодами в истории театра, а всеобъемлющий. Но степень метатеатральности разнится от пьесы к пьесе. Примечательно, что Хорнби, исследователь Шекспира, пишет: «Великие драматурги осознанно более метатеатральны, чем рядовые» [18, р. 32]. Автор объясняет это тем, что по-настоящему великий драматург видит своей задачей изменение норм и стандартов, по которым его аудитория видит мир.

В своей книге Хорнби сводит метатеатральность к набору художественных приемов, обращающих внимание зрителя на саму пьесу, а не на действие. Интенсивность метадраматического эффекта варьируется в зависимости от использованных метадраматических приемов. Хорнби выделяет 5 видов метадрамы или метадраматических приемов, которые встречаются практически повсеместно: пьеса-в-пьесе, церемонии внутри пьесы, роль-в-роли, литературные или жизненные отсылки внутри пьесы, авторская рефлексивность.

Источником примеров для Хорнби послужил Шекспир, таким образом, автор доказывает, что метатеатральность присуща не только пьесам XX в. Но все эти приемы широко использовались в эпоху барокко не только Шекспиром. Такими же приемами изобилует испанский театр Золотого века. Современный испанский исследователь драматургии Сервантеса Хесус Гонсалес Маэстро посвящает одну из глав своей книги «Закат Калипсо» соотносению приемов метатеатральности в пьесах Сервантеса и Шекспира и делает вывод о том, что Сервантес был первым в Испании, кто обратился к метатеатру, и в отличие от Шекспира, лишь в пяти пьесах которого исследователь находит метатеатральные приемы, у Сервантеса они встречаются повсеместно [17, р. 95].

Несмотря на то, что Хорнби разграничивает приемы «пьеса-в-пьесе» и «роль-в-роли», оба они имеют одинаковую природу — отсылают к метафоре «жизнь — театр» и позволяют героям играть роли, отличные от первоначально заданного персонажа. Как пишет современная сервантистка Лопес де Абиада, «в определенный момент драматического развития один, несколько или даже все персонажи пьесы превращаются в актеров или зрителей театральной постановки» [19, р. 38].

Прием «роль-в-роли» повсеместно встречается в пьесах разных стран и времен. Он часто сопряжен с церемониями, например, свадьбой или коронацией, и «пьесой-в-пьесе», когда мы узнаем героя в двух ипостасях: актера и его персонажа. Такой прием удобен для того, чтобы показать персонажа не только таким, какой он есть, но и таким, каким он хочет быть. «Роль-в-роли» создает третий метадраматический слой: персонаж играет роль, но ведь и самого персонажа играет актер.

При описании приема «роль-в-роли» Хорнби ссылается на работы В. Б. Шкловского об остранении. Именно такой эффект возникает, когда зрители видят актеров пьесы, которую они смотрят, играющих роль-в-роли. То есть зрители выводятся «из автоматизма восприятия» и способны взглянуть на себя и на сам феномен театра со стороны. Тот факт, что игра персонажа — очевидный вымысел, напоминает нам, зрителям, о том, что и изначальные персонажи пьесы, которую мы смотрим — тоже актеры и все, что мы видим на сцене — вымысел, несмотря на то, что пьеса кажется правдоподобной и занимательной. Отсюда мир, в котором мы живем, который тоже кажется нам правдоподобным, в конечном итоге оказывается обманом. В конце концов весь мир оказывается театром.

Прием «роль-в-роли» Хорнби делит на три типа: добровольный, принудительный и аллегорический. Добровольный тип — самый прямолинейный: герой осознанно принимает роль, отличную от себя, чтобы достичь какой-то цели. Иногда для того, чтобы сыграть роль, нужно полностью изменить внешность, сменить имя, характер и даже пол. Принудительная «роль-в-роли» навязана персонажу извне. Аллегорическая «роль-в-роли» — более утонченная, чем добровольная или принудительная. Ее можно представить как проявление интертекстуальности в пьесе: герой играет или намекает своей игрой на какого-то исторического, библейского или литературного персонажа.

Сервантес очень любит прием «роль-в-роли», особенно сопряженный с переодеваниями. Широко представлено в комедиях кросс-гендерное переодевание, известный распространенный прием в испанских пьесах золотого века, причем чаще девушки переодеваются в мужской костюм, нежели мужчины — в женский. На сцене этот прием был крайне популярен, поскольку позволял показать актрис в непристойном, но соблазнительном виде. Женская одежда сервантесовского времени предполагала юбки и платья, доходящие до полу, неприлично было оголять даже носок туфельки. Когда женщины появились на сцене перед целой толпой зрителей в мужском наряде с ногами, обнаженными до колена, это произвело эффект равный, по словам Силюнаса, впечатлению, которое произвело бы в XIX в. появление в салоне дамы в мини-юбке [9, с. 114].

Уже в первой комедии сборника «Удалой испанец» мы видим кросс-гендерное переодевание. Донья Маргарита — знатная девушка, к которой когда-то сватался главный герой — удалой испанец Дон Фернандо, но ее брат отказал ему. Маргарита влюбляется в героя по слухам, переодевается в мужской костюм, и добровольно играя роль юного солдата отправляется в Оран вместе со своим учителем на поиски возлюбленного. Надо признать, Маргарита играет мужскую роль недолго и не очень качественно, при первой же возможности она сдается в плен Дону Фернандо, перед которым не стесняется показать свой страх и слабость, хотя Дон Фернандо, не догадываясь, что перед ним девушка и обвиняет ее в трусости. В плену же она почти сразу открывает свою женскую сущность. Эта добровольная роль-в-роли была нужна Маргарите только для того, чтобы пробраться к возлюбленному, по достижению цели она возвращается к своей привычной женской роли, в которой ей комфортно.

Пример принудительной роли-в-роли и нетипичное переодевание мужчины в женщину встречается в пятой комедии сборника «Великая султанша Донья Каталина де Овведо». Юноша Ламберто вынужден притворяться женщиной в гареме султана, потому что ранее в этот гарем попала его возлюбленная. Когда же султан возжелал провести ночь с новой наложницей и план юноши готов был раскрыться, Ламберто придумал душераздирающую историю о том, что будучи женщиной, всегда мечтал быть мужчиной, молился об этом христианскому Богу, потом Аллаху, и тот исполнил его молитвы как раз по дороге в опочивальню султана. В барочном театре переодевание мужчины в женщину носит явно комический характер, ведь со сменой костюма мужчина теряет и свои мужские права, к тому же здесь монолог о том, что девушка мечтала быть мужчиной скорей всего должен был вызвать у зрителей хохот.

Изобилует приемом «роль-в-роли» с соответствующими переодеваниями и шестая комедия сборника — «Лабиринт любви». Знатные героини Порция и Джулия покидают отчий дом, чтобы воссоединиться со своими возлюбленными, переодевшись пастухами. Девушкам не подобало разгуливать по лесам и дорогам сервантесовской Испании, юноши же могли гулять где угодно. Таким образом, переодевание является отправной точкой сюжетной линии Порции и Джулии — не переодевшись в мужчин, они бы не смогли начать свой путь. Так они появляются одетыми пастухами, в полубубках, сшитых

для домашнего спектакля. Видя на сцене крестьянскую одежду из парчи, расшитую, возможно, драгоценными нитями, зрители сразу понимали, что перед ними мнимые крестьяне. Двойное переодевание — женщины в мужчину и знатного человека в крестьянина — создавало двойной комический эффект. Сервантес сразу показывает нам, что линия Порции и Джулии — театр-в-театре, а девушки играют роли, раз даже костюмы их — сценические. Режиссером этого спектакля, разыгрываемого девушками, становится сама Порция. Она придумывает вымышленные имена, соответствующие костюму и роли: Порция стала Рутильо, а Джулия — Камило. Далее Порция берется обучить Джулию вести себя как мужчина:

Себя не выдай ненароком,
Во всем мужчинам подражай,
Не семени, вперед ступай
Широким шагом, не подскоком.
Грубее, громче говори,
Хоть и надсаживая грудь,
О благонравье позабудь,
Без робости в глаза смотри [4, с. 624].

Современная испанская исследовательница Пилар Алькальде Фернандес-Лоса пишет об этих строках так: «Мы столкнулись с любопытной метатеатральной игрой, которая позволяет нам наблюдать различные планы коммуникации: слова Порции очевидно сказаны Джулии, которая исполняет также роль актрисы внутри этого представления, но в действительности реципиенты этого внутреннего представления — зрители. Перед нами некий вид метафикции, где актеры притворяются, что игнорируют публику, когда в действительности именно публика получает и переваривает информацию, о том, что женщина может играть роль, отличную от той, которую она исполняет в жизни, стараясь воспользоваться возможностями, которые дает ей мужская жестикация для последовательного расширения своего я» [11, р. 198].

Героини Сервантеса переодеваются в мужчин, принимая вместе с костюмом мужские социальные роли. Они начинают подражать не только мужским привычкам, но и мужскому стилю поведения: они бранятся, пререкаются с мужчинами, и, в конце концов, даже устраивают между собой драку, заступаясь за своих возлюбленных, настолько девушки вжились в сотворенные ими образы.

Женские персонажи добровольно принимают на себя сначала мужские роли пастухов, затем странствующих студентов. Затем Порция, играя роль студента, по просьбе Анастасии наряжается крестьянкой — и вот перед нами уже принудительная роль-в-роли.

Героини Сервантеса многолики, одежда задает тон их поведению, как театральный костюм помогает актеру вжиться в роль. В итоге по ходу пьесы Порция переодевается трижды:

Была я робким пастушком,
День проходила и в студентах;
Теперь — крестьянка в ярких лентах,
С набитым снедью кузовком [4, с. 683].

В данной комедии Сервантес доводит прием «роль-в-роли» до абсурда, запутывая зрителей и читателей, которые плутают в образах героинь, как в лабиринте.

Кросс-гендерное переодевание у Сервантеса всегда связано с критическими событиями в жизни персонажей. Переодеваясь в мужской костюм, героини наделяют себя мужскими качествами: смелостью, доблестью, отвагой. Они начинают вести себя как мужчины и борются за свою любовь всеми способами, доступными обоим полам.

В седьмой комедии сборника — «Путаница» — слуги устраивают спектакль, в котором оруженосец и слуга, поклонники судомойки Кристины, делают вид, что убивают друг друга, разыгрывая своего рода представление дуэли из-за прекрасной дамы как благородные дворяне. Инициатором

постановки является оруженосец Муньос, выступающий как режиссер. Слуги в данной комедии занимают две трети повествования, и, безусловно, симпатия автора на стороне слуг, а не их хозяев. Слуги умны, проворны и артистичны. Они устраивают постановку, чтобы развлечь себя и своих господ. При этом они не просто разыгрывают сценарий Муньоса, а проживают его. Здесь Сервантес отсылает нас к итальянской комедии дель арте, где актеры знали начало пьесы, но никогда не знали, чем она закончится, а импровизировали по ходу. Также и здесь Муньос не предполагал заканчивать пьесу дуэлью, Оканья и Торренте импровизируют, разыгрывая и своего драматурга, он говорит:

Не такой я сплел сюжетец,

Фарсы не писал сии! [5, с. 836].

Разыгрывая дуэль, слуги, влюбленные в судомойку, одновременно удовлетворяют свою жажду крови, но понарошку. В реальной жизни, однако, они не способны решиться на настоящую дуэль и рискнуть жизнью ради судомойки. В конечном итоге оба отказываются жениться на Кристине — разыгранная на сцене дуэль уже охладила их любовный пыл. Используя прием пьесы-в-пьесе, Сервантес противопоставляет два вида комедии: новомодные комедии плаща и шпаги и свое собственное видение комедии, которая должна отражать реальную жизнь. Внутренняя комедия противопоставлена внешней: слуги оказываются способны на серьезные поступки, в то время как их хозяева не могут разобраться в хитросплетениях сюжета Сервантеса и страдают от неразделенной любви, не предпринимая никаких действий. Комедия «Путаница» — укол в сторону новой комедии Лопе де Веги. Сервантес с помощью бурной вставной комедии на фоне серой будничной основной подчеркивает все неправдоподобие поведения героев в комедиях Лопе. Герои Сервантеса далеки от стандартов влюбленного героя и прекрасной дамы, а слуги не копируют поведения хозяев, а выступают основными зачинщиками и проводниками интриги, оказываясь на порядок умнее и находчивее своих хозяев. Мануэль Пикерас Флорес считает, что в этой пьесе слуги оказываются выше хозяев, потому что они одновременно вымышленные персонажи и реальные актеры, а хозяева только вымышленные. Сервантес многим наделяет именно слуг, что необычно: своя напряженная интрига, индивидуальность, живость, удвоение драматического пространства и половина действия. Следовательно, слуг должны были играть хорошие актеры [20, р. 9]. Другая исследовательница, Кармен Куберо, предполагает, что Сервантес таким образом адресует свою комедию низшему, а не высшему сословию, как Лопе, и именно слуги — настоящие ценители театра [14; 64].

В комедиях Лопе все всегда заканчивается хорошо — свадьбой. Здесь же Сервантес показывает нам настоящую жизнь: во вставной пьесе оба претендента на руку судомойки погибают, что, безусловно, не соответствует стандартам новой комедии, но затем в основной пьесе оказывается, что они не умерли, но оба просто отказываются жениться на Кристине — финал, который еще более прозаичен и близок к жизни. Свадьбы хозяев тоже не

устраиваются. В итоге мы имеем комедию, но финал ее несчастен, как сама жизнь. К этому и призывает Сервантес: показывать жизнь такой, какая она есть, но неуспех его пьес говорит о том, что зрителям того времени хотелось видеть на сцене только счастливые концы, жизнь, приукрашенную драматургами.

Еще один пример добровольной роли-в-роли мы видим в комедии «Педро де Урдемалас», последней в сборнике. Главный герой — плут Педро — переодевается цыганом, чтобы покорить сердце возлюбленной цыганки, отшельником, чтобы обмануть богатую вдову, потом студентом. Он — актер по жизни, и в конечном итоге так вживается в роль актера, что поступает в труппу комедиантов. И вот перед нами замкнутый метатеатральный круг: актер играет роль плута, который играет цыгана, отшельника, студента, а потом становится профессиональным актером. Хорнби пишет, что когда драматург изображает героя, который в свою очередь тоже играет роль, чаще всего эта роль лучше изображает настоящую сущность героя. И в случае с Педро множество его ролей отражает его сущность комедианта. Гонсалес Маэстро подчеркивает уникальность этого персонажа, поскольку он не имеет прототипа в комедии дель арте, как многие другие персонажи испанского театра Золотого века, поведение которых предсказуемо, а отражает постоянно меняющуюся сущность личности [16, р. 344]. Таким образом, прием «роль-в-роли» помогает Сервантесу напомнить зрителям о том, что все они тоже актеры и могут менять свои роли в течение жизни.

Пример аллегорической роли-в-роли можно найти в интермедии «Саламанкская пещера», где цирюльник и сакристан, любовники хозяйки дома и ее служанки, вынуждены для своего спасения играть перед хозяином роли дьяволов по остроумной идее студента из Саламанки. Они как могут подыгрывают студенту, сначала неумело, потом все увереннее и увереннее, что лишний раз доказывает, что актер живет в каждом человеке и в экстренной ситуации даже служитель церкви может сыграть дьявола. Как пишет Гарсиа Агилар, студент в «Саламанкской пещере» хочет поймать всех персонажей в сеть иллюзий и обмана [15, р. 91]. Примечательно, что Сервантес заставляет играть роль дьявола не кого иного как сакристана. Для Сервантеса образ священнослужителя не был неприкосновенен и подобного рода сцены использовались им, чтобы вызвать у публики смех.

Сборник Сервантеса «Восемь комедий и восемь интермедий» являет собой отражение философских идей эпохи барокко, укоренившихся в сознании не только интеллигенции, но и низшего сословия. С помощью театра, самого доступного для широкого круга лиц искусства, Сервантес передает идеи, которые зародились еще в античности. Для их передачи достаточно было найти приемы, понятные зрителям, и Сервантес их находит. Он широко использует прием «роль-в-роли». С его помощью автор отдает дань моде, отражает барочную философию мира как театра и размышляет о театре его же средствами, заложив таким образом основы метатеатральности. И красной нитью по всему сборнику проходит мысль о том, что каждый человек — актер, а весь мир — театр.

Список литературы:

1. Сервантес М. Пролог к читателю // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 7–11.
2. Сервантес М. Удалой испанец // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 13–137.
3. Сервантес М. Великая султанша донья Каталина де Овьедо // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 500–613.
4. Сервантес М. Лабиринт любви // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 613–743.
5. Сервантес М. Путаница // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 743–867.
6. Сервантес М. Педро де Урдемалас // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 867–980.
7. Сервантес М. Саламанкская пещера // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 1068–1082.
8. Силюнас В.Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. М.: РИК «Культура», 1995. 282 с.
9. Силюнас В.Ю. Театр Золотого века. М.: Изд-во РГГУ, 2012. 296 с.
10. Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963. 146 p.

11. Alcalde Fernández-Loza P. La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor* // Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos — La Rioja 15–19 de julio 2002. Madrid: Iberoamericana, 2004. P.193–199.
12. Andrés-Suárez I. Las autoreferencias en el teatro español del Siglo de Oro // El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón / J. M. Lopez de Abiada, I. Andrés-Suarez, P. Ramirez Molas (eds.). Madrid: Verbum, 1997. P. 11–29.
13. Casaldueiro J. Sentido y forma del teatro de Cervantes. Madrid: Gredos, 1966. 288 p.
14. Cubero C. En torna a La entretenida de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro // El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón / ed. J.M. Lopez de Abiada, I. Andrés-Suarez, P. Ramirez Molas. Madrid: Verbum, 1997. P. 59–72.
15. García Aguilar I. El teatro de Miguel de Cervantes. Madrid: Visor Libros, 2016. 140 p.
16. González Maestro J. La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes. Madrid: Iberoamericana, 2000. 382 p.
17. González Maestro J. Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de Oro. Madrid: Verbum, 2013. 316 p.
18. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986. 189 p.
19. López de Abiada J. M. Hacia Cervantes: De formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro // El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. / ed. J. M. Lopez de Abiada, I. Andrés-Suarez, P. Ramirez Molas. Madrid: Verbum, 1997. P. 31–47.
20. Piqueras Flores M. Música, baile, metateatro y honra femenina en *La entretenida* de Cervantes // *Anagnórisis: revista de investigación teatral*. 2014. No. 10. P. 6–15.

References:

- Abel L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill and Wang Publ., 1963. 146 p.
- Alcalde Fernández-Loza P. La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos — La Rioja 15–19 de julio 2002*. Madrid, Iberoamericana Publ., 2004, pp.193–199. (in Spanish)
- Andrés-Suárez I. Las autoreferencias en el teatro español del Siglo de Oro. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum Publ., 1997, pp. 11–29. (in Spanish)
- Casaldueiro J. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos Publ., 1966. 288 p. (in Spanish)
- Cervantes M. *Vosem' komedii i vosem' intermedii (Eight Comedies and Eight Interludes)*. Saint Petersburg, Science Publ., 2011. 1260 p. (in Russian)
- Cubero C. En torna a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum Publ., 1997, pp. 59–72. (in Spanish)
- García Aguilar I. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid, Visor Libros Publ., 2016. 140 p. (in Spanish)
- González Maestro J. *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de Oro*. Madrid, Verbum Publ., 2013. 316 p. (in Spanish)
- González Maestro J. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid, Iberoamericana Publ., 2000. 382 p. (in Spanish)
- Hornby R. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, Bucknell University Press Publ., 1986. 189 p.
- López de Abiada J. M. Hacia Cervantes: De formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum Publ., 1997, pp. 31–47. (in Spanish)
- Piqueras Flores M. Música, baile, metateatro y honra femenina en *La entretenida* de Cervantes. *Anagnórisis: revista de investigación teatral*, 2014, no. 10, pp. 6–15. (in Spanish)
- Siliunas V. Iu. *Ispanskii teatr XVI–XVII vekov. Ot istokov do vershin (Spanish Theater of the 16th–17th Centuries. From Sources to Tops)*. Moscow, RIK Culture Publ., 1995. 282 p. (in Russian)
- Siliunas V. Iu. *Teatr Zolotogo veka (The Theater of the Golden Age)*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 296 p. (in Russian)