

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
Факультет гуманітарних наук  
Кафедра культурології

**Кваліфікаційна робота**  
освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

на тему:  
«ОБРАЗ СЛУГИ-ТРИКСТЕРА ЯК НОСІЯ СОЦІАЛЬНОЇ ІРОНІЇ В ІСПАНСЬКІЙ ТА  
ІТАЛІЙСЬКІЙ КОМЕДІЇ XVII-XVIII СТОЛІТЬ»

Виконала:  
студентка 4-го року навчання,  
спеціальності 034 Культурологія  
**Фрич Влада Владиславівна**

Керівниця Данченко М. Л.  
Канд. філос. наук, старш. викладач каф.  
культурології факультету гуманітарних  
наук Національного університету  
«Києво-Могилянська академія»

Рецензент Довбищенко Ф.В.  
д-р філос., асистент каф. романської  
філології Київського національного  
університету імені Тараса Шевченка

Кваліфікаційна робота захищена з  
оцінкою \_\_\_\_\_

Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2026 р.

Київ – 2026

## ЗМІСТ

|                                                                                                      |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП.....                                                                                           | 3  |
| РОЗДІЛ 1. СЛУГА ТРИКСТЕР ЯК АНТРОПОЛОГІЧНИЙ І ТЕАТРАЛЬНИЙ ТИП:<br>ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ..... | 5  |
| РОЗДІЛ 2. СЛУГА-ТРИКСТЕР В ІСПАНСЬКІЙ КОМЕДІЇ XVII СТОЛІТТЯ.....                                     | 10 |
| 2.1. Кларін у “La vida es sueño” Кальдерона де ла<br>Барки.....                                      | 14 |
| 2.2. Кабальєра в “Entre bobos anda el juego” Рохаса Коррілі<br>.....                                 | 30 |
| РОЗДІЛ 3. СЛУГА-ТРИКСТЕР В ІТАЛІЙСЬКІЙ КОМЕДІЇ XVIII СТОЛІТТЯ.....                                   | 43 |
| 3.1. Труффальдіно в “Il servitore di due padroni” Карло<br>Гольдоні.....                             | 48 |
| 3.2. Занетта в “La serva senza patron” П'єтро К'ярі<br>.....                                         | 57 |
| ВИСНОВКИ.....                                                                                        | 69 |
| БІБЛІОГРАФІЯ.....                                                                                    | 71 |

## ВСТУП

*Актуальність.* Постать слуги-трисктера як носія соціальної іронії в комедії є одним із найстійкіших конструктів у театральній традиції Заходу, однак у вітчизняному літературознавстві вона досі не отримала систематичного розгляду у міждисциплінарній перспективі, що поєднує театрознавчий, антропологічний та семіотичний підходи. Водночас порівняльний підхід дозволяє встановити, чи є спільні структурні риси образу слуги-трисктера наслідком впливу, чи результатом самостійного породження однакових культурних потреб. Також, введення до аналізу постаті К'ярі, та його п'єси “La serva senza patron”, розширює звичний обрій іспансько-італійських порівняльних студій, оскільки цей автор залишається маловивченим навіть в італійській традиції.

*Ступінь наукової обробки.* Проблематика слуги-трисктера як театального типу досліджувалась переважно в межах окремих національних традицій. Іспанська comedia і образ gracioso розглядалися А.А.Паркером, Б.К.Коеном, Х. Ное, М. Конклін. Функцію Кларіна в “La vida es sueño” спеціально аналізували А.Р.Лауер і Х.Л. Суарес. Для італійської традиції ключовими є праці Рінгера про театр Карло Гольдоні та матеріали Мангені разом з *Enciclopedia Bresciana* щодо П'єтро К'ярі. Полеміку між двома авторами детально реконструювала В. Гаравалья. Антропологічний вимір образу трисктера опрацьований П. Радіним, К.Г. Юнгом, Л. Гайдом, Е. Велсфорд, М. Кейзало-Галван і Д. Хендельманом. Теоретичну базу аналізу іронії становлять праці Д.К.Мьюка, Л. Хатчен і В.Бута, Н.Фрая.

*Об'єкт дослідження.* Образ слуги-трисктера в іспанській та італійській комедії XVII-XVIII століть.

*Предмет дослідження.* Механізм виробництва соціальної іронії через образ слуги-трикстера в чотирьох п'єсах: “La vida es sueño” Кальдерона де ла Барки (1635), “Entre bobos anda el juego” Рохаса Коррільї (ок. 1638), “Il servitore di due padroni” Карло Гольдоні (1745/1753) та “La serva senza patron” П'єтро К'ярі (1763/1764).

*Мета цієї роботи.* Визначити, яким чином образ слуги-трикстера функціонує як носій соціальної іронії в обраних текстах, встановити спільні закономірності цього образу в іспанській та італійській традиціях і з'ясувати, чи здатна іронія слуги-трикстера руйнувати систему, що її породжує, чи лише відтворює її в іншому регістрі. Для реалізації мети виконуються такі завдання:

- окреслити антропологічні та теоретико-іронічні координати дослідження;
- реконструювати історико-культурний контекст формування образу в обох традиціях;
- здійснити текстуальний аналіз первинних джерел із залученням наявних наукових інтерпретацій;
- провести порівняльний аналіз чотирьох персонажів за структурою їхньої іронічної функції;

Робота використовує загальнонаукові методи аналізу, синтезу та інтерпретації. Застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує театрознавчий, іронічний та антропологічний інструментарій. Використано порівняльно-історичний метод, а також метод текстуального аналізу первинних джерел із залученням наявних наукових коментарів і критичних видань. Здійснено самостійну пошукову роботу з верифікації первинних текстів за оригінальними виданнями та доступними електронними ресурсами.

*Наукова новизна.* У роботі вперше здійснено порівняльний аналіз образу слуги-трикстера як носія соціальної іронії одночасно в іспанській та італійській комедії XVII-XVIII століть. Окремими внеском є введення до наукового обігу п'єси П'єтро К'ярі “La serva senza patron” як об'єкта академічного аналізу. Ця комедія у венеціанському діалекті є маловідомим і практично не дослідженим текстом, у даній роботі вперше здійснено її текстуальний аналіз у контексті полеміки К'ярі з Гольдоні та в рамках даної теми.

*Структура.* Робота складається зі вступу, трьох розділів, чотирьох підрозділів, висновків та бібліографії, що налічує 40 найменувань.

## РОЗДІЛ 1. СЛУГА ТРИКСТЕР ЯК АНТРОПОЛОГІЧНИЙ І ТЕАТРАЛЬНИЙ ТИП: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Постать слуги-трикстера є одним із найтриваліших літературних архетипів у межах західної театральної традиції. Цей тип персонажа постає соціальним механізмом, через який суспільства досліджують напруження ієрархії та влади. Хоча фігура слуги набуває різних соціальних і мовних форм протягом століть, від *servus callidus* римської комедії до *gracioso*, *zanni*, *servetta*, *valet ruse* чи кмітливого служника у театрах Європи XVII століття, її сутність полягає в суперечності, що підлеглий тимчасово стає сувереном за допомогою дотепності. Усвідомлення витоків цього вимагає простеження його історичного формування в перформативних культурах, які вперше надали йому голос, передусім у практиці римської комедії та в її наступниках.

Франческа Шіроні та Емі Річлін локалізують ідеологічне народження цього типу у середовищі ранньої Римської республіки, коли театральне виробництво постало як публічно фінансовий, але соціально гібридний простір. Дослідження Річлін, присвячене Плавту (чиї пєси датуються II - початком I ст. до н.е.) демонструє, що хитрий раб виконував функцію посередника між сценічним світом і повсякденним досвідом рабства в тогочасній Італії, і трактує римську комедію як дискурс “прихованих транскриптів”, у межах якого пригноблені голоси через комічну мову формулювали фантазії про помсту та емансипацію (Richlin 2017). Плавтівський *servus callidus* посідав, таким чином, лімінальну антропологічну позицію, коли раб за роллю, але психологічно й мовно вищий за свого пана. Його вербальна спритність і театральний інтелект тимчасово перевертали структуру влади на сцені й робили виставу соціально прийнятним способом артикуляції незгоди. Шіроні, зосереджуючись на діахронному розвитку цього типу, наголошує, що його хитрість поступово відривалась від соціального контексту й перекодовувалась у професіоналізовану фігуру дзанні (італ. *Zanni*) в італійській *commedia dell'arte* (Schironi 2013). Водночас головна динаміка (когнітивне перевертання позицій пана і

раба) залишилась незмінною, що свідчить про стійкість культурного коду, який поєднує підлеглість із інтелектом і перформативністю.

З антропологічного погляду слуга-трикстер відповідає тому, що Карл Густав Юнг пізніше сформулював як архетип Трикстера, а саме, колективну фігуру, що втілює творчий і руйнівний аспекти людської природи в одному акті трансгресії. У традиційних суспільствах і міфологіях, як показав Пол Радін у праці *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, трикстер дестабілізує порядок не заради анархії, а як циклічну необхідність у межах ритуальних систем (Radin 1956). У театральному форматі цей архетип “приручається” через роль слуги - соціально нижчого, який може порушувати, пародіювати й навіть тимчасово реформувати ієрархії, не скасовуючи їх. У цьому сенсі римська комедія є найранішою інституціоналізацією ритуального трикстера. Річлін у своїх дослідженнях довела, що на сцені Плавта виступали мандрівні актори, часто раби або нещодавно звільнені, перед аудиторією, до складу якої входили раби та представники нижчих прошарків (Richlin 2017). Тож на відміну від суто символічних трикстерів міфу, комічні раби трансформували реальну підлеглість у мовну й театральну гру, керовану іронією.

Коли римський театральний корпус увійшов до латинської освіти й гуманістичної традиції Ренесансу, ця роль була засвоєна й подекуди переосмислена. Рецепція Плавта в Італії з XV століття, як зазначає Шіроні, сприяла культурному “спуску” хитрого раба в народну комічну традицію (Schironi 2013). У професійній комедії дель арте XVI-XVII ст. дзанні успадкував ту саму вербальну імпровізацію, тілесну пластичність і соціальну маргінальність, проте його служіння стало естетичним, а не буквальним, бо тепер це була перформативна маска нижчих станів, замість репрезентації інституційного рабства. Ідеологічна іронія зберігалася (підлеглість трансформувалась в театральну сервільність), але соціальний коментар посилювався імпровізаційним форматом.

Фігура, яку ми тут називаємо слугою-трикстером є семіотичною конструкцією, вона поєднує універсальні риси міфологічного трикстера з історично обумовленою соціальною роллю слуги. Радін визначив цього персонажа як не редуковане вираження людської амбівалентності - творця і руйнівника, водночас дурня і мудреця (Radin 1956, 164). Ми виділяємо три ознаки (принципова неукоріненість, нейтральність щодо панівної етики та подвійна роль ошукавця/ошуканого) для подальшого аналізу. У супровідному есе К. Юнг психологізував цю подвійність, назвавши трикстера архетипом, що виражає тіньовий аспект колективної психіки, який висміює порядок ізсередини нього (Jung in Radin 1956, 203–209).

Маріанне Кейзало-Галван у своєму огляді “Clowns in Anthropology” звертає увагу на те, що дослідницька традиція поступово змістила акцент із функції на перформативність. Клоун або трикстер, як вона показує, є подією інверсії, яка “make the occasions of their presence work” (Keisalo-Galván 2008, 45). Це дає цікавий контекст, адже тетральний трикстер-слуга теж не може бути вилучений із перформативного контексту, його підривна іронія виникає лише у взаємодії між актором і публікою, і відповідно персонажем і соціальною структурою. Його іронія випробовувала межі того, що можна безпечно висловити. Він зберігає, за висловом Дона Хендельмана, “саморефлексивну перформативність” (Handelman 1990) і репрезентує межу між п'єсою та її соціальною аудиторією, висміюючи обидва світи одночасно. Відтак у подальшому аналізі соціальна іронія означатиме семіотичну процедуру, через яку ієрархічне мовлення інвертується, формально зберігаючись. Трикстер-слуга досягає цього через пародію, мовну імітацію латинського чи придворного стилю пана, а також через перформативну мімікрію.

Вибір таких країн як Іспанія та Італія, для дослідження, зумовлений історичною тяглістю цієї лінії розвитку. Італія забезпечує безпосередній місток від античності до модерності через *commedia dell'arte*, що зберегла функціональні риси *servus callidus* та поширила їх Європою завдяки мандрівним трупам. Іспанія розвиває фігуру *gracioso*, який виступає як моральний коментатор і карнавальний порушник. Таким

чином, дві театральні культури утворюють вісь розвитку, і зрештою у всіх випадках зберігається антропологічна логіка, що найнижча фігура досягає панування через мовлення, а соціальний порядок водночас утверджується й релятивізується через сміх. Тож дослідження зосереджується саме на комедії, оскільки лише вона інституційно дозволяла інверсію. XVII-XVIII століття також позначають перехід від усної перформативності до друкованої романної традиції, що стабілізувала трикстера-слугу як літературний тип.

Ми можемо побачити співвідношення міфологічного архетипу та сценічного типу до прикладу на праці Льюїса Гайда, який у книзі *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art* запропонував більш лаконічне визначення: “trickster is a boundary-crosser” (Hyde 1998, n. pag.), але Гайд уточнює, що трикстер ще і створює нові меж, у низці міфології саме його дії стають причиною розмежування світів, які раніше становили єдине ціле (Hyde 1998). Цю модель ми можемо перенести на театрального трикстера, коли персонаж, який перетинає межу між високим і низьким, трагічним і комічним, водночас демонструє її існування і проблематизує її.

Також необхідно для нашої теми є праця Енід Велсфорд *The Fool: His Social and Literary History*, в якій вона проводить розмежування між “натуральним” (natural) і “штучним” (artificial) блазнем, адже перший є дурнем від природи й тому соціально терпимим, другий стратегічно імітує глупоту, а в цій імітації міститься його критичний потенціал (Welsford 1987, part II). Gracioso безсумнівно належить до другого типу, його дотептінсть це майже завжди маска. Крім того, Велсфорд простежує спадковість між придворним блазнем (court jester) і сценічним блазнем (stage fool), останній успадковує право безкарної критики й переносить його на театральний контекст (Welsford 1987, part III).

Водночас не варто прямо переносити ці категорії на іспанський матеріал. Радін, Юнг і Гайд описують трикстера в межах міфологічних або сакральних наративів, де його порушення мають космогонічний характер. Театральний gracioso діє в межах

художньої умовності й перед конкретною соціальною аудиторією, його “порушення” ніколи реально не загрожують світовому порядку. Замість “перетину космічних меж”, перетин жанрових і соціальних меж у структурі п'єси, замість “руйнування світопорядку”, іронізація системи цінностей, яку текст утверджує.

## РОЗДІЛ 2. СЛУГА-ТРИКСТЕР В ІСПАНСЬКІЙ КОМЕДІЇ XVII СТОЛІТТЯ

Іспанське Siglo de Oro (Золота доба Іспанії), локалізоване приблизно між 1580-1680 роками, увібрав у себе напруження самопроголошеної католицької імперії, добробут якої спирався на жорстокі соціальні ієрархії та моральний кодекс, підтримуваний Інквізицією, але повсякденне життя якої було позначене суперечністю між видимим й реальністю.

Найбільш усталеною в загальних оглядах іспанського театру є генеалогія, що веде свій початок від Лопе де Рuedи, приблизно 1510-1565. У статті “Lope de Rueda” фіксується, що gracioso “...has roots in Lope de Rueda’s *pasos*—not in his gullible simpletons, but in his cunning, conniving lackeys” (Mujica 2023), причому вже у Рuedи простежується той тип комічного слуги чий швидкий розум відновлює класичний іспанський театр. Це робить gracioso (*figura del donaire*, фігура гострослів'я) спадкоємцем фігури з народного фарсу, що існувала ще до формування *comedia nueva*.

Щоб зрозуміти, чому ця фігура набула поширення саме в Іспанії XVII століття, необхідно згадати кілька умов *comedia nueva* (нова комедія). Передусім, трактат *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) Лопе де Веги типізував гібридну драматичну форму, яка поєднувала народний смак із вимогами елітарного декоруму. Об'єднавши трагічне й комічне в традиційній структурі та відкинувши аристотелівські єдності, Лопе розширив функцію gracioso і тепер він став голосом, що стає посередником між прийстойним і грубим (Vega 1609). Така гнучка структура вимагала виконавця-посередника, здатного до імпровізації, себто прямого нащадка італійського *zanni*.

По-друге, жорстка станова ієрархія Іспанії (дворянство/духівництво/простолюд) у поєднанні з універсальною *corrales de comedias* як народних театрів забезпечувала змішану аудиторію, подібну до тієї, яку реконструює Емі Річлін для Плавта.

Мовлення *gracioso*, насичене *malicias* (лукаві дотепи), завуальованою еротикою та логічними інверсіями, умовно те, що можна назвати допустимим жаргоном інакодумства, еквівалентом римського “прихованого транскрипту”. За умов цензури сміх слугував легітимним медіумом гетеродоксії. Святий Офіс (найвища священна конгреція) пильно контролював богословську докторину на сцені, однак комічна ліцензія, особливо з уст простого слуги, залишалася майже недоторканною і таким чином, *gracioso* став санкціонованим носієм іронії і висловлював заборонені ідеї під маскою блазнювання.

Інституційна історія перформансу додатково пояснює його центральність, адже іспанські публічні театри (*corrales*), засновані у 1570-80-х роках у Мадриді, управлялися братствами (*cofradías*), але економічно залежали від акторських гільдій, значна частина яких мала мандрівне походження. *Gracioso* виконував структурну функцію, виступаючи посередником між сценічною дією та глядачем, а також коментатором подій через пародійні та іронічні висловлювання. У цьому сенсі його функція може бути описана як метатеатральна, коли він частково дистанціюється від ілюзії вистави та озвучує реакцію, близьку до глядацької перспективи.

Тематично й формально іспанська традиція до Лопе вже підготувала ґрунт для цього гібриду. *Entremeses* кінця XVI століття культивував цинічних простаків і хитрих слуг, які маніпулювали лицемірством своїх панів, єзуїтські шкільні п'єси поєднували моральну дидактику з фарсом. Активна іронія вирізняла *bobo* від *gracioso*, чий сміх перетворював гріх на пізнання, а до 1610-х років ця конвенція настільки інтегрувалася, що майже кожна значна *comedia* включала *gracioso*.

У цьому дослідженні текстами для аналізу було обрано “*La vida es sueño*” (1635) і “*Entre bobos anda el juego*” (приблизно 1638). Ці два твори належать до різних субжанрів *comedia*, а саме *comedia filosófica* і *comedia de figurón* відповідно. Це дає змогу розглянути образ *gracioso* у двох форматах одного періоду. Аналіз буде здійснюватися по першоджерелах (в оригіналі), вони мають повноту мовного

матеріалу, необхідного для аналізу соціальної іронії, мається на увазі семантика ключових слів, синтаксичні паралелізми та інверсії, це мовні явища, які в перекладі частково або повністю втрачаються. По-друге, переклад за необхідністю є інтерпретацією, бо перекладач змушений обирати між конкуруючими значеннями, і в цьому виборі неминуче обирає одну з можливих інтерпретацій тексту, тоді як оригінал утримує кілька значень одночасно, в яких міститься і іронія.

Нарешті, більшість досліджень поділяють кілька припущень, які спрямують наш подальший аналіз. По-перше, трикстера-слуга визначається металептичною мобільністю - здатністю переходити між рівнями дискурсу, чергуючи дію і коментар. По-друге, його іронія проявляється через лінгвістичну асиметрію, себто змішання високого й низького кодів, латинізмів і просторіччя, філософської аргументації й селянської ідіоматики. По-третє, його відмінність від інших космічних типів (*bobo*, *ricaro*, *buffon*) полягає в поєднанні підлеглості та інтелектуальної автономії.

Окремо варто озвучити контекст написання п'єс. *Corrales de comedias* (театральні дворики), зокрема *Corral se la Cruz* (1579), *Corral del Principe* (1583), були влаштовані в прямокутних внутрішніх двориках між будівлями й відтворювали соціальну топографію суспільства: партера (*patio*), де стояли *mosqueteros* (нижчі верстви міського населення), галереї для жінок (*cazuelas*), зачинені ложі (*apoyentos*) для шляхти. Як зауважує Барбара Фукс у матеріалах *Folger Shakespeare Library*, театр такого типу стає простором, де різні класи представляли себе на сцені, а дворяни нерідко приходили туди разом зі своєю прислугою, тож сама організація залу відтворювала ієрархічні відносини, які одночасно відтворювалися й на підмостках (Fuchs 2026). Тобто, глядацька аудиторія *corrales* була соціально гетерогенною, і драматургія, що апелювала до різних її шарів, мусила пропонувати персонажів, які виступали посередниками між сценічною реальністю та глядацьким досвідом кожного з цих шарів, в цій функції посередництва *gracioso* виявляється незмінним.

Формульний образ нової іспанської комедії закладає Лопе де Вега (1562-1635), його трактат одночасно виступає захистом власної практики та її теоретичним обґрунтуванням (Samson and Thacker 2008). Він свідомо ставить смак глядача (*gusto del vulgo*) як головний критерій цінності вистави, формулюючи це так: “porque como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto...” (Vega 1609, n. pag.)<sup>1</sup>. Це визначає положення *gracioso*, адже “говорити по-простому” (*hablar en necio*), тобто виступати мовою, зрозумілою й близькою простому народу, виявляється необхідним для театру, який претендує на широку соціальну аудиторію.

У структурі *comedia nueva*, описаній Лопе де Вега, персонажі розподілені за чіткими функціональними ролями, такими як: галан (*galan*), дама (*dama*), король, могутній дворянами, слуга-кріадо (ісп. *criado*). Окремо він трансформує *gracioso* із сільського простака на городянина, нерідко кмітливого за свого господаря, здатного на інтригу й рефлексію. Його функції включають створення комічних епізодів, що знижують накопичену драматичну напругу, він виступає “контрапунктом” і іронічною тінню свого господаря, чиї дії імітує, виконує роль оповідача подій, не показаних на сцені, нарешті, і це особливо важливо для нашої теми, здійснює “відчужувальну функцію”, нагадуючи глядачеві, що те, що відбувається на сцені це література, а не реальність. Ця остання риса виводить *gracioso* за межі простого комічного амплуа і наближає його до трикстера а антропологічному сенсі, персонажа, що він існує на кордоні, порушуючи конвенції наративу.

Не менш суттєве питання про генетичні зв'язки *gracioso* з європейською традицією. Італійські трупи *commedia dell'arte*, що гастролювали в Іспанії у 1580-х роках, принесли з собою розроблену систему масок, серед яких найбільш функціонально близькими до *gracioso* є дзанні (італ. *zanni*, слуги-трикстери, носії карнавального перетворення ієрархій). Джонатан Такер у своєму дослідженні іспанської *comedia* припускає, що: “the *commedia* could have perpetuated the development of the *gracioso* in Spanish *comedia*, the three act structure, the comical aspects and the light use of props and

<sup>1</sup> Переклад наш: “Адже якщо платить натовп, то справедливо говорити з ним по-простому, аби доставити йому задоволення...”

stage decoration” (Thacker, цит. за: Kehlenbach 2011, 11). Починаючи з 1574 року італійські трупи активно гастролювали Іспанією, зокрема компанія Зан Ганасса була “резидентом” мадридського Корраль де ла Печека. Проте цей вплив не варто абсолютизувати, бо іспанський *gracioso*, на відміну від дзанні, не є маскою у строгому сенсі, адже не має фіксованого костюма, володіє власним ім'ям, біографічною вписаністю в дію конкретної п'єси. Його іронія радше вбудована в систему цінностей бароко і врешті не руйнує її, а підтверджує.

## 2.1. Кларін у “La vida es sueño” Кальдерона де ла Барки

Першою п'єсою для аналізу є “La vida es sueño”, яка була написана у 1635 року, і від моменту своєї появи її читали як філософську алегорію, політичний трактат, як теологічну медитацію, психологічну драму та як екзистенційну притчу, причому кожна з цих інтерпретацій має достатньо підстав, щоб претендувати на достовірність. Складність у тому, що Кларін, *gracioso* п'єси, не вкладається в жодну з цих рамок.

Кальдерон ла Барка (1600-1681) прийняв театральну спадщину Лопе (після його смерті у 1635 році) в момент, коли іспанська монархія входила в тяжку фазу своєї кризи. Біографічно Кальдерон пройшов шлях, типовий для придворного поета Золотого віку. Освіту закінчив в єзуїтів, юридичні студії в Алькалі та Саманці, військова служба в Італії та Нідерландах (1625-1635), а повернувшись до театру, з 1635 року, писав для двору Філіпа IV. У 1651 році Кальдерон був висвячений у священники, після чого зосередився переважно на *autos sacramentales* (одноактних алегоричних п'єсах для свята Тіла Господнього), однак продовжував писати світські comedias аж до самої смерті. Зрештою, цей перехід від придворного театру до релігійно-алегоричного не викликає подиву, якщо врахувати своєрідне художнє мислення Кальдерона, який завжди мислив драматично в категоріях абстрактних принципів, втілених у конкретних фігурах.

Отже, там, де Лопе будував п'єси навколо дії та інтриги, Кальдерон будував їх навколо ідеї. Це відзначено більшістю іспаністів, і на цьому тлі вагомим буде формулювання А. А. Паркера в статті “The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age”, іспанська *comedia*, за Паркером, будується не навколо характеру персонажа, а навколо “дії носія теми” (Parker 1959, 44). Паркер стверджує, що ми звикли “to associate significance with realism...” (Parker 1959, 44) і ця тенденція походить у нас від 18-19 століття, себто модерної драматичної та романної традиції, і аби аналізувати іспанський театр, цю тенденцію бажано відкинути. Отже, це спостереження, зроблене насамперед щодо Кальдерона, ймовірно означає, що будь-який персонаж п'єси, включно з *gracioso*, несе тематичне навантаження через те, що він робить і переживає (*distributed moral responsibility*) (Parker 1959, 44-47). Виникає питання, якщо кожен персонаж має тематичну функцію, то якою є функція Кларіна? Однак, сам Паркер цим питанням окремо не займається.

Інтерес до Кларіна як до самостійного об'єкта аналізу виник відносно пізно. Довгий час його розглядали переважно як додаток до Росаури, що присутній лише через жанрову необхідність. Втім, згодом спеціально функцією Кларіна займався А. Роберт Лауер у розділі “La función dramática de Clarín en La vida es sueño de Calderón”. Лауер виділяє три функції Кларіна: самостійний розвиток образу (*auto-desarrollo*), посередництво між персонажами (*mediación*) і трансформуючу функцію (*transformación*), яка полягає в тому, що його смерть змінює логіку фіналу (Lauer 2002, 160-164).

Стислий переказ сюжету “La vida es sueño”: власне, п'єса розгортається у трьох хорнадах (*jornad* (актів), “хорнада” значить “шлях, пройдений за день”). У першому акті Росаура, молода жінка, переодягнена чоловіком, і її слуга Кларін спускаються з гірського перевалу до Польщі. Втративши коней, вони забрідають до вежі на скелі й чують всередині відчайдушний голос, це Сехисмундо, принц Польщі, якого його батько, король Басиліо, ув'язнив у вежі невдовзі після народження, оскільки астрологічні предзнаменования передбачили, що син стане тираном. Росаура і

Кларін захоплений сторожем Клотальдо й взятий в полон. Клотальдо впізнає меч Росаури, той самий, який він колись залишив своїй коханій у Росії, і розуміє, що перед ним його позашлюбна дитина. Тим часом у Варшаві Басиліо скликає двір і оголошує свій план, який полягає в тому, щоб звільнити Сехисмундо, приспати його, перенести до палацу і подивитися, чи виявиться принц гідним влади. Кларін у цій частині постійно уникає небезпеки через перемикання на комічний реєстр і спроби відкупитися інформацією про таємницю Росаури.

У другому акті Сехисмундо прокидається у палаці. Він агресивно все сприймає, скидає слугу з балкона, погрожує Клотальдо, домагається до Росаури. Його поведінка підтверджує побоювання Басиліо, і Сехисмундо знову присипляють і повертають у вежу, переконавши, що вся його свобода була сном. Кларін, який намагався продати інформацію про таємницю принца, опиняється під арештом і кинутий у вежу разом із принцем. Тут ми читаємо його монолог про голод у темниці.

У третьому акті військо звільняє Сехисмундо, переконане, що вирок Басиліо є несправедливим. Сехисмундо приймає командування повсталими, однак тепер діє інакше, адже пам'ятає, що все може виявитися сном, і тому вирішує поводитися гідно, що б не сталося. Він перемагає Басиліо, мириться з ним, організовує шлюб Росаури з Астольфо, який відновлює її честь, сам одружується з Естрельєю. Кларін у цьому акті виходить із ув'язнення, намагається врятуватися від бою, ховається за скелю і саме в момент, коли він намагається уникнути небезпеки, гине від випадкової кулі, не призначеної нікому.

Визначення центральних тем в дослідницькій літературі, в більшості, не сильно різняться, виділяючи три теми. Перша - співвідношення свободи волі та передвизначеності. Басиліо діє, спираючись на астрологічне знання, тобто переконання, що майбутнє задане наперед, тоді як фінальна поведінка Сехисмундо показує здатність людини змінити пророцтво через моральний вибір. Друга - природа реальності та сну. Відомий монолог Сехисмундо “¿Qué es la vida? Un

frenesí” є найбільшим вираженням цієї теми. Зрештою Кальдерон писав в епоху, коли в Іспанії протистояли Реформація і Контрреформація щодо питання передвизначення, і коли трактат Франсиско Суареса “О захисті віри” (1613) стверджував, що політична влада належить народові, а не безпосередньо Богові. Це означає, що “сон” у п'єсі має й політичний вимір, себто влада, яка не укорінена в реальних відносинах з тими, ким керують, є так само ілюзорною, як сон. Третя - тема батьківської влади та її меж.

Отже, Кларін існує в іншій системі координат порівняно з головними персонажами. Сехисмундо визначається через суперечність між передвизначеністю і свободою волі. Росаура визначається через честь і її відновлення. Басиліо визначається через конфлікт між знанням і владою. Клотальдо визначається через конфлікт васальної лояльності й батьківського обов'язку. Астольфо й Естрелья визначаються через політичні амбіції. Кларін не визначається жодною з цих категорій, не шукаючи ні свободи, ні честі, ні влади, ні лояльності. Єдині два мотиви, які керують його поведінкою є їжа і безпека. Це наближає його до традиційної фігури *gracioso*, яка виконує комічну й структурну функцію, в тому числі і знижує пафос, і переводить абстрактні категорії у більш конкретний, життєвий вимір. Отже, він є єдиним персонажем у п'єсі, чия система цінностей є матеріальною, а не символічною.

Як вже зазначалось, за Паркером, фінальна доля персонажа є відповіддю системи цінностей п'єси на його поведінку (Parker 1959, 50). За цією логікою Сехисмундо, який навчився контролювати себе отримує владу, Росаура, яка не зрадила своєї честі, отримує відновлення честі, Басиліо, який визнав помилку, отримує прощення сина. Кларін же, не роблячи нічого, окрім спроб вижити, отримує випадкову смерть. За логікою Паркера це означає, що система цінностей п'єси “судить” про нього, але що саме вона судить? Що прагнення вижити є тим, що карається? Чи що він узагалі перебуває поза системою судження?

Смерть Кларіна, у цьому сенсі, є цікавою своєю неоднозначністю. З одного боку, вона може здаватися випадковою. З іншого боку, в межах барокового світогляду, така “випадковість” не обов'язково виключає існування провіденційного порядку, а радше підкреслює обмеженість людського розуміння цього порядку. Однак, така напруга між можливими інтерпретаціями і відкриває простір для іронічного прочитання.

Провіденційний порядок, який п'єса декларує як чинний, фактично поширюється не на всіх її персонажів. Кларін помирає не тому, що порушив правила цього порядку, а тому, що куля не мала адресата. Це “irony of simple incongruity” у термінології Д. К. Мьюка, себто невідповідність між декларованою системою (провидіння керує долею) і фактичною ситуацією (смерть слуги є випадковою і позвабленою сенсу) (Mueske 2020, 100). Провидіння в п'єсі керує принцями, а не слугами, і воно керує лише тими, у кого є чим керувати, будь то влада, честь, походження, кохання. Кларін немає нічого з переліченого, тому провидіння просто не помічає його.

Це спостереження підтверджується аналізом, який Тереса Суфас здійснює в розділі “Death as a Laughing Matter” (Soufas 1993, 79-87). Суфас стверджує, що смерть Кларіна пов'язана з вибором наступника на престол, бо зазвичай у монархії питання спадкоємства не вирішувалось до смерті короля, але смерть Кларіна “becomes the significant event linked to the process of picking the king's replacement and answering the demands of the populace” (Soufas 1993, 85), тобто Кларін є по суті “unplanned proxy for the king through death” (Soufas 1993, 86). Однак інтерпретація Суфас є однією з можливих, а не єдино правильних. Її вразливість у тому, що для такого прочитання потрібно припустити, ніби Кальдерон вбудував смерть Кларіна саме з цим наміром, проте такий рівень авторського задуму недоказовий. Обережніша позиція полягає в тому, що смерть Кларіна є багатозначною, і одночасно допускає політичну, іронічну та метатеатральну інтерпретації.

Перше, на що слід звернути увагу, працюючи з оригінальним текстом це на список дійових осіб. У ньому Кларін позначений єдиним способом, який Кальдерон вважає достатнім: “Calrin, gracioso”. Це означення, на відміну від інших персонажів, не

містить соціального чи родинного визначення (Росаура - “*dama*”, Сехізмундо - “*príncipe*”, Базиліо - “*rey de Polonia*”) замість соціального рангу (а його соціальним статусом може бути слуга-кріядо) тут стоїться жанрова функція. Ідентичність Кларіна у системі п'єси визначається роллю в театральній структурі, себто персонаж від самого початку введений як функція.

Варто зауважити, що Кальдерон грає на семантиці, адже ім'я “*Clarín*” - це іспанське слово, що означає невеликий військовий горн або сигнальний ріжок із високим пронизливим тоном. У контексті придворної та військової культури XVII століття це інструмент, який сповіщає про події, сигналізує про початок бою, про прибуття монарха, про зміну варти. Уже в другій хорнаді Кларін сам озвучує цей зв'язок:

sin mirar que soy Clarín,  
y que si el tal Clarín suena,  
podrá decir cuanto pasa.<sup>2</sup>  
(Calderón n.d., jornada II).

Важливо також, що Кларін заявляє про намір змінити своє ім'я на *corneta*, щоб мовчати. Лауер розкриває різницю між двома інструментами: *corneta* - інструмент полювання з різким звуком, тоді як *clarín* - “*de sonido más claro y agudo*”, інструмент війни (Lauer, 2002, 153). Персонаж, таким чином, визначений через акустичну метафору ще на рівні своєї назви.

Також Лауер запропонував концепцію «амбуляції» (*ambulación*) як центральної функції *gracioso*. За Лауером, функція Кларіна «*además de la verbal de aclarar, repetir, deformar y así deconstruirlas, la de gravitar espacialmente de personaje a personaje*» (Lauer 2002, 163)<sup>3</sup>. Тобто слуга не прив'язаний до однієї сюжетної лінії і переміщується між персонажами, щоразу потрапляючи в зону конфлікту, але

<sup>2</sup> Переклад наш: “незважаючи на те, що я Кларін, / а якщо вже той Кларін озветься, / то зможе розповісти все, що діється”

<sup>3</sup> Переклад наш: “окрім словесної функції, пояснювати, повторювати, деформувати й таким чином деконструювати висловлювання, також здатність “переміщуватися” простором від персонажа до персонажа.”

утримуючи при цьому позицію зовнішнього спостерігача. Завдяки такому переміщенню він стягує розрізнені сюжетні нитки в єдиний простір глядацького сприйняття.

Чесаріо Бандера класифікував персонажів п'єси за трьома категоріями і відніс Кларіна до третьої, той “fuera de la dimensión temporal de la representación, pero no hacia dentro, hacia la interioridad de la persona, sino hacia la dimensión temporal del espectáculo» (Bandera, цит за: Suárez 2002, 45)<sup>4</sup>. Тобто Кларін функціонально подібний до глядача всередині п'єси, він бачить більше, ніж більшість персонажів, тому що не захоплений жодними пристрастями, але така позиція виявляється досить небезпечною. Хуан Луїс Суарес у статті «La muerte de Clarín y la representación del tiempo en La vida es sueño» розвиває цю думку, вводячи поняття «ironía del criado» іронії слуги (Suárez 2002, 46). За Суаресом, Кларін намагається “subjetividad domine la situación” (Suárez 2002, 47)<sup>5</sup> шляхом дистанціювання від реальних конфліктів. Його перебування поза дією є не природною рисою типу, а свідомою стратегією виживання, яку Суарес пов'язує з концепцією авантюри в сенсі Георга Зіммеля, себто пригода, на відміну від долі, мислиться як щось окреме від центральної осі життя, ніби “прожите кимось іншим” (Simmel, цит. за: Suárez 2002, 49). Кларін хотів би, щоб польський сюжет виявився не більш ніж пригородою, чимось, що закінчується і не має наслідків. Це можна інтерпретувати як паралелізм із самим Сехисмундо, бо обидва намагаються виключити реальність через певний спосіб її інтерпретації, одні через метафору сну, інший через метафору пригоди.

У першій хорнаді Кларін виступає активним коментатором сцени появи Сехисмундо у вежі. Коли Росаура реагує на звук ланцюгів з жахом (“Inmóvil bulto soy de fuego y hielo” (Jornada I), Кларін відповідає:

¿Cadenita hay que suena?

<sup>4</sup> Переклад наш: “поза часовим виміром сценічної дії, але не в напрямку внутрішнього світу персонажа, а радше в бік часової організації самого видовища”

<sup>5</sup> Переклад наш: “щоб його суб'єктивність визначала перебіг ситуації”

Mátenme, si no es galeote en pena.

Bien mi temor lo dice.

(Jornada I)<sup>6</sup>

Він знижує порівняння, закований в'язень як галерний раб, це розряджає напругу, але водночас вносить соціально-низький горизонт бачення, тобто тюремний ланцюг для нього не метафізичний символ, а артефакт покарання. Коли потім Сехисмундо погрожує задушити незваних гостей, Кларін першим оголошує себе глухим: “Yo soy sordo, y no he podido / escucharte” (Jornada I)<sup>7</sup>. Ми бачимо, що Кларін говорить правду навпаки, він чув усе, але відмовляється брати на себе відповідальність за почуте. Стратегія мовчання через комічне применшення слуху підготовлює подальшу шанатажну лінію другої хорнади.

У другій хорнаді, після пробудження Сехисмундо в палаці, Кларін з'являється в характерній сцені з аратом:

(A costa de cuatro palos,  
 Aparte que el llegar aquí me cuesta,  
 de un alabardero rubio  
 que barbó de su librea,  
 tengo de ver cuanto pasa;)  
 (Jornada II)<sup>8</sup>

Він “купує” собі місце глядача, заплативши кількома ударами від охоронця. Навіть бажаючи залишатися поза подіями, він мусить за це платити тілесно. У подальшому Кларін стає сполучною ланкою між Росаурою і Клотальдо, передаючи відомості про нове становище пані при дворі. Його репліки в цій сцені це обмін інформацією, але

<sup>6</sup> Переклад наш: “Чи не дзвенить тут ланцюжок? / Убийте мене, якщо це не каторжник у муках. / Сам страх мій про це говорить”

<sup>7</sup> Переклад наш: “Я глухий і не зміг / тебе почути.”

<sup>8</sup> Переклад наш: “(Заплативши за це кількома ударами, / та ще й саме добирання сюди мені обійшлося / через одного білявого алебардника, / що вичепурився у своїй лівреї, / я таки мушу подивитися, що тут відбувається)”

переданий через комічну тональність скарги на голод і невдячність: “...estoy yo muriendo de hambre / y nadie de mí se acuerda...” (Jornada II)<sup>9</sup>. Голод тут можна прочитати як фізичний акт, але в контексті образу трикстера це ймовірно надає цьому факту й метонімії маргінального положення, оскільки слуга присутній у просторі влади, проте влада не зважає на його потреби.

Одним із найбільш цікавих аспектів дослідження Лауера є кількісний аналіз інтервенцій Кларіна. Загалом Кларін виголошує 263,5 вірші, що становить 7,94% від загальної кількості віршів п'єси, і відсутній або мовчить у 22 з 41 сцен, тобто в 53,66% драми (Lauer 2002, 153). Характер і розподіл цих 263,5 рядків суттєво важливіший за їхню кількість. У першій хорнаді Кларін інтервенує 16 разів, 52 вірші (5,27% від 985 віршів цієї частини). З 16 локумій 8 адресовані Росаурі, 2 собі самому, тільки 1 Сехізмундо, 2 Клотальдо. Просторова граматики п'єси фіксує статусну межу, де Кларін циркулює в просторі слуг і маргінальних фігур, обходячи фігури влади. Лауер класифікує його мовленнєві акти за таксономією Остіна та Серля як комбінацію «mandatos y reacciones» (behaviors and expressives), Кларін здебільшого реагує, а не ініціює. У другій хорнаді картина змінюється. Кларін інтервенує 19 разів, 74 вірші (6,15% від 1202). Але тепер 9 із 19 докуцій адресовані Клотальдо, 6 Сехізмундо (Lauer 2002, 154-156). Між першою і другою хорнадою відбувається очевидна еволюція, від пасивного коментатора до активного учасника з власним комунікативним порядком денним. У третій хорнаді Кларін виголошує 137,5 вірші (12,18% від 1128), що є найбільшою часткою від будь-якої хорнади (Lauer 2002, 159), тобто в момент, коли драматична дія досягає кульмінації, Кларін набуває найбільшого мовленнєвого простору.

Третя хорнада відкривається монологом Кларіна з вежі, де його ув'язнив Клотальдо за загрозу розкриття таємниць. Кларін описує своє ув'язнення через низку гротескних образів: “Quien me hace compañía / aquí, si a decirlo acierto, / son arañas y ratones.” (La vida es sueño, jornada III)<sup>10</sup>. Ці образи відтворюють барокову образність

<sup>9</sup> Переклад наш: “... я тут помираю з голоду, а про мене ніхто й не згадує...”

<sup>10</sup> Переклад наш: “Моєю компанією тут, якщо сказати правду, є павуки та миші”

процесій і містерій смерті, вписуючи Кларіна у семантичний простір *desengaño* (з ісп. “звільнення від ілюзій” в контексті бароко): Він страждає від голоду і від мовчання, яке суперечить його натурі:

Si llaman santo al callar,  
como en calendario nuevo  
San Secreto es para mí,  
pues le ayuno y no le huelgo;  
(Jornada III)<sup>11</sup>

У третьому акті, у момент, коли військове зіткнення між армією Сехисмундо й військами Басиліо досягає апогею, Росаура йде битися. Кларін залишається сам на сцені й виголошує:

¡La libertad y el rey vivan!  
Vivan muy enhorabuena;  
que a mí nada me da pena  
como en cuenta me reciban,  
que yo, apartado este día  
en tan grande confusión,  
haga el papel de Nerón,  
que de nada se dolía.  
Si bien me quiero doler  
de algo, y ha de ser de mí;  
escondido desde aquí  
toda la fiesta he de ver.  
El sitio es oculto y fuerte  
entre estas peñas. Pues ya  
la muerte no me hallará,

---

<sup>11</sup> Переклад наш: “Якщо мовчання називають святістю, / як у новому календарі, / то для мене це Святий Секрет, / бо я його дотримуюсь і не порушую”

¡dos higas para la muerte!

(Jornada III)<sup>12</sup>

Після цього ремарка додає: “Escondese” (ховається).

Отже, Кларін одночасно вітає обидві сторони конфлікту: “¡La libertad y el rey vivan!” Це неможлива політична позиція у умовах громадянської війни, де “libertad” - гасло повсталих, а “el rey” - гасло Басиліо. Кларін займає обидві сторони саме тому, що не належить до жодної. Його нейтральність можна прочитати як опис становища людини без політичної ідентичності, що зобов'язувала б її до участі.

По-друге, порівняння з Нероном: “haga el papel de Nerón, / que de nada se dolía”. Нерон - тиран, який грає на лірі, поки горить Рим. Кларін уподібнює себе цьому образу, але на відміну від Нерона, він співчуватиме, проте лише собі. У системі *comedia de honor*, де самопожертва заради честі є вищою цінністю, “співчуття собі” є прямим порушенням етичного коду.

По-третє, твердження: “escondido desde aquí / toda la fiesta he de ver”. Слово “fiesta” (“свято”, “видовище”) щодо битви створює семантичний зсув, адже війна перетворюється на виставу, яку Кларін має намір спостерігати як глядач. Це метатеатральний жест, де gracioso, традиційний посередник між сценою й публікою, буквально переходить на бік глядача, називаючи те, що відбувається, “виставою”.

В контексті дослідження варто ще згадати тему сну. Дослідники, які зосереджуються виключно на Сехисмундо, нерідко трактують сон як суто онтологічну проблему знаного монологу “¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ficción...” (Jornada III). Однак як тоді тема сну функціонує через Кларіна? Суарес показує паралелізм між пригодою-авантюрою, яку конструє Кларін, і сном, через який

<sup>12</sup> Переклад наш: “Хай живе свобода і король! / Хай живуть собі щасливо; / мені ж байдуж все це, / якщо мене врахують, / бо я усунутий сьогодні, / в такій великій плутанині, / граю роль Нерона, / якому ні до чого не було діла. / Хіба що я можу скажитися / на щось - і це буду я сам; / сховавшись звідси, / я дивитимуся на все свято. / Місце тут приховане й найдійне / серед цих скель. І тепер / смерть мене не знайде / “дулі” смерті!”

Сехисмундо намагається осмислити свій досвід (Suárez 2002, 45-48). Обидва механізми працюють для того, щоб відокремити ту частину реальності, яка викликає страх, і помістити її в категорію “нереального”, того, що не потребує морального звіту. Сехисмундо врешті долає цю ілюзію (“...obrar bien, pues no se pierde obrar bien, aun entre sueños” (Jornada III)<sup>13</sup>), проте Кларін не встигає.

У третій хорнаді, коли солдати помилково приймають Кларіна за Сехисмундо і проголошують його “принцем”, відбувається одна з найвідоміших комічних сцен п'єси. Кларін коливається між страхом і спокусою прийняти роль. Ця “segismundización”, як її назвав Суарес, є пародійним відображенням центрального сюжету. Кларін не тільки спостерігає за Сехисмундо, а й у якийсь момент стає його дзеркальним двійником у зниженому реєстрі, але на відміну від принца, він не засвоює урок, оскільки не готовий прийняти серйозність ситуації (Suárez 2002, 48). Однак це не означає, що він “дурний”, радше його розум, за природою свого образу, повністю спрямований на уникнення, а не на дію.

Існує спокуса прочитати Кларіна в дусі юнгівської психоаналітики як тіньовий двійник Сехізмундо. Лауер сам обережно торкається цієї інтерпретаційної рамки, посилаючись у примітці на Юнга та Керенї, і зазначає, що «...los estudios antropológicos y psicológicos sobre esta figura liminal parecen no haber tenido suficiente impacto todavía en la crítica de la comedia» (Lauer 2002, 152)<sup>14</sup>. Ці дослідження ідентифікують трикстера як лімінальну фігуру, пов'язану з Меркурієм, цей персонаж рухливий, вертикально незакріплений, присутній на межах сакральних і профанних просторів. Меркуріальна природа означає й посередництво між рівнями, а саме між героями і слугами, між дією і спогляданням, між комічним і серйозним реєстрами тексту. У культурі «Золотого Віку», де честь є публічною та суспільною категорією, Кларін займає позицію людини без честі у формальному сенсі, але фізично присутньої у просторах, де честь розігрується і вирішується.

<sup>13</sup> Переклад наш: “... чинити добро, бо добро не втрачається навіть у снах”

<sup>14</sup> Переклад наш: “...антропологічні та психологічні дослідження цієї лімінальної фігури, здається, досі не мали достатньо впливу на комедійній студії.”

Кларін, у свою чергу, свідомо відмовляється від участі в системі взаємозобов'язань і не хоче брати на себе борги честі, які несуть Росаура, Клотальдо або Сехисмундо, це спричиняє його смерть, бо суспільство Кальдерона це світ, де участь не є вибором, а скоріш онтологічним фактом. “El gran teatro del mundo”, що Кальдерон згодом розвине в своєму ауто сакраменталь з тією ж назвою, вже у “La vida es sueño” працює як факт, що ніхто не може бути лише глядачем у виставі власного існування. Суарес формулює це так: «...su pretensión de hacer el papel de espectador para, mediante la ficcionalización de la realidad, evitar sus efectos es lo que le lleva a ese tipo de muerte al no darse cuenta de que, como espectador, es también parte del teatro del mundo» (Suárez 2002, 50)<sup>15</sup>. Той хто дивитися на суспільну виставу з боку, не стоїть поза нею. Кальдерон розробив цей висновок у барокових термінах десенганьо, але його логіка виходить за межі теології XVII сторіччя.

Зрештою, дослідники неодноразово ставили питання навіщо Кальдерон вбиває Кларіна? Адже у традиційній комедії Нового Стилю смерть gracioso є скоріш винятком. До прикладу Суфас, як ми вже писали редукує Кларіна до функції жертвенного заступника. Суарес пропонує інше пояснення: смерть Кларіна є доказом того, що «ilusión del mal espectador» (ілюзія поганого глядача) неможлива:

El hecho de que el espectador pueda contemplar con tanta claridad la acción que se representa en escena—en el sueño, la aventura o el teatro—le impulsa a asumir que la separación entre el escenario y el lugar de la contemplación es insuperable y que el patio de butacas es un lugar seguro, es decir, que está fuera del teatro. (Suárez 2002, 51)<sup>16</sup>

Але це хибна ідея, бо глядач вже всередині театру, а отже, всередині вистави. Смерть Кларіна робить цей аргумент незаперечним і переводить тему сну з рівня

<sup>15</sup> Переклад наш: “... його прагнення зайняти позицію глядача, щоб через уявне перетворення реальності уникнути її наслідків, приводить його до такого типу загибелі, оскільки він не усвідомлює, що як глядач також є частиною театру світу”

<sup>16</sup> Переклад наш: “Той факт, що глядач може настільки чітко спостерігати дію, яка розігрується на сцені, змушує його вважати, що межа між сценою та місцем споглядання є непереборною.”

індивідуальної психології Сехисмундо на рівень онтологічного стану всіх дійових осіб, включно з тими, хто намагається займати позицію незаангажованого спостерігача. Ця інтерпретація також узгоджується із самими текстом, оскільки після смерті Кларіна Басиліо по суті повторює його ж останні слова і приймає неминучість смерті, але на відміну від слуги, робить це через активне рішення зустріти її, а не через спробу сховатися від неї. Зрештою Кальдерон, таким чином, будує дидактичний контраст між двома формами десанганьо, де одна відкрита і мужня (Басиліо, Сехисмундо), інша вимушена і трагікомічна (Кларін).

Отже, чому саме “*La vida es sueño*” є показовим об'єктом для вивчення функції слуги-трикстера як носія соціальної іронії в іспанському театрі XVII століття, а не, скажімо, одна з численних “комедій плаща і шпаги” (ісп. *comedias de capa y espada*), жанру, в якому *gracioso* з'являється значно частіше й у більш розробленому вигляді.

“*La vida*” належить до типу *comedia filosófica* або, у термінології Паркера, до тих п'єс Кальдерона, у яких “приватний випадок” (*caso particular*) слугує розгортанням “універсальної” (*universal*) тези про природу людини та її вільну волю (Parker 1959, 43). Якби *gracioso* досліджувався на матеріалі *comedia de capa y espada*, його соціально-іронічна функція залишилася б у межах передбачуваного, коли у комедіях інтриги слуга допомагає панові, жартує за його рахунок, викриває лицемірство другорядних персонажів. У “*La vida*” контекст трохи інший, бо п'єса ставить питання про свободу волі, провидіння і природу реальності, і в цьому контексті фігура слуги-трикстера, що займає порогову позицію між усіма ключовими смисловими полюсами п'єси, набуває виміру, якого в “легких” комедіях просто немає. Тому інтенсивно працює і іронія Кларіна, бо він іронізує над самою системою цінностей, яку п'єсу декларативно утверджує.

Проведений аналіз показав, що іронія Кларіна є послідовною, текстуально верифікованою та структурно вбудованою в п'єсу. Проте питання про те, чому ця іронія працює саме як соціальна, тобто чому вона спрямована на систему

ієрархічних відносин, а не є просто комічним прийомом, потребує звернення до ширшого теоретичного контексту.

Цікаву концептуальну рамку для відповіді на це питання запропонував Хосе Антоніо Мараваль у книзі “La Cultura del Barroco”, його теза полягає в тому, що культура іспанського бароко, включно з *comedia*, була “керованою” (*dirigida*), “масовою” (*masiva*), “міською” (*urbana*) і “зрештою консервативною” (*conservadora*) культурною реакцією на соціальну кризу XVII століття. Театр, за Маравалем, функціонував як інструмент зверху вниз, тобто спрямовувати енергію соціального невдоволення в безпечне русло, підтримував легітимність монархо-сеньйоріального порядку та сформував у глядачів *corral* ідентифікацією з системою, яка об'єктивно діяла проти їхніх інтересів (Maravall 2023).

Якщо прийняти тезу Маравалья повністю, то Кларіна слід було б читати як елемент цього “керованого” театру, адже його іронія розв'язується всередині п'єси, а фінальна смерть персонажа фактично “нейтралізує” потенційно дестабілізуючий ефект його критики. П'єса загалом завершується відновленням ієрархії. Сехізмундо сходить на трон, Росаура отримує честь, Базиліо прощений. Кларін помирає, і помирає непоміченим тією ж мірою, якою жив непоміченим. З погляду “керованої культури” це означало б, що іронічний потенціал *gracioso* наперед знешкоджений самою структурою жанру.

Проте саме цей аспект тези Маравалья зазнав найсерйознішої критики, до прикладу Джон Беверлі та Уолтер Коен вказували, що: “...in which the strategies it deploys to repress and recontain modernity produce unintended or unmastered effects” (Cohen, цит за: Beverley 1988, 34). Стосовно Кларіна це означає, що навіть його іронія формально нейтралізована фіналом, її вплив на аудиторію в момент виконання не є нейтральним. Глядач *corral*, партер, *mosqueteros*, нижчі верстви міського населення, найближчі до соціального становища Кларіна, отримували “правильне” послання про провіденційний світовий порядок, та набір реплік, у яких цей порядок систематично

знижувався й переглядався. Мараваль описує ефект театру як “психологічний вплив на суспільство” (“acción psicológica sobre la sociedad”) (Maravall 2023, 516), але не враховує, що цей вплив міг бути поліфонічним і різні частини аудиторії могли чути в п'єсі різне.

Тож Паркер наполягає на тому, що іспанська *comedia* має бути зрозумілою як цілісна художня структура з внутрішньою тематичною логікою, а не зведеною до політичної функції. Його метод (читання п'єси зсередини, через структуру персонажів і моральні наслідки дії) дозволяє побачити Кларіна як функціонально необхідний елемент. Мараваль, навпаки, читає *comedia* як інститут, вбудований у соціальну систему, що дозволяє поставити питання про те, чому цей тип персонажа взагалі виявився затребуваним у конкретній історичний момент. Паркер не допоможе встановити соціальні умови, за яких *gracioso* став затребуваним типом, а Маравалья не дозволить прочитати смерть персонажа як значущу подію. Отже, метод Паркера застосовується до аналізу конкретних сцен і персонажів, тоді як контекст Маравалья використовується для пояснення історичних умов існування жанру, зрештою між ними немає суперечності.

Ще одним важливим фактором є те, що у 1635 році Іспанія вступила у пряме військове зіткнення з Францією в межах Тридцятилітньої війни, що ще більше загостило фінансову кризу монархії. Мараваль визначає бароко саме як відповідь, дану активним групам суспільства, що вступило в кризу (Maravall 2023). У цьому контексті вибір Кальдероном теми хибного сприйняття влади, її ілюзорності, того, що “життя -це сон”, можна читати як пряму реакцію на момент, коли провіденційний порядок монархії перестав бути самоочевидним. Постановка п'єси в період активної воєнної кризи означала, що аудиторія *corral* у 1635 році чула в монолозі Базиліо про “мудрість” і “передбачення” звучання, загострене реальним політичним контекстом. Репліка Кларіна:

Guardas de esta torre,

que entrar aquí nos dejasteis,  
 pues que nos dais a escoger,  
 el prendernos es más fácil  
 (Jornada I)<sup>17</sup>

На перший погляд лише комічна дотепність слуги, який намагається ухилитися від покарання, але якщо подивитись на неї в цьому контексті вона була формулюваннями логіки того, хто перебуває в нижній точці ієрархії і змушений обирати між двома варіантами несвободи: арештом або смертю.

Як вже згадувалось раніше, існувала певна гетерогенність аудиторії *corral* і це означало, що п'єса виконувалась одночасно для аудиторії, яка належала до різних станових груп і по-різному була позиційована щодо тієї соціальної ієрархії, яку п'єсу розігрувала на сцені. Репліки Кларіна, звернені до тілесного, матеріального, побутового досвіду (голоду, страху, втоми, прагматичного розрахунку виживання) були зрозумілі й близькі саме тій частині аудиторії, яка не могла ідентифікуватися ні з принципом у вежі, ні з придворними. Однак, було б помилково стверджувати, що Кальдерон “писав для бідних”, проте цей факт не виключає, що структура п'єси була побудована таким чином, щоб різна аудиторія отримувала різні точки ідентифікації та різні смислові площини. Соціальна іронія Кларіна була доступна тим, хто міг її “впізнати”, тобто тим, хто з досвіду знав, що кодекс честі й провиденційний світопорядок працюють для інших.

## 2.2. Кабальєра в “Entre bobos anda el juego” Рохаса Коррілі

З хронологічної точки зору, попередній аналіз був зосереджений на “La vida es sueño” Кальдерона, де образ Кларіна як слуги-трикстера існує в межах *comedia filosófica*, тобто п'єси, в якій філософська проблематика долі, свободи волі та провидіння задає реєстр, у якому діє *gracioso*. “Entre bobos anda el juego” написана в

<sup>17</sup> Переклад наш: “Вартові цієї вежі, / що дозволили нам увійти сюди, / раз дасте нам вибір, / то полонити нас буде найлегше”

ті самі роки, але належить до іншого субжанру - *comedia de figuron*, і тим надає матеріал для аналізу того, як образ функціонує у сатирично-комічному контексті. Порівняння цих двох п'єс дозволяє встановити, чи є іронія слуги-трисктера функцією конкретного субжанру, чи ж стійкою характеристикою образу, що відтворюється в різних жанрах.

Необхідно також зафіксувати, що *comedia de figuron* відрізняється від інших субжанрів природою свого центрального персонажа: *figuron* - це карикатурний претендент на соціальний статус, комізм якого породжується не його діями, а самим фактом його існування в системі, яка декларує одні цінності (честь, розум, галантність), але допускає їхню заміну грошима. Через це ми можемо зрозуміти Кабальєру, слугу дона Лукаса (*gracioso* п'єси), бо якщо в *comedia filosofica gracioso* іронізує над суперечностями системи честі зсередини неї, то в *comedia de figuron* він іронізує над самим фактом того, що система честі вже поступилася місцем системі грошей, але про це ще не прийнято говорити вголос.

Зрештою, Франсіско де Рохас Коррілья (Тоledo, 1607- Мадрид, 1648) належить до покоління драматургів, яке прийнято називати *calderonianos*, тобто послідовниками й сучасниками Кальдерона, що працювали при дворі Філіпа IV. Його кар'єрний шлях є типовим для придворного поета того часу, він співпрацював із Кальдероном, Велесом де Геварою та Міро де Амескуа в колективних п'єсах, був придворним поетом, домігся дворянського звання шляхом тривалих переговорів, цей соціальний досвід, вочевидь, живив його гостро сатиричну реакцію на механізми привласнення та купівлі статусу.

“Entre bobos anda el juego” написана приблизно у 1638 році. Таким чином, п'єса створена в момент, коли іспанська монархія одночасно переживає кілька криз - військову (Тридцятилітня війна, португальське відокремлення, наближення каталонського повстання), економічну (реальні доходи двору скорочувалися, відкрито практикувався продаж дворянських титулів і посад), і соціальну

(мобільність через гроші за умов офіційної декларації цінності чистоти крові створювала соціальну гіпокризію). Описані кризи живлять сатиричний потенціал *comedia de figuron*. Активно практикувався продаж дворянських титулів Філіппом IV як спосіб поповнення військової казни. Власне в цьому історичному контексті з'являється дон Лукас дель Сігарраль як персонаж, себто людина, настільки багата, що його батько може дозволити собі купити дружину для сина, не питаючи ні сина, ні майбутню дружину. Зрештою Соррілья отримав Орден Сантьяго у 1643 році завдяки втручання короля, спершу йому відмовили, оскільки початкова перевірка не підтвердила ані його належності до ідальго, ані відповідності вимогам “чистоти крові”. Тож, Соррілья висміює претензію провінційного багатія на дворянський статус, сам перебував у становищі людини, чий власний статус оспорувався на підставі тих самих критеріїв.

Тож, Адріана Онтіверос, проаналізувала “представлення фігурона” (*la presentación del figuron*) у кількох п'єсах, включно з “Entre bobos”: “La presentación del figurón ocurre en las primeras escenas de las comedias [...] Su extensión es de un promedio de 70 versos en las diversas piezas [...] por lo que muchas veces llega a los 90 versos. La presentación puede ser enunciada por cualquier personaje, aunque lo más frecuente es que la haga el gracioso.” (Ontiveros n.d.)<sup>18</sup>. У “Entre bobos” Кабельєра виголошує цей монолог-представлення, це означає, що іронічна робота слуги розміщена у привілейованій позиції, глядачі знають дона Лукаса через очі Кабельєри ще до того, як бачать його.

Власне *figuron* можна розглядати як соціальний тип, чия комічність виникає з розриву між претензією на статус і реальністю, яка її заперечує. У “Entre bobos” ця невідповідність проглядається через дона Лукаса, який багатий, але не родовитий (його *apellido* “дель Сігарраль” походить не від роду, а від замиського маєтку, який він збудував сам, що вказує на походження його статків із комерційної діяльності, а

<sup>18</sup> Переклад наш: “Представлення фігурона відбувається в перших сценах комедій [...] Його обсяг у різних п'єсах становить у середньому близько 70 віршів, [...] нерідко фрагмент сягає 90 віршів. Представлення може виголошувати будь-який персонаж, хоча найчастіше це робить *gracioso*.”

не зі спадкового володіння), він бажає одружитися, але не цікавиться дружиною як особистістю, він претендує на становище *caballero*, але його поведінка постійно викриває відсутність якостей, які це становище передбачає.

Ім'я “Кабальєра” несе сатиричне навантаження в конкретному історичному контексті. Як встановлено в дисертації Марії Конклін, Рохас неодноразово використовував імена *gracioso* як засіб вбудованого соціального коментаря. Перука в Іспанії XVII століття була дискусійним питанням, пов'язаним із зовнішністю як маркером соціального статусу. Більше того, Рохас часто використовував тему лисини й перуки як матеріал для соціальної сатири (Conklin 2013, iv). Ім'я “Кабальєра” у устах слуги дона Лукаса, персонажа, який, згідно з описом самого Кабальєро, “трохи лисуватий” (*calvo in raso*), створює ще один рівень іронічного найменування, оскільки слуга носить ім'я того, чого бракує його господарю.

Стислий переказ сюжету “Entre bobos”: П'єса відкривається розмовою доньї Ісабель де Перальта та її служниці Андреєю, першій було повідомлено, що її видають заміж за незнайомого толедського дворянина на ім'я дон Лукас дель Сігарраль, і вони разом їдуть до Толедо для укладання шлюбу. Ще до появи дона Лукаса в п'єсі з'являється його *gracioso*, Кабельєра, який прибуває від імені свого пана із завданням доставити Ісабель до нареченого. Кабельєра відразу починає описувати свого пана Ісабелі й Андреї (монолог-портрет буде розглянуто нижче). Встановлюється протиставлення дона Лукаса багатого (але смішного, фізично непривабливого й дурного) і дона Педро (кузена дона Лукаса, розумного, галантного, сміливого), однак бідного.

У другій хорнаді дія переноситься до заїжджого двору, де відбувається нічна зустріч усіх персонажів. Дон Педро, який таємно закоханий в Ісабель (вони вже зустрічалися раніше за обставин, пов'язаних із порятунком її життя, що розкривається в першій хорнаді), намагається пояснитися з нею через посередників. Дон Лукас з'являється в безглуздому вигляді і виявляє дону Педро в покоях своєї новопризначеної нареченої і

замість того, щоб вимагати пояснень, пускається в багатослівні пояснення власної поведінки. Кабельєра і цій сцені активно саботує дон Лукаса.

У третій хорнаді всі суперечності розв'язуються. Дон Лукас у фіналі погоджується поступитися Ісабель дону Педро, а сам одружується з доньєю Альфонсо (сестрою дона Педро), до якої він відчуває певну симпатію, оскільки вона одна з небагатьох поставилася до нього з видимістю поваги.

Власне монолог-портрет дона Лукаса, який Кабельєра виголошує вже в перших сценах першої хорнади перед Ісабель та Андреєю починається з імені:

Don Lucas del Cigarral,  
cuyo apellido moderno  
no es por su casa, que es  
por un cigarral que ha hecho...  
(Zorrilla 1921, jornada I)<sup>19</sup>

Це зауваження про те, що прізвище “не від роду”, а від “маєтку, який він збудував” відсилає нас до системи станової ідентичності Іспанії XVII століття прізвище з формулою de+ топонім традиційно вказувало на спадкове земельне володіння, тобто на родове походження. Дон Лукас же назвав себе на честь *cigarral*, заміського будинку поблизу Толедо, який він сам збудував за власні гроші. Себто це куплений топонім.

Втім, далі йде фізичний опис, який також варто навести розгорнуто:

...es un caballero flaco,  
desvaído, macilento,  
muy cortísimo de talle  
y larguísimo de cuerpo;

<sup>19</sup> Переклад наш: “Дон Лукас дель Сігарраль, / чиє новітнє прізвище / походить не від роду, / а від маєтку, який він сам збудував.”

las manos, de hombre ordinario;  
 los pies, un poquillo luengos,  
 muy bajos de empeine y anchos,  
 con sus Juanes y sus Pedros;  
 zambo un poco, calvo un poco,  
 dos pocos verdimoreno,  
 tres pocos desaliñado  
 y cuarenta muchos puerco;  
 (Jornada I)<sup>20</sup>

Кабальєра використовує зменшувальні форми (“un poco”, “dos pocos”, “tres pocos”), які численно збільшуються до “Cuarenta muchos puerco” (“сорок разів вкрай нечепурний”). Прийом цілком відповідає традиції бурлексного опису, відмовій по іспанських ентремесах і деякими пасажами Кевело, однак важливо не нав’язувати тут автоматично зв’язок із юридичними описом особи. Кабальєра використовує числову шкалу пародійно, підкреслюючи абсурдність самої претензії фігуральної людини на поважний статус. Дослідники жанру *figurón*, відзначають, що опис зовнішності *figurón* є вагомим для жанру, *gracioso*, як правило, має їх виявити.

Після монологу про дона Лукаса йде паральний монолог про дона Педро (його кузена), якого Кабальєра описує у протилежних тонах:

¿Quién es?  
 Es el mejor caballero,  
 más bizarro y más galán  
 que alabar puede el exceso;  
 y a no ser pobre, pudiera  
 competir con los primeros;

---

<sup>20</sup> Переклад наш: “Це худорлявий дворянин, / блідий і виснажений, / зовсім невисокого зрості, / але з надто довгим тулубом, / руки - звичайні, / ноги - трохи задовгі; / у своїх “Хуанах” і “Педрах”; / трохи клишоногий, трохи лисий, / двічі трохи смаглявий, / тричі трохи неохайний / і сорок разів вкрай нечепурний.”

(Jornada I)<sup>21</sup>

Тож ми бачимо інверсію, Дон Педро галантний, розумний, хоробрий, щедрий, він уособлює всі традиційні чесноти caballero, але він бідний, і тому його не обирають. Монолог Кабальєри, таким чином, передає, що гроші перемагають гідність. Це не новина, ця тема проходить крізь усю іспанську літературу XVII століття від Кевело до Грасіана. Але в устах graciosо, слуги, який сам добре розуміє ринкову логіку найму, констатація набуває іронічного заряду, оскільки, Кабальєра описує несправедливість системи з повним її розумінням і без найменших ілюзій. Однак, паралельний монолог “некомпетентний figurón/компетентний суперник” є жанровою формою comedia de figurón, а не індивідуальним авторським рішенням.

Власне тут необхідне порівняння з Кларіном, який у “La vida sueño” ніколи не виголошував нічого подібного до розгорнутого дискурсивного аналізу системи цінностей, його іронія працює через конкретні мовні жести, через гру слів і двозначностей. Кабальєра називає речі своїми іменами, і робить це в присутності тих, хто робить вигляд, що її не існує. Цю відмінність можна описати в термінах Вейна К. Бут таксономії стальної іронії, себто монолог Кабальєри є прикладом “stable irony” з чітко зафіксованим “справжнім змістом” (Booth 1974).

Наступною ми бачимо репліку Кабальєри про сенс його служіння:

¿Yo le como? Ni aun le almuerzo;  
sirvo por mi devoción,  
que hice un voto muy estrecho  
de servir a un miserable,  
y estoile agora cumpliendo.  
(Jornada I)<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Переклад наш: “Хто він? / Найкращий дворянин, / найвідважніший і найелегантніший, / якого тільки може звеличити перебільшення”.

<sup>22</sup> Переклад наш: “А я його годую? Та навіть не снідаю з ним; / служу з відданості, / бо дав дуже сувору обітницю / служити одному нікчемі, / і тепер її виконую”.

“Я дав обітницю служити скнарі”. “Обітниця” у устах *gracioso* означає прямо протилежне до того, що вона означає в релігійному контексті, себто замість самозречення з любові до Бога - добровільна згода на позбавлення з... чого саме? Це “з чого” п'єса не пояснює. Кабельєра служить донові Лукасу, тому що це його єдина доступна роль у системі, яка не дає йому іншого вибору. Його “*devocion*” це, ймовірно, іронія над самою ідеєю служіння як добровільного акту.

Якщо Кларін існує поза всіма ціннісними системами п'єси, то Кабельєра одночасно обслуговує два ціннісні суб'єкти п'єси, з одного боку, формально є слугою дона Лукаса (системи грошей без гідності), з іншого, фактично діє в інтересах дона Педро та Ісабелі (системи гідності без грошей). Це подвійне становище є аналогією тієї ж “подвійної служби”, яку Труффальдіно виконує в “*Il servitore di due padroni*”, проте другий служить двом господарям з економічних міркувань. Кабельєра *de facto* діє на користь дона Педро проти свого офіційного господаря дона Лукаса, що можна тлумачити як солідарність із цінностями справжньої гідності проти купленого статусу. Однак це становище можна описати і в категоріях ритуальної амбівалентності слуги-посередника, яка добре записана в антропологічних дослідженнях театральних форм, слуга як трикстер, що не належить до жодної зі сторін і тому здатний рухатися між ним. Проте, на відміну від Кларіна, який гине не належачи до жодної ціннісної системи п'єси, Кабельєра зробив вибір і діє відповідно до нього. Чому саме він це робить, п'єса не пояснює. Можна зробити кілька інтерпретацій. По-перше, це може бути простою прагматикою слуги, який оцінює ситуацію і інвестує в сторону, яка, ймовірно, переможе. По-друге, це може бути жанровою логікою, у *comedia de figurón* успішний фінал є нормальним, де *figurón* усунуто від шлюбного союзу, а *gracioso* має до цього фіналу довести. По-третє, можна говорити про солідарність із системою цінностей, де гідність (дон Педро) перемагає гроші (дон Лукас).

Окремо слід звернути увагу на формальну конструкцію п'єси, яка підтримує цю множинність. “*Entre bobos*” є фактично дорожньою комедією, тобто дії відбуваються

в дорозі, в постоялому дворі, у переміщенні з Мадрида до Толедо. Ця просторова логіка посилює логіку Кабельєри як координатора, оскільки він перебуває в дорозі разом з усіма персонажами і має фізичний доступ до всіх ліній інтриги. Ми можемо також побачити класичний хронотоп зустрічей під час нічної сцени другої хорнади, коли в постоялому дворі усі персонажі збігаються одночасно і Кабельєра виконує свою роль режисера. Хоча попри те, що у Сорільї персонаж типу *gracioso* може діяти в різних просторах, від сільського середовища до університетів і королівського двору, за своєю природою він тяжіє до міського життя. Його рідним середовищем виступає здебільшого столиця, передусім Мадрид. Саме там він найчастіше з'являється і звідти веде свою безперервну іронічну критику (його дратують запахи, гамір, занедбаність міських вулиць). Водночас варто йому опинитися поза межами цього простору, як його тон змінюється, з'являється ностальгія і невдоволення відсутністю звичного міського життя. Тож така рухома схема п'єси для Сорільї є радше виключенням.

Загально сатира спрямована не проти окремого недоліку, а проти самої логіки транзакції, у якій людина стає предметом торгівлі. Онтіверос описує це, коли зазначає, що монолог Кабельєри дозволяє “*burlarse del figuron y del padre interesado*” (“глузувати з фігуруна і з корисливого батька”), тобто *gracioso* викриває і покупця (дон Лукас), і продавця (дон Антоніо) (Ontiveros n.d.).

Мьюк розмежовує “інструментально іронію” (свідомо застосовану мовцем) і “спостережувану іронію” (таку, що існує в ситуації незалежно від намірів її учасників) (Muecke 2020, 40). У межах спостережуваної іронії він виокремлює “драматичну іронію” (Muecke 2020, 104), класичний випадок, коли глядачі знають те, чого не знають персонажі, та “іронію саморозкриття” (*irony of self-betrayal*) (Muecke 2020, 107), коли персонаж мимоволі викриває те, що мав намір приховати, через саму свою поведінку або висловлювання. Обидва ці типи можна застосувати до “*Entre bobos*”, однак найбільш складною й змістовною для цілей цього дослідження є третя категорія, яку Мьюк називає “*ingenu irony*” (Muecke 2020, 91) - іронія

“наївного”, тобто ситуація, коли персонаж говорить щось викривлене, щиро будучи переконаним, що говорить цілком нейтральну або навіть схвальну річ. Ця форма визначає функцію Кабельєри як агента соціальної іронії, адже він завжди щирий, а ця щирість породжує іронічне викриття.

Лінда Хатчен у “Irony Edge” уточнює це спостереження, зазначаючи, що іронія є “complex process of relating, differentiating, and combining said and unsaid meanings” (Hutcheon 2005, n. pag.), “несказане” (система цінностей, що декларується як чинна) постійно вступає в суперечність із “сказаним” (логікою фактичних подій і висловлювань) (Hutcheon 2005, n. pag.). Таку схему можна чітко простежити в діях Кабельєри, коли між цими двома рівнями породжується розрив, коли його слова є “сказаним”, яке оголює “несказане” системи.

Назва “Entre bobos anda el juego” (“Серед дурнів ведеться гра”) лише на перший погляд зводиться до опису дона Лукаса як “дурня”. Слово “bobo” в іспанському бароковому театрі є терміном, що несе цілу низку конотацій. Воно може означати “простака”, “селюка”, “наївну людину” але також, у театральному контексті, “комічний тип”, чия дурість публічно висміюється. У множині (bobos) назва передбачає, що “дурень” у п'єсі не один, “гра ведеться” серед багатьох “дурнів” і виникає питання, хто саме ними є.

Дон Лукас очевидно є “bobo” у значенні *figurón*, його дурість задекларована вже в монолозі Кабельєри. Дон Антоніо, батько Ісабелі, який готовий продати доньку заради шести тисяч дукатів доходу, не помічаючи ані її почуттів, ані абсурдності нареченого, теж є “bobo”, але іншого гатунку, бо є практично-розрахунковим “bobo”, чия дурість полягає в тому, що він не розуміє, що гроші не є єдиним критерієм шлюбного вибору. Дон Луїс, ще один претендент на Ісабель, який говорить португальською, тобто вимовляє слова недоречно і не до справи, тож теж “bobo”, але в реєстрі соціального претендента, який не розуміє, що його залицяння мають протилежний ефект. Отже, “Entre bobos anda el juego” є п'єсою про кілька різновидів

соціальної сліпоти, кожен із яких є “дурістю” у сенсі нездатністю бачити власну позицію в системі цінностей такою, якою її бачать інші.

На цьому тлі доречним буде згадати концепцію “confident unawareness” (“упевненого невідання”) Мьюка, себто тоді, коли персонаж, який перебуває в іронічній позиції, упевнено не помічає самої можливості існування точки зору вищого рівня, яка робить його власну точку зору недійсною (Mueske 2020, 40). Це поняття описує всіх “bobos” п'єси: дон Лукас не помічає, що його гроші не можуть купити справжнього прийняття, дон Антоніо не помічає, що його прагматизм руйнує те, заради чого він діє, дон Луїс не помічає, що його мовлення не справляє жодного ефекту на Ісабель. Кожен із них є носієм іронії “упевненого невідання”, а Кабельєра є персонажем, який забезпечує публіку “точкою зору вищого рівня”, необхідною для розпізнавання цього невідання.

З погляду цілісної архітектури п'єси функція Кабельєри визначається тим, що він єдиний персонаж, який повністю обізнаний про всіх учасників ситуації й водночас не пов'язаний зобов'язаннями ні з однією з її сторін. Ця незалежність від усіх ціннісних систем п'єси робить його “іронічним дзеркалом” у тому сенсі, який Мьюк описує як “ingenu irony”, персонаж чия нейтральність (реальна чи удавана) оголює суперечності систем, що його оточують (Mueske 2020).

Кабальєра не обмежується дискурсивною роллю, у сцені другої хорнади, де дон Лукас з'являється “...medio vestido, ridiculamente, con espada y una luz...” (Jornada II), Кабальєра фізично втручається в перебіг подій, навмисно гасячи свічку і занурюючи сцену в темряву в момент, вигідний дону Педро. Цю дію Ханна Ное у статті “El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro” (2018) описує як третю функцію gracioso, а саме “dirección de la acción”, коли gracioso стає не лише спостерігачем і коментатором, а й режисером подій усередині п'єси (Nohe 2018, 676). Ное спирається на Карін Вісвег-Маркс і виокремлює “фігуральний” та “функціональний” метатеатр як категорії, через які gracioso

“...distanciándose así cada vez más de una ilusión total y acercándose en cambio a la realidad del espectador.” (Nohe 2018, 663)<sup>23</sup>. У Кабальєри це дистанціювання реалізується через конкретні фізичні дії, що роблять його своєрідним координатором інтриги. Втім, така особливість дозволяє зіставити розглянуті до цього моменту моделі gracioso-трикстера. Кларін іронізує вербально і помирає, не маючи можливості змінити жодної події п'єси. А Кабальєра діє активно, але в інтересах системи цінностей, до якої формально не належить. Його трикстерство є, таким чином, найбільш завершеним з погляду аксіологічної орієнтації, оскільки він знає, що є правильним, і діє відповідно до цього знання, тоді як Кларін помирає в невіданні щодо того, що його смерть могла б означати для системи.

Лано в “Para una sociología del figuron” описує соціологічну функцію figuron як “об’єкт сміху”, який дозволяє публіці “сміятися над собою”, тобто над тим типом соціальної претензії, який багато глядачів саме в тій чи іншій формі відтворювали (Lanot 1980). Стосовно “Entre bobos” це означає, що сміх над доном Лукасом був сміхом над усією системою купленого статусу, але, оскільки цей сміх продукувався в межах жанру, що передбачає щасливу розв'язку, він не вимагав від глядача жодного практичного наслідку.

Однак, така завершеність породжує питання, яке Гонсалес Каньяль ставить стосовно фіналу: якщо Кабальєра діє правильно і його дії фактично приводять п'єсу до “правильного” фіналу (Ісабель виходить заміж за того, кого кохає), то чим є соціальна іронія п'єси? Викриттям системи чи, навпаки, підтвердженням того, що система в кінцевому підсумку самокоригується? Гонсалес Каньяль наполягає на тому, що фінал п'єси не є реабілітацією дона Лукаса, а вписується в жанрові конвенції comedia de figuron, які вимагають щасливого фіналу для всіх “гідних” персонажів (Cañal 2016, 26). Це спостереження дозволяє зробити висновок, що іронія “Entre bobos” не є “підривною” у сенсі Хатчен, тобто вона не ставить під сумнів систему як таку, а радше висміює її зсередини, підтверджуючи у фіналі ті

<sup>23</sup> Переклад наш: “... таким чином усе більше віддаляючись від повної ілюзії й натомість наближаючись до реальності глядача.”

самі цінності, які порушувалися в ході дії. Гроші як підстава шлюбу були висміяні, а шлюб із кохання реалізований, але не шляхом скасування системи, а шляхом її “виправлення” відповідно до принципу *ridendo castigat mores*: сміх виправив звичаї конкретних персонажів, не поставивши під сумнів саму систему звичаїв. Тож постійно виникає питання, яке ми поставимо і під час аналізу італійських п’єс, а саме, чи здатна іронія слуги-трикстера загалом зруйнувати систему, яку вона викриває, чи вона її лише відтворює.

### РОЗДІЛ 3. СЛУГА-ТРИКСТЕР В ІТАЛІЙСЬКІЙ КОМЕДІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

Звернення до італійського театрального матеріалу після аналізу іспанської *comedia* зумовлене логікою самої історії типу. В італійському контексті фігура слуги-трикстера пройшла найбільш послідовну і документально зафіксовану трансформацію, від архаїчної імпровізаційної маски до повноцінного літературного персонажа з психологічною глибиною і соціальною функцією, осмисленою в термінах епохи Просвітництва. Іспанський *gracioso*, як було показано вище, існував усередині системи барокової *comedia* як вбудований іронічно-комічний механізм, така вбудованість (структурна, жанрова, ціннісна) обмежувала радіус його соціальної критики.

Італійська традиція пропонує іншу динаміку. Тут образ слуги, дзанні, стає предметом свідомої теоретичної рефлексії, опиняється в центрі полеміки про природу театру як такого і зрештою набуває нового виміру. Йдеться не про вихід за межі системи, а радше про перебудування її зсередини через зміну функції і характеру персонажа.

Вибір XVIII століття, зокрема венеційського театрального простору 1740-60-х років, пов'язаний з тим, що в цей період в одному місті співіснували стара традиція *commedia dell'arte* з її імпровізаційними масками, і реформаторський проєкт Карло Гольдоні (1707-1793), спрямований на поступову зміну цієї моделі, та конкурентний проєкт П'єтро К'ярі (1712-1785), що займав іншу позицію щодо масок і народного театру. Паралельно з тим, ці процеси відбувалися на тлі ширшого контексту італійського Просвітництва, де обговорювалися питання соціального порядку, ролі розуму та місця "народного" в культурі.

Щоб зрозуміти, що саме реформує Гольдоні і що саме зберігає К'ярі, необхідно коротко охарактеризувати традицію, з якою вони обидва працюють. *Commedia dell'arte*, професійний імпровізаційний театр, що сформувався у Північній Італії в

XVI столітті, створив систему персонажів-масок. Серед них центральне місце посідали так звані *zanni* - слуги-трикстери, які походили з Бергамо (історична область, що забезпечувала Венецію дешевою робочою силою). Термін *zanni* є венеційською формою імені *Giovanni* (*Gianni*), тобто буквально “хлопці”, узагальнене позначення чужинців із провінції, що прийшли до міста в пошуках заробітку, тобто *дзанні* виник як образ соціального аутсайдера, чужака в міській системі. Його триктерство від початку було трикстерством виживання, отже і дотепність виступала єдиним доступним ресурсом того, хто не мав ані капіталу, ані зв’язків, ані станової позиції.

У розвиненій системі *commedia dell’arte* розрізняли два типи *дзанні*. Перший був більш хитрим і маніпулятивним (Брігелла, який пізніше розвинувся в Скапена). Другий був простодушним, голодним і фізично комічним Арлекіном, або Труффальдіно). Другий тип, попри свою примітивність, є носієм соціальної іронії. Арлекін симулює нерозуміння, коли це вигідно, і демонструє несподівану кмітливість, коли цього потребує ситуація.

У своїх *Memoires* Гольдоні формує цього персонажа, описуючи “чотири основні маски італійської Комедії”:

...le Pantalon a toujours été Vénitien, le Docteur a toujours été Bolonnois, le Brighella et l'Arlequin ont toujours été Bergamasques; c'est donc dans ces endroits que les histrions prirent les personnages comiques que l'on appelle les quatre masques de la Comédie Italienne. (Goldoni 1973, n. pag.)

Показово, що з чотирьох “основ комічного” двоє є слугами, що дозволяє припустити важливу роль слуг у створенні комічного ефекту в межах *commedia dell’arte*.

Водночас *commedia* анонімно породжувала цей сміх, Арлекін був маскою, тобто типом без біографії, без імені, і без соціальної прив’язки до конкретного моменту і

конкретного місця (“Goldoni, Carlo (1707–1793)”, 2018). Його голод був голодом узагалі, це була типова комічна мотивація (але вона все одно відображає реальні соціальні умови такі як бідність слуг), шахрайство - шахрайством узагалі. Це узагальнення дозволяло відтворювати його за будь-яких обставин. Реформа Гольдоні, що почалась наприкінці 1740-х років і досягла найбільшої інтенсивності у 1750-1760-х роках, була спрямована на перехід від імпровізації до письмового тексту і індивідуалізованого персонажа.

Маска блокувала передачу індивідуального афекту, тобто саме того, що робить персонажа соціально конкретним. Йдеться про його конкретний страх, конкретний голод і його конкретне місце в ієрархії даного суспільства у певний момент. Гольдоні прагнув того, щоб “натура” (*natura*) і “характер” (*carattere*) персонажа виражалися через текст, а не через умовність костюма. Він змішував аристократичних персонажів вченої традиції, які говорять тосканською мовою, з персонажами, що говорять діалектом і не належать до аристократії (Ringger 1978). Це було соціологічним інструментом, що проявилось в змішуванні мов, діалектах слуг, токсанською панів. Вибір же мов, сам по собі, містив інформацію про соціальну ієрархію, яку розігрує п'єса.

Гольдоні переосмислював функцію маски, адже, як зазначає стаття Ніколи Мангена про К'ярі, саме Гольдоні в “*Il servitore di due padroni*” написав роль Труффальдіно як повноцінний письмовий текст, зберігши водночас тип дзанні як вихідну точку (Mangini 1980). Цей вибір, написати роль для актора, що спеціалізується на Арлекіні, але саме текст, а не *canovaccio* (“канва”, містила лиш сцени і список дій, далі все покладалося на імпровізацію актора), трактують як компроміс у дослідницькій літературі. Інакше кажучи, “*Il servitore di due padroni*” є п'єсою, у якій Гольдоні одночасно працює з традицією і проти неї.

Фідо в “*Guida a Goldoni*” характеризує загальний вектор гольдонівської реформи через поняття *teatro e societa* (“театр і суспільство”), йдеться про взаємопов'язані

системи (цит. за Соре 1987) . Соціальна структура Венеції XVIII століття, її класові суперечності, проблема нової буржуазії і деградуючого патриціату стають безпосереднім матеріалом комедії, а це, у свою чергу, відрізняє італійський контекст від іспанського. Якщо Кальдерон розгортає дію в Польщі, апелюючи до універсальних філософських питань, то Гольдоні працює з конкретним, впізнаваним венеціанським суспільством. Труффальдіно, який служить двом панам, перестає бути абстрактним типом, і перетворюється на персонажа із конкретними матеріальними потребами (їжа, платня), конкретним соціальним становищем (слуга без господаря, що прийшов із Бергамо) і конкретною стратегією виживання (обманюючи двох водночас).

Позиція П'єтро К'ярі щодо реформи Гольдоні є іншою і водночас менш теоретично оформленою. К'ярі у своїй “реформі” наполягав на тому, що маски не слід усувати, а лише регулювати, не погоджуючись з Гольдоні, який вважав маску перешкодою для психологічної правди персонажа (Mangini 1980).

Іншими словами, за К'ярі, їх потрібно було підпорядкувати письмовому тексту і наративній логіці, але без відмови від їхньої типологічної природи. Згідно з тією ж статтею Мангені в *Treccani*, К'ярі ввів в італійський театр жанр *commedia fiebile* (“сльозлива комедія”), запозичений із французької *comédie larmoyante* (франц. версія “сльозливої (сентиментальної) комедії, жанр франц. драми 18 століття) (Mangini 1980). У цьому жанрі слуга нерідко виступає носієм “sublime filosofia”, тобто філософської мудрості, вкладеної в уста простолюдина. Enciclopedia Bresciana пише, що К'ярі “Adulò il popolo, solleticandone l'amor proprio, attribuendogli azioni generose ed eroiche, e mettendo in bocca a serve e pastorelle massime di sublime filosofia.” (Enciclopedia Bresciana 2016)<sup>24</sup>.

Це означає, що у п'єсах К'ярі слуга трикстер набуває іншого виміру, ніж у Гольдоні, бо якщо у останнього Труффальдіно хитрий і практичний, то у К'ярі слуга або служниця нерідко стає носієм моральної правоти щодо своїх панів. Це специфічна

<sup>24</sup> Переклад наш: “Він підлещувався до народу, лестячи його самолюбству, приписуючи йому великодушні та героїчні вчинки й вкладаючи в уста служницям і пастушкам сентенції піднесеної філософії.”

форма “сентиментальної” соціальної іронії, що виникає через апеляцію до природної мудрості простолюдина.

Така різниця у концепції слуги відрізняє два твори, які будуть проаналізовані у наступних розділах. Йдеться про “Il servitore di due padroni” Гольдоні (бл. 1745-1747, опубл. у остаточному вигляді в 1753) і “La serva senza patron” (надрукована 1763 року в межах серії венеціанських комедій у віршах, зафіксованих у збірці *Nuova raccolta di commedie in versi*, Venezia, 1763-64).

Власне, Венеція середини XVIII століття була суспільством у стані глибокої, хоча зовні ще не катастрофічної кризи. Патриціанська республіка, що трималася на принципах жорсткого станово замкненого управління, дедалі очевидніше втрачала економічну і політичну конкурентоспроможність на тлі посилення Австрійської монархії і французького впливу. Паралельно всередині самого венеціанського суспільства зростала напруга нового шару - торговельної і професійно буржуазної. Її реальна економічна роль не відповідала її виключності з політичних інститутів. У цей період театр і соціальне середовище формуються у тісному взаємозв'язку, впливаючи одне на одне. У п'єсах Гольдоні представники різних соціальних станів і їхні конфлікти виносяться на загальний огляд і оцінку. У цьому контексті образ слуги стає персонажем, який найбезпосередніше залежить від системи панування і водночас найвиразніше виявляє її суперечності.

Театральні майданчики, на яких розгорталася полеміка Гольдоні і К'ярі, передусім *Teatro San Samuele* (асоціюється з більш експериментальними й новаторськими виставами) і *Teatro San Luca* (пізніше перейменований на *Teatro Goldoni*, був більш престижним і стабільним театром) у Венеції, були орієнтовані на різну публіку. Як випливає з даних Мангені про К'ярі, його комедії користувалися особливою популярністю серед жіночої аудиторії, тоді як Гольдоні апелював ширше, включно з “народним” смаком на рівні партеру (Mangini 1980).

Ця відмінність у аудиторії безпосередньо впливало на те, який тип слуги конструював кожен із авторів. К'ярі створював слугу як носія сентиментальної філософії, близької аудиторії, що прагнула моральної правоти “маленької людини”. Гольдоні ж створював слугу прагматика, чия хитрість була зрозумілою і смішною саме для того глядача, який мав справу з реальними слугами, або сам був слугою.

### 3.1. Труффальдіно в “*Il servitore di due padroni*” Карло Гольдоні

Як зазначено в “Nota storica” до видання *Opere complete* (Venezia, 1907), опублікованого на Wikisource, п'єса була написана 1745 року в Пізі як *canovaccio*, тобто розгорнутий сценарій із прописаними “серйозними” сценами і лише окресленими комічними. У передмові читаємо: “A riserva di tre o quattro scene per Atto, le più interessanti per le parti serie, tutto il resto della Commedia era accennato soltanto, in quella maniera che i Commedianti sogliono denominare a soggetto” (Goldoni 1763, “L'autore a chi legge”).<sup>25</sup>

Перша повна редакція була надрукована 1753 року у виданні Paperini (Firenze, t. III). Згодом п'єсу перевидали кілька разів, і канонічною сам Гольдоні вважав редакцію Pasquali (Venezia, 1763, t. V), на якій засновано текст *Opere complete* (1907), і відповідно, текст Wikisource, що використовується в аналізі.

Між першим виконанням (1745, *canovaccio*) і друкованим текстом (1753, а потім 1763) лежить приблизно 8 років сценічного життя ролі у виконанні Антоніо Саккі (італ. актор *commedia dell'arte*, працював у трупі Гольдоні), чия імпровізація була частково інкорпорована Гольдоні під час письмової фіксації. Сам Гольдоні у передмові каже: “...e non ho dubbio a credere che meglio essi non l'abbiano all'improvviso adornata, di quello possa aver fatto io scrivendo” (Goldoni 1763, “L'autore

---

<sup>25</sup> Переклад наш: “За винятком трьох-чотирьох сцен у кожній дії, найцікавіших для серйозних ролей, уся інша частина комедії була лише намічена, у той спосіб, який актори зазвичай називають грою за сюжетом.”

a chi legge” s.p.).<sup>26</sup> Це означає, що опублікований текст є не стільки оригінальним авторським твором, скільки спільним продуктом автора і актора. Сам по собі цей факт дає нам важливим крок для розуміння статусу образу Труффальдіно, бо персонаж від самого початку належить двом інстанціям одночасно, авторський і виконавський, подібно до того, як він належить двом господарям.

Паралельно, персонаж не вписується ані в традиційний образ Арлекіно з його суто функціональною комедією, ані в нові гольдонівські “характери”, вже з детермінованою поведінкою, він перебуває між двома системами, і дослідники неодноразово відзначали його виняткову складність у контексті реформи.

Стислий переказ сюжету “Il servitore di due padroni”: Дії відбуваються у Венеції. Панталоне, заможний купець, дав згоду на шлюб своєї доньки Кларіче зі Сільвіо, сином доктора Ломбарді, після того як їхній попередній наречений, Федеріго Распоні з Турина, нібито загинув на дуелі. Однак на порозі з'являється Труффальдіно, що стверджує, що він служить Федеріго Распоні, який з'явившись вимагає виконання договору. Насправді це Беатриче, сестра справжнього Федеріго, переодягнена в чоловічий одяг, адже вона розшукує коханого Флоріндо Аретузі, якого звинувачують у вбивстві її брата і який втік з Турина. Слугою Беатриче є Труффальдіно, бергамський простак, котрий страждає від постійного голоду і незадоволений тим, що пан нехтує годинами прийому їжі.

Коли Флоріндо прибуває до того самого готелю, де зупинилася Беатриче, Труффальдіно без жодного відома обох вирішує служити і йому, розраховуючи таким чином їсти і отримувати платні вдвічі більше. Задля збереження обману він приховує від кожного з панів інсування другого, переплутує їхні листи і документи, влаштовує подвійний обід, подаючи страви поперемінно між двома кімнатами. Плутанини з листами породжує кризу, і Беатриче і Флоріндо вирішують, що їхній коханий мертвий, і обидва готуються до самогубства.

<sup>26</sup> Переклад наш: “... і я не маю сумніву, що вони не прикрасили її краще імпровізуючи, ніж це зміг зробити я, коли записав її”

У третьому акті всі тотожності розкриваються, Беатріче і Флоріндо знаходять один одного, Кларіче отримує право вийти заміж за Сільвіо, а Труффальдіно, викритий у своєму подійному служіння, уникає суворого покарання, і укладає угоду про одруження зі служницею Смеральдіною. Комедія завершується трьома шлюбними обіцянками.

Отже, “*Il servitore di due padroni*” написана у змішаному мовному регістрі, “серйозні” персонажі (Беатріче, Флоріндо, Кларіче, Сільвіо) говорять літературною тосканською італійською мовою, а “буфонні” персонажі (Труффальдіно, Панталоне, Бригелла, Смеральдіна) говорять венеціанським діалектом (*veneziano*) або, як у випадку Труффальдіно, бергамаським діалектом, відмінним від венеційського. Це відтворює реальну соціальну топографію Венеції XVIII століття, тосканська мова була мовою освічених класів (літературної норми) і письмової культури, тоді як діалекти були мовою ремісників, слуг і провінційних прибульців.

Показовим є вже перше самоназвання Труффальдіно в діалозі з Флоріндо: “*E se la vol saver chi son mi, mi son Truffaldin Batocchio, dalle vallade de Bergamo*” (Goldoni 1907, Atto I, Scena II)<sup>27</sup>. Труффальдіно відразу називає своє походження - Бергамо. Для будь-якого венеційського глядача середини XVIII століття це автоматично означало певний соціальний тип. Бергамці становили значну частину низькокваліфікованої робочої сили Венеціанської республіки, і саме слово “*Bergamo*” було навантажене конотаціями провінційності, фізичної праці та відносної бідності. Саме з Бергамо походив ітрадиційний Арлекін *commedia dell'arte*, отже, це походження було соціальною формулою дзанні - це той, хто прийшов із провінції до міста і змушений продавати свою робочу силу як слуга, оскільки немає іншого капіталу.

Гольдоні зберігає цю формулу, але переводить її з площини типологічного позначення у площину конкретного діалогічного висловлювання. Труффальдіно не

<sup>27</sup> Переклад наш: “А якщо хочете знати, хто я, то я Труффально (діалектна форма від *Truffaldino*) Батоккьо, з бергамських долин”

“носити” бергамське походження як маску, а називає його. Різниця в тому, що називання є актом самопозиціювання в соціальній структурі, тоді як маска є структурою, що поглинає індивідуальність.

Ключовий момент, що задає всю подальшу логіку образу, вимовляється Труффальдіно у сцені з Флоріндо в Акті I, безпосередньо перед тим, як він погоджується одночасно служити двом господарям: “Eccome qua; la vede, son senza padron” (Atto I, Scena VIII)<sup>28</sup>. Цю фразу супроводжує ремарка “(Qua noi gh’è el me padron, mi no digo busie) (*da sè*)”<sup>29</sup>. Іншими словами, слова “я без господаря” вимовляються вголос, тоді як коментар “тут немає мого господаря, я не брешу” вимовляється вбік, для глядача. Це класичний театральний прийом подвійного висловлювання - *a parte*. Проте його зміст у цьому випадку можна трактувати трохи більш інформативним. Труффальдіно технічно не бреше Флоріндо, бо його другий господар Беатріче у цей момент не перебуває поруч. Але водночас він створює враження, яке по суті є хибним, це використання буквальної точності для створення хибного враження. Таку форму маніпуляції Енід Велсфорд описує як характеристику “artificial fool”, адже його “простота” є стратегічно керованою, а не природною (Welsford 1987, part II).

Важливим є і наступний обмін репліками, коли Флоріндо пропонує Труффальдіно вступити до нього на службу, той починає торгуватися щодо платні: “Bisognerave che la me dasse qualcossetta de più” (Atto I, Scena VIII).<sup>30</sup>

Цей епізод можна прочитати як спробу раціоналізації ситуації з боку персонажа, який усвідомлює перевагу тимчасового становища. Момент “безгосподарності” (son senza padron) таким чином виявляється станом тимчасової переговорної сили, ця уява ще не є стабільною стратегією, але вже виходить за межі класичного дзнанні, для якого існування поза відношеннями “пан/слуга” було аномальним, або тимчасовим

<sup>28</sup> Переклад наш: “Ось я тут, бачите, без господаря”

<sup>29</sup> Переклад наш: “(Тут у мене є пан, я не брешу). (сам по собі)”

<sup>30</sup> Переклад наш: “Було б добре, якби мені дали трохи більше”

нещастям. Труффальдіно опиняється слугою двох панів керуючись цілком конкретними економічними міркуваннями, що можна трактувати як перехід від архетипічного до агентного.

Подивимось на монолог, який йде відразу після того, як Труффальдіно дізнається, що в нього з'явився другий потенційний господар (Флоріндо):

Oh bella! Che n'è tanti che cerca un padron e mi ghe n'ho trova do. Come diavol oia da far? Tutti do no li posso servir. No? E perchè no? No la saria una bella cossa servirli tutti do, e guadagnar do salari, e magnar el doppio? La saria bella, se no i se ne accorresse. E se i se ne accorze, cossa pèrdio? Gnente. Se uno me manda via, resto con quell'altro. Da galantomo, che me vôi provar. Se la durasse anca un di solo, me vôi provar. Alla fin averò sempre fatto una bella cossa. Animo; andemo alla Posta per tutti do. (*incamminandosi*). (Atto I, Scena X)<sup>31</sup>

Труффальдіно починає з риторичного питання (“як мені бути?”), одразу встановлює обмеження (“служити двом не можна”), так само негайно його оскаржує (“а чому ні?”) і приходять до висновку через аналіз ризиків. У найгіршому випадку втрати дорівнюють нулю, у найкращому прибуток подвоюється. Арлекін би діяв імпульсивно, а це міркування має форму елементарного економічного розрахунку. Два жалування і подвоєне харчування названі в одній синтаксичній конструкції та з однаковою інтонаційною забарвленістю. Гроші і їжа поставлені на один рівень як мотиви. Це важливо, адже в традиції дзанні голод був домінуючим і майже єдиним мотивом, тоді як гроші залишалися вторинними. У Гольдоні обидва мотиви присутні одночасно, а це означає появу персонажа, який існує в категоріях тілесного та в категоріях грошової економіки.

<sup>31</sup> Переклад наш: “Оце так! Скільки людей шукають одного господаря, а я знайшов двох. Що, чорт забирай, мені робити? Обом я не можу служити, чи не так? А чому б і ні? Хіба це не було б гарно служити обом, і заробляти дві платні, і їсти вдвічі більше? Було б добре, якби вони не помітили А якщо й помітять, що я втрачу? Нічого. Якщо один вижене мене, залишуся в іншого. Чесне слово, хочу спробувати. Навіть якби це тривало лише день, я хочу спробувати. Зрештою, я б усе одно зробив гарну справу. Ну ж бо; підемо на пошту до обох. (іде)”

Труффальдіно міркує про ризики системи пан/слуга так ніби вона є нейтральним ринком праці. “Якщо один мене вижене, залишуся з іншим”. Це міркування передбачає взаємозамінність господарів. Тепер вже вони постають як лише функціональні ролі, які тимчасово займають різні виконавці. А це повністю інвертує офіційну ідеологію відносин господар-слуга, у якій господар був носієм честі, авторитету і особистого зв'язку, що вимагав лояльності, а слуга був залежним учасником цього зв'язку. У монолозі Труффальдіно господарі є джерелами доходу, які можна множити за можливості.

Порівняємо даний фрагмент з традиційним *commedia dell'arte*, у збережених *scenari*, наприклад у Фламініо Скала, *Il tetro della favole rappresentative*, який є одним із головних джерел репертуару *commedia*, Арлекін завжди голодний і відчайдушний. Його хитрість є прямим наслідком цього відчаю. Він обманює, бо голодним, і ніякого розрахунку (Scala 1611). А Труффальдіно обманює тому, що рахує, його трикстерство є результатом раціонального вибору, це невелике, але вагоме зміщення. Перехід від голоду як рушійної сили до розрахунку як рушійної сили означає, що Гольдоні наділяє традиційний тип дзанні суб'єктивністю нового типу.

Власне у передмові драматург дає власну теоретичну характеристику Труффальдіно:

Ella non è di carattere, se non se carattere considerare si voglia quello del *Truffaldino*, che un Servidore sciocco ed astuto nel medesimo tempo ci rappresenta: sciocco cioè in quelle cose le quali impensatamente e senza studio egli opera, ma accortissimo allora quando l'interesse e la malizia l'addestrano, che è il vero carattere del villano. (Goldoni 1763, “L'autore a chi legge”)<sup>32</sup>

По-перше, Гольдоні вказує, що “дурість” і “хитрість” Труффальдіно не є взаємовиключними рисами. Вони належать до різних сфер його поведінки. Дурість

<sup>32</sup> Переклад наш: “Вона не є п'есою “характерів”, якщо тільки не вважати характером той, який має Труффальдіно, слугу водночас дурного і хитрого. Дурного в тих речах, які він робить необдуманого і без підготовки, але дуже кмітливого тоді, коли ним керують інтерес і підступність, що й становить справжній характер селянина.”

проявляється там, де немає особистого інтересу, а хитрість там, де інтерес присутній. Отже, маємо опис персонажа, якому недоступні абстрактні мотивації (честь, лояльність, обов'язок), але цілком доступні конкретні речі типу грошей та їжі. По-друге, Гольдоні називає це поєднання “справжнім характером селянина”. Слово *villano* і італійській мові XVIII століття мало і станову конотацію (людина з села) і моральну (грубіян, невіглас), однак Гольдоні використовує його описово, і не осудливо.

Гольдоні ставиться до народних персонажів неоднозначно, він їх не ідеалізує (на відміну від П'єтро К'ярі з його *sublime filosofia* у слуг) і не засуджує, а скоріш спостерігає, і з цієї дистанції створює персонажа, який є носієм соціальної іронії, навіть не усвідомлюючи цього. Труффальдіно живе за логікою *villano*, та іронія виникає як побічний продукт зіткнення цієї логіки і логікою господарів.

Це, у свою чергу, різнить його від Кабальєро (“Entre bobos anda el juego”), адже цей персонаж знає, що створює іронію, його мовні ігри, його *a parte*, його спостереження є свідомими риторичними операціями. Труффальдіно створює іронію ненавмисно, і називаючи удари *salario*, він не будує риторичну фігуру, натомість він просто застосовує єдину доступну йому систему цінностей (економічну) до ситуації, яку господарі осмислюють у категоріях честі, покарання, дисципліни. А структурна іронія виникає з цього розходження систем, це і описує Гольдоні як “*il vero carattere del villano*”, тобто не злий намір, а інша, внутрішня система цінностей, яка оголює умовність панівної.

Відомо, що реформа Гольдоні передбачала три взаємопов'язані зсуви: від *canovaccio* до писаного тексту, від маски до індивідуального характеру, та від фізичної буфонади до психологічно вмотивованої дії (Bertoldi 2019). У випадку Труффальдіно всі три трансформації залишаються незавершеними, текст зрештою був прописаний, але частина сцен і далі позначена як відкрита для імпровізації. Персонаж має ім'я і прив'язку до конкретного соціального типу (*villano*), проте немає внутрішнього

психологічного розвитку в сенсі Гольдоні. Нарешті, фізична акробатичність і lazzi зберігаються. Це, однак, не є недоліком авторського задуму, як вже зазначалось, Гольдоні писав під конкретного виконавця (Антоніо Саккі), у якого були вражаючі для публіки акробатичні вміння. Як зазначає Бертольді, перебуваючи на гастролях за кордоном, Саккі свідомо перейменовував персонажа на Арлекіна: “Perché lo spettatore straniero, conosciuto dall’attore a fronte delle sue numerose tournéе dal Portogallo alla Russia, suppliva agli impedimenti linguistici con la preferenza per le acrobazie e i lazzi, che però attribuiva alle performances del più celebre Arlecchino” (Bertoldi 2019). Тобто сам актор-першовиконавець виявляв взаємозамінність Труффальдіно й Арлекіна залежно від аудиторії, що є свідченням, що персонаж ще не набув повної автономії від маски-прообразу.

На цьому тлі цікава різниця в ступені незамінності в порівнянні вже розглянутої традиції *comedia nueva* та *commedia dell’arte*. В іспанській традиції першість віддається честі, честолюбству і любові як рушій дії, а *gracioso* забезпечує контрапункт. В італійській ж традиційним центром є схема обману, яку організовує слуга. Крім того, суттєвою є хронологічна дистанція, адже *graciosos* Рохаса і Кальдерона формується в контексті ранньобарокового іспанського театру, де публіка *corrale* була соціально гетерогенною, але теологічної однорідною, і де комічна фігура виконувала функцію соціальних клапанів. Труффальдіно Гольдоні функціонує в Венеції середини 18 століття, у контексті раціоналістичного реформізму, де Просвітництво вже змінило горизонт сподівань як від мистецтва, так і від моралі. Тому Гольдоні намагається обґрунтувати дурість і хитрість Труффальдіно соціальним типом, надати їм раціонального пояснення, а не залишити як умовні комічні маски.

Свідченням того, що Труффальдіно є відкритим для різних інтерпретацій саме як трикстерська фігура, є різноманітність його сценічної рецепції. Як детально документує Бертольді, у постановці Рейнгардта 1924 року, якій передував неповний передпоказ 1907 р., персонаж трактувався в категоріях фізичного гротеску і

марнетки, виконавець Германи Тіміг грав Труффальдіно "senza maschera", але з повним фізичним арсеналом акробата, і критика відзначала "інтенсивність виразності та мімічно-акробатичні чесноти" у сцені з обідом другого акту (Bertoldi 2019). Сільвіо д'Аміко у своїй рецензії 1931 р. ("La Tribuna") описував, як Труффальдіно в цій сцені "ingigantisce e diventa universale, non è più un goloso, è la gola di tutt'il mondo" (d'Amico цит. за Bertoldi 2019). Це можна трактувати як приватний імпульс, який переростає в архетипічний жест.

Стрелер від 1947 р. пішов іншим шляхом, замінивши ім'я Труффальдіно на Арлекіна, свідомо зсунув акцент з характеру на маску, з індивідуального мотиву на архетипічну фігуру. Марчелло Моретті, а пізніше Феррукіо Солері у виконанні цієї ролі підкреслювали насамперед "gioioso divertimento" та акробатичну вправність, тоді як психологічне обґрунтування голоду відходить на другий план (Bertoldi 2019). У певному сенсі Стрелер повертав персонажа до доголдонівської традиції, де тілесна комедія первинна, а мотивація вторинна. Обидва підходи є можливими відповідями на відкритість образу, закладену самим Гольдоні.

Щоб не нав'язувати тексту схему трикстера там, де вона не підтверджується матеріалом, варто чітко означити сцени, у яких ця інтерпретаційна рамка є обґрунтованою. По-перше, це вже згадана сцена розривання векселя (Atto I), коли Труффальдіно роздирає документ, аби використати паперу для малювання схеми обіднього столу, він байдужий до фінансових наслідків для пана, що є автономію його власних потреб. По-друге, це ряд сцен, пов'язаних із листами, де Труффальдіно самовільно розкриває листи обох панів, не читає їх, але плутає і перекладає, породжуючи хаос. У ньому немає злого умислу, є лише необережна цікавість, яка, однак, впливає на долі інших персонажів незрівнянно сильніше, ніж будь-яке свідоме маніпулювання. По-третє, фінальна сцена третього акту, де Труффальдіно відкрито зізнається у своїй подвійній службі, коли приховування більше неможливе. Він не виправдовується і не кається, а пропонує Сметральдині одружитися з ним. Трикстер, потрапивши у пастку власного обману, виходить із неї не через покарання,

а через ситуативне щастя. Норматив П'єси виявляється достатньо гнучким, щоб абсорбувати хаос, породжений Труффальдіно, і завершити його весіллям, а не впроком, такий момент амністії трикстера є характерним і відрізняє голдонівський варіант від більш суворих моральних схем іспанської комедії.

Отже, Труффальдіно не є ні традиційною маскою дель арте, ні голдонівським “характером” у повному сенсі слова, він працює як трикстер там, де ці дві системи перетинаються, у точці, де тілесний голод стає мотивацією складної схеми обману, де дурість є ситуативною, а хитрість практичною. Сценічна рецепція від Саккі через Рейнгардта до Стрелера показує, що відкритість образу не слабкістю, і що Труффальдіно можна читати крізь призму тілесного архетипу або соціального типу, крізь маску або характер, і кожна з цих інтерпретацій знаходить у тексті достатньо обґрунтувань.

### **3.2. Занетта в “La serva senza patron” П'єтро К'ярі**

Венеційська театральна система середини XVIII століття була радше жорстко конкурентним комерційним середовищем, у якому кілька десятків театрів боролися за одну й ту саму аудиторію одного невеликого міста. Детально цей момент історії реконструює Валентина Гаравалья у своїй статті, заснованій на неопублікованих листах сучасника Пласідо Бордоні. Гольдоні і сам наводить нам ці свідчення у своїх “Мемуарах”, коли він перейшов від Медебаха до Вендраміна і театру Сан-Лука у 1753 році, Медебах негайно найняв К'ярі замість нього, і використовував його для продовження та переробки вже створених Гольдоні текстів, включно з їх подальшим друком (у Беттінееллі), попри юридичний конфлікт між авторами (Garavaglia 2020, 30). Тобто відносини між двома авторами не починалися як ідеологічна полеміка про природу театру, а більше нагадували професійну конкуренцію за одну й ту саму труп, один і той самий театр і ту саму публіку. Додатково до цього, сучасники фіксували атмосферу різкого поділу публіки та постійного порівняння вистав різних

театрів, здебільшого глядачі групувалися навколо Сан-Анжело та Сан-Лука, це, відповідно, формувало протилежні табори, які підтримували або одного, або іншого драматурга.

Як зазначає Гаравалья, поява К'ярі у Венеції в 1747 році та його найм трупною Імер-Казалі-Саккі (італ. Imer-Casali-Sacchi) стали причиною полеміки (Garavagliei 2020, 28). Це значить, що К'ярі увійшов у театральне життя Венеції як заміна і його перший крок полягав в імітації методу Гольдоні, написання лише ролей протагоніста, залишаючи маскам вільний простір для імпровізації, що було гольдоніївським методом раннього періоду. Гаравалья стверджує:

Analogamente opera Pietro Chiari che, dopo i primi assaggi, prende a imitare sfacciatamente colui che incomincia a sentire come il temibile e unico concorrente... (Garavagliei 2020, 28)<sup>33</sup>

А вже конкретно точкою загострення стала “La vedova scaltra” (“Хитра вдова”, п'єса, що рухалась до комедії характерів) Гольдоні (1749) і відповідь К'ярі “La scuola delle vedove” (“Школа вдів”), поставлена в тому ж сезоні в конкуруючому театрі. Гольдоні в характеризував її як плагіат: «Solo il dialogo era cambiato ed era pieno di invettive e insulti contro di me e i miei comici» (Goldoni цит за Garavagliei 2020, 28)<sup>34</sup>. Однак, сам текст п'єси не зберігся. Неможливо стверджувати, що К'ярі не помічав впливу Гольдоні, він бачив його модерність, хоч на публіці й виступав проти. Скандал навколо цього виявився настільки гучним, що міська адміністрація була змушена заборонити показ обох п'єс одночасно, проте цей епізод задав модель усієї подальшої полеміки, коли К'ярі брав гольдоніївські назви, теми і типи персонажів, трохи їх варіював і виводив на конкуруючу сцену.

<sup>33</sup> Переклад наш: “Подібно діє П'єтро К'ярі, якій після перших спроб починає безсоромно (зухвало) імітувати того, кого починає відчувати як грізного і єдиного конкурента”.

<sup>34</sup> Переклад наш: “Лише діалоги були змінені, і він був сповнений випадів та образ проти мене і моїх коміків”

Зрештою, упродовж тривалого часу за П'єтро К'ярі закріпився майже карикатурний образ другорядного автора масової культури Просвітництва, який нібито лише механічно наслідував Гольдоні та паразитував на його успіху, проте та сама стаття Гаравальї, показує, що якщо трохи уважніше подивитися на театральну ситуацію Венеції 1750-х років, то ми будемо мати значно складнішу картину. Йдеться вже про систему взаємного суперництва, взаємних запозичень і постійної боротьби за публіку. К'ярі, у свою чергу, був досить впливовим драматургом свого часу, якого певний період навіть вважали справжнім реформатором театру, він мав велику групу прихильників, яка була здатна конкурувати з авторитетом Гольдоні. Водночас не варто ідеалізувати К'ярі, значна частина його драматургії справді будувалася на механізмах наслідування та адаптації, він активно використовував чужі сюжети, запозичував моделі, швидко реагував на успіхи суперника й нерідко намагався повторити їх у власних творах. Але проблема полягає в тому, що традиційний академічний світ довгий час описував це як моральний недолік лише К'ярі, хоча театральна культура XVIII століття працювала інакше, наслідування тоді було частиною драматургічної практики, Гаравалья наводить приклади із “екзотичними” комедіями. Після великого успіху “*La sposa persiana*” Гольдоні, К'ярі відповідає “*La schiava Chinese*”. На перший погляд виглядає як типовий випадок вторинного наслідування, однак Гаравалья звертає увагу, що між цими творами існують відмінності, якщо у Гольдоні екзотика стає всеохопною атмосферою самої дії, то у К'ярі вона вибудовується через зіткнення різних культур, через контакт європейців та “інших” народів у чужому просторі (Garavaglei 2020, 34). Більше того, взаємовплив був двостороннім, адже і Гольдоні реагував на експерименти К'ярі, коли вирішував продовжити “Перську наречену” у двох частинах циклу про Іркани, *Ircana in Julfa* та *Ircana in Ispraan*. Вважається, що первісно “Перська наречена” на задумувалася як твір із продовженням, натомість К'ярі вже активно працював із циклічними структурами та пов'язаними між собою комедіями, зокрема у “*Le sorelle Chinese*” (Garavaglei 2020, 34). Відповідно пізніша частина мотивів “перського циклу” Гольдоні могла виникнути не без впливу суперника. У такій перспективі говорити лише про “плагіат К'ярі” стає неможливо, радше йдеться про перехресне і

здебільшого комерційне наслідування. Театральний ринок XVIII століття вимагав постійної новизни, обидва автори працювали для двох найбільших театрів Венеції, і були змушені постійно утримувати увагу публіки, цим і пояснюється швидкість реакцій, повторення успішних моделей, орієнтація на модні теми, а драматург дедалі більше залежав від касового успіху.

Тому образ К'ярі був дещо спотворений, адже він водночас був відкритим до експериментів, активно працював з іноземними джерелами, вводив у театр романний елемент, розширював просторові межі дії, звертався до екзотичних сюжетів, бував цілі цикли пов'язаних п'єс і уважно стежив за читацькою та театальною модою. У результаті постає значно цікавіша картина, ніж традиційне протиставлення “геніального реформатора” Гольдоні та “дрібного наслідувача” К'ярі. Безперечно, масштаб їхніх талантів не був однаковим, але й сам Гольдоні формувався у постійному діалозі із суперником, тож їх конкуренція значною мірою прискорила розвиток венеційського театру.

Власне переходячи до конкретних поглядів драматургів, то їх теоретична розбіжність була зафіксована у двох текстах. Гольдоні виклав свою позицію в “Il teatro comico” (1750) - п'єсі-маніфест, у якій Ораціо, рупор автора, захищає письмовий текст і реалістичний характер проти імпровізації. К'ярі відповів у “Il poeta comico” - точне формулювання, зафіксоване у статті Мангені про К'ярі (Mangini 1980). Це розходження не було академічним, але воно мало прямі наслідки для функції слуги-трикстера на сцені.

Гольдоні скасовуючи маску, вимагав, щоб персонаж був психологічно конкретним і соціально впізнаваним. К'ярі, зберігаючи маски у “регульованій формі”, зберігав типологічну природу персонажа, бо його маска не давала і не відбирала конкретності, вона була знаком жанрового регістру. При цьому К'ярі, як вже зазначалось вище, ввів новацію у вигляді “сльозливої комедії” у якій слугам нерідко вкладається в уста максим піднесеної філософії (Mangini 1980). У результаті у К'ярі

виникав гібридний тип персонажа, який типологічно є слугою-дзанні, але функціонально є носієм сентиментальної народної мудрості. Це зовсім інша форма соціальної іронії, ніж та, яку продукує Труффальдіно у Гольдоні. Його слуга не міг бути голодним практиком, який максимізує дохід, натомість мав бути зворушливим і морально правим.

На період коли була написана “*La serva senza patron*” (1763), К’ярі вже покинув Венецію, повернувшись до Бреції приблизно у 1762 році, п’єса належить до його пізнього корпусу комедій у віршах венеціанським діалектом. Тож, К’ярі ще до 1763 року, під тиском полеміки і комерційної поразки, частково прийняв гольдоніївський принцип і прибрав маску, але зберіг діалект як інструмент соціальної ідентифікації персонажів (Mangini 1980). Комедія побудована на перетині венеційської побутової традиції та впливів французького сентиментального театру.

Стислий переказ сюжету перших трьох актів “*La serva senza patron*”: Дії п’єси розгортаються в одному міщанському будинку у Венеції. У списку дійових осіб є вісім персонажів: Гаспаро (венеціанський торговець сукном), його дружина Анцолетта, сестра дружини Катіна, маленька донька Момла, Тоніно (молодий крамарський помічник), дон Мартіно (мешканець верхнього поверху), неаполітанець, Нане, хлопець з сусіднього кафе, і нарешті Занетта, слуга, яку щойно звільнили з попереднього місця служби. Цей набір персонажів є типовим для середовища, яке Гольдоні сформував у своїх *commedia* як основу нового реалістичного театру, де на сцені з’являється не аристократія, а міщанський побут з усіма його конфліктами.

Перший акт починається з вранішньою сценою між Занеттою і Тоніно, перша розповідає, що провела ніч у сварці зі своїми попередніми господарями, дон Мартіно і його сестрою, і звільнилася з власної ініціативи. Тонін, що є нареченим Занетти, нагадує про матеріальну вразливість її становища, і невдовзі пропонує їй місце служби у родині Гаспаро. У другій сцені приходять Нане з кавою і купою пліток,

виявляється, пані “*lustrissima*” з верхнього поверху ходила до кафе в масці і там розпускала плітки про Занетту, буцімто та щось поцупила. Занетта активно реагує, але Тонін утримує її від простояння. Третя сцена вводить родину Гаспаро, сам купець думає лише про кафе і перекидає всі домашні справи на Тоніна, Анцолетта підозрює чоловіка в позашлюбних зносинах, Катіна прагне заміжжя. Ближче до кінця першого акту Занетта з'являється у домі Гаспаро і між нею і господарями починається переговорний процес про найм, що завершується умовною угодою.

Другий акт відкривається розмовою Гаспаро і Тоніна, де обоє погоджуються, що Занетту варто залишити, навіть знаючи про її “складний” характер. Наступна сцена будується навколо незграбних матримоніальних маневрів Тоніна і Катіни, яку брат несподівано підштовхує до нареченого. Тонін, пов'язаний з Занеттою, відбивається як може, але й обіцяти відмову не наважується. Дон Мартіно, навідуючись до господинь, намагається заочно дискредитувати Занетту, розповідаючи про її нібито непристойну поведінку у його домі, натякаючи на стосунки між нею і Гаспаро в кафе. Кульмінацією другого акту стає зіткнення Занетти з Анцолеттою і Катіною, які вимагають від неї покинути дім. Занетта відмовляється і вимагає відповіді на звинувачення. Гаспаро, що з'являється в момент пікового скандалу, розриває напругу тим, що просто іде до кафе. Акт завершується у підвішеному стані.

Третій акт починається з конфлікту довкола Занетти, Тоніно захищає її, Катіна й Анцолетта ухиляються від пояснень, але явно щось приховують. Тоніно пропонує знайти донощика через зустріч Занетти з Мартіно. Гаспаро намагається дізнатися правду через дочку Момолу і зрештою дізнається, що до них прохидив дон Мартіно. Катіно й Анцолетта паралельно тримають свою таємницю, але між ними росте напругу й взаємна підозра. У ключовій сцені Занетта грає на почуттях Мартіно, змушує його зізнатися в наклепі й обіцянці одруження, їхню сцену перериває поява свідків. У фіналі Занетта публічно викриває Мартіно, її репутацію відновлюють. Плутанина з ревностями частково розв'язується, але нові підозри одразу виникають знову.

Дослідницький дискурс про К'ярі помітно вужчий, ніж про Гольдоні. Як зазначає Вітале Розаті у своєму аналізі монографії Марко Катуччі, присвяченої К'ярівському театру, остання серйозна монографія, де розглядалося усе творче надбання абата, належить Карамело Альберті (1986). До того, то були лише роботи Сомми Піченарді 1902 року та Ортолани 1905 року (Rosati 2009). Сама ж п'єса “*La serva senza patron*” взагалі залишається поза межами наукової уваги, не фігуруючи при цьому ні в монографіях, ні в статтях (малочисельної кількості) присвячених творчості К'ярі. Вона збереглася у першодруку венеціанською говіркою (veneto), тож будь-який аналіз цього тексту є, власне, дослідженням первинних джерел без можливості спертися на готову аналітичну традицію. Наступне дослідження ґрунтується на оригінальному тексті першого, другого і третього актів, зрештою всього в п'єсі їх п'ять, проте в межах цієї роботи вони не розглядаються. Відповідно, завданням є не вичерпний аналіз твору, а загальний начерк, що визначає теми, систему персонажів, жанрові риси та провідний образ Занетти.

Як ми вже побачили, термін “реформа” закріпився за Гольдоні, хоча, зміна жанру в цей період значною мірою була зумовлена новими вимогами театральних імпресаріо та власників театрів, а не виключно індивідуальним творчим рішенням драматурга. Однак К'ярі зберіг у своїх комедіях значно більше елементів *commedia dell'arte*, хоч і трансформованих у дусі *commedia fievile*. Цю проміжну позицію варто утримувати в голову при читанні “*La serva senza patron*”, з одного боку, вона відтворює впізнавану схему ансамблю персонажів (торговець, дружина, сестра, молодий прикажчик, слуга кафе, квартиронаймачі зверху), що апелює до берлексних сценаріїв. З іншого боку, діалог у ній значно розгорнутіший і психологічно конкретніший, ніж то дозволяв *lazzi*-орієнтований театр.

При аналізі Занетти, дуже важливо буде ще раз пройти по контексту Венеції 1750-х років, в ті часи одні й ті самі автори виступали драматургами, журналістами та романістами, а сцена і преса жили одне одного скандалами. К'ярі, у свою чергу,

був редактором *Gazzetta Veneta* і водночас автором *commedia*. Занетта, яка жваво коментує події навколо себе, переносить чутки між соціальними прошарками і ніяк не вписується в роль мовчазного службового тіла, є продуктом саме цього середовища, де інформація і репутація мали ринкову вартість.

Особливість Занетти полягає в тому, що вона є жіночою версією *primo zanni*, тобто тим архетипом, який у традиційній *commedia dell'arte* представляла *servetta* (італ.) або *soubrette* (франц.). Водночас Занетта не є типовою *soubrette*, яка завжди залишалась персонажем наївним, з легким характером, яка постійно працювала як контарст до більш впливових і поважних масок, і у найкращому випадку виконувала роль другорядної опори для головних героїв, не виходячи на перший план. Занетта від цього архетипу відхиляється, не підтримуючи нікого, переслідуючи виключно власну логіку, формулюючи умови свого найму і захищаючи власну репутацію. Власне така самодостатність відрізняє трисктера від звичайного хитрого слуги, оскільки перший діє з позиції власного закону, а не лише з метою обслуговування сюжетних потреб інших.

Водночас є риси, що зближують Занетту з архетипом *servetta* більш традиційної конструкції. Вона багатослівна, їй притаманна схильність до гострих реплік і гумористичних відступів. В першій сцені вона жваво описує своїх колишніх господарів:

Donna Matta se dise, o pur Don Maturrin.

Mi gho messo sto nome, e voio che i se'l goda;

i ze do cargadure da ventoli alla moda.

(Chiari 1764, Atto I, Scena I)<sup>35</sup>

Вона виробляє мовлення швидше і рясніше, ніж будь-хто інший на сцені, але там, де традиційна *servetta* використовує мовну жвавість як засіб розваги публіки або просування чужої інтриги, Занетта використовує її як інструмент власної позиції.

<sup>35</sup> Переклад наш: “Звуть мене Донна Матта, або ж Дон Матуррін. / Я взяла собі це ім'я і хочу, щоб ним тішилися; / це дві ноші по двадцять - цілком у модному дусі.”

Зрештою, як вже зазначалось, твори К'ярі часто поєднували в собі театр і роман, що значно ускладнює аналіз його п'єс за суто театральними критеріями, зокрема, дуже часто його роботи переносили логіку розповіді, цікавість до деталей побуту і психологічного нюансу у драматичний формат, де раніше панувала насамперед динаміка *lazzi* і маски. “*Le serva senza patron*” вписується в цю модель, у ній немає жодного маски-персонажа у звичаному розуміння, немає Арлекіна чи Панталоне, але є набір функцій, що виконують ті самі ролі. Гаспаро займає місце *vecchio*, безвольного господаря, що тікає від проблем до задоволення. Анцолетта і Катіна утворюють жіночий ансамбль, що традиційно “тримає дім” і плете інтриги у його межах. Тонін є молодим помісником у стані вічного *matrimonial* підвішування. Занетта має здебільшого риси *servetta*.

П'єса підіймає кілька тем, які можна виокремити як відносно самостійні, хоча в тексті вони постійно переплетені. Перша і найочевидніша, це тема праці і соціального договору. Відносини між слугою і паном розглядаються як договір, що може бути розірваний з ініціативи будь-якої зі сторін. Коли Анцолетта намагається вигнати її без пояснень, Занетта апелює не до сантиментів, а до порядку:

L'accordo de servirle con so mario l'ho fatto.

Quando ello me dirà che vaga, e saverò

perché cossa el me manda, allora ghe andarò.

(Atto I, Scena I)<sup>36</sup>

Тобто для Занетти контракт з господарем є юридичним фактом.

Друга тема, що проходить крізь обидва акти, це репутація і честь у міщанському середовищі, вона є буквально валютою, оскільки слуга без доброго імені не може знайти роботу, жінка без доброго імені не може вийти заміж, купець без доброго імені не може вести справи. Але К'ярі показує, що репутація в цьому середовищі

<sup>36</sup> Переклад наш: “Я вже домовився служити їй разом із її чоловіком. / Коли він скаже мені йти і я знатиму, / навіщо він мене посилає, тоді й піду.”

тримається виключно на чутках, що циркулюють через кафе, балкони і сусідів. До прикладу, Нане приносить чутки з кафе, дон Мартіно приносить їх зверху, Анцолетта і Катіна обробляють їх вдома. Ніхто з персонажів не є очевидцем жодної з подій, що він або вона обговорює. Варто все ж підкреслити, що Занетта є права, незважаючи на брудні чутки, і глядачі впродовж усього третього акту знають це, таке визнання її правоти іншими персонажами є еквівалентом “морального тріумфу”, хай і вираженого не у сльозах, а в комічній розв'язці.

Другий акт відкривається розмовою Гаспаро і Тоніно, в якій реальний розподіл праці в сімейному підприємстві стає предметом прямого обговорення. Тоніно веде крамницю, керує справами, тепер ще має знайти слугу в дім і владнати борги: “No da far mi anca questo?” (“Це теж мені робити?”, Atto II, Scena I). На скаргу Тоніно, що він несе на собі і торгівлю, і дім, і управління господинею, Гаспаро відповідає: “Torno al Caffè mezz’ora” (“повернусь до кав'ярні на півгодини”, Atto I, Scena II). Ця відповідь, відхід у кав'ярню як реакція на будь-яку вимогу ухвалити рішення, репліка-маркер, бо Гаспар вимовляє варіації цієї фрази при кожному конфлікті. Кав'ярня в “la Senza patron” є місцем, куди йде господар, коли його господарство працює без нього.

Занетта залишається достатньо типологічно щільною, щоб глядач сприймав її як варіацію на знайомий образ, ніж індивідуально розроблений характер. Комедія написана у венеційських *vistri martelliani*, тобто у версифікованій формі, яка в К'ярі стала ознакою другого театрального етапу, відповідно це має свої наслідки для персонажа, оскільки ритмізований вірш задає певний темп мовлення, він схильний до дотепності і до симетричності обміну репліками. У Занетти мова дуже ритмічна, наповнена паралелізмами і контрастними парами. До прикладу візьмемо сцену першого акту, коли Занетта розповідає про нічний скандал: “Urli, zighi, criori; ch’ella pareva guasta, / e lu pareva un matto...” (Переклад наш: “Крики, верески, галас,

здавалося, що вона збожеволіла, а він виглядав наче божевільний...”, Atto II, Scena I)<sup>37</sup>. Ритм цього речення відтворює хаос, що вона описує.

При порівнянні з “*Il servitore*”, ми бачимо, що перша організована як ланцюг непорозумінь, що виростають із однієї базової ситуації - подвійного найму. “*La serva*” натомість будується на розсіяних підозрах, уривчастих доносах і контрольованих розкриттях. Якщо у Гольдоні інформація приховується від глядача разом із сценічними персонажами, то у К’ярі глядач знає більше, ніж більшість персонажів, це класичний прийом драматичної іронії. Зазначимо також різницю в просторі, бо у Гольдоні дія відбувається в готелі (топосі транзитності та анонімності), а у К’ярі дія замкнена в домі, де кожен знає кожного, і тому кожне слово двозначне. Ця відмінність впливає на тим конфлікту, у “*Il servitore*” конфлікт є ситуативним, в “*La serva*” репутаційним.

Ще одна паралель стосується фігури “старого”. Гаспаро відтворює функцію Панталоне (господаря, якого всі обходять, але з яким усі рахуються). У Гольдоні показано конфлікт між різними соціальними прошарками: аристократією (втіленою в образах господарів) і нижчими верствами (представленими Труффальдіно та ін.). У К’ярі класового вертикального конфлікту немає і всі персонажі належать до торгово-міщанського середовища, а напруга виникає горизонтально між членами однієї соціальної групи. Такий тип дослідники часто визначають як побутову комедію бюргерського типу.

Варто все ж підкреслити, що вплив французької моделі сентиментальної комедії на п’єсу є досить значним. Себто Занетта права, незважаючи на брудні чутки, і глядачі впродовж усього третього акту знають це, таке визнання її правоти іншими персонажами є еквівалентом “морального тріумфу”, хай і вираженого не у сльозах, а в комічній розв’язці. Важливо при цьому не ототожнювати К’ярі з повним переходом на французьку модель, адже *comédia larmoyante* у Франції та реформа Гольдоні в

<sup>37</sup> Переклад наш: “Крики, верески, зойки здавалося, що вона збожеволіла, / а він виглядав як божевільний...”

Італії є паралельними відповідями на один і той самий запит на більш наближене до життя відтворення дійсності, у якому звичні ситуації повсякденного існування подаються з серйозним осмисленням. К'ярі знаходяться в цьому спільному полі, але зберігає більшу дистанцію від сентиментального пафосу, ніж французькі автори типу Ла Шоссе, бо К'ярі залишається в межах комедії, тобто передбачає, що розв'язка буде позитивною і що глядач сміятиметься, а не плакатиме.

Отже, п'єса є перехідним текстом між комедією дель арте (що проявляється у єдності часу й місця, закритої просторової ситуації, класичних п'яти актів із чіткою ескалацією), реформою театру (персонажі говорять від свого імені (без масок), мають особисту матеріальну та емоційну зацікавленість) і буржуазною драмою (що проявляється у зображенні служниці як морального суб'єкта), без остаточної належності до жодної з них.

## ВИСНОВКИ

Насамперед, порівняльний аналіз чотирьох п'єс показав, що образ слуги-трикстера є стійким антропологічним і театральним типом, однак форми його реалізації відрізняються залежно від субжанру, національної театральної традиції та конкретного соціально-історичного контексту. Кларін у “*La vida es sueño*” існує в контексті *comedia filosófica*, і є виключеним із провіденційного порядку, загинувши випадково, він створює ситуаційну іронію без чіткого смислового завершення. У “*Entre bobos*” іронія Кабальєри свідомо і спрямована на критику соціальної угоди, але фінал лише коригує, а не руйнує систему. У “*Il servitore*” поведінка Труффальдіно визначається вигодою, а іронія виникає з конфлікту матеріальних і символічних цінностей, у фіналі він інтегрується в систему як елемент видовища. У “*La serva*” іронія Занетти має моральний характер, адже вона прагне публічно довести свою правоту. Конфлікт є репутаційним і вирішується через соціальне визнання, слуга інтегрується в систему через доведену невинність, що наближує п'єсу до сентиментальної комедії.

Відповідь на запитання, чи здатна іронія слуги-трикстера зруйнувати систему, яку вона викриває, або ж лише відтворює її, полягає в тому, що у жодному з чотирьох випадків система не руйнується. Бергсон у “*Laughter*” визначив сміх як явище, що “*laughter has a social meaning and import*” і яке існує як “виправлення” (*correction*) девіантної поведінки в межах суспільства (Bergson 2009, chapter III). Ця функція сміху є консервативною за своєю природою, бо виправляє конкретні прояви, не скасовуючи системи, що їх породжує. Хатчен характеризує іронію як “трансїдеологічну”, здатну однаково служити різним політичним позиціям, тож у всіх чотирьох випадках слуга-трикстера є індикатором напруги, в тому сенсі, що він не переписує правила, робить їх видимими (Hutcheon 2025).

Втім, це спостереження не знижує аналітичної цінності образу, а навпаки її уточнює. Соціальна іронія слуги-трикстера є формою діагнозу, а не форматом протесту. Вона

показує, яким чином системи влади і честі функціонують через виключення, через вибіркове застосування декларованих принципів, через привілей одних і непомітність інших. У цьому сенсі чотири п'єси є документами того, як театр XVII-XVIII століть дозволяв суспільству спостерігати власну ієрархію збоку і повертатися додому без наміру її змінювати. Комедія, за логікою Бергсона, саме для цього існувала.

Таким чином, порівняльне дослідження іспанської та італійської традиції підтвердило, що образ слуги-трикстера є стійкою структурою, в який варіюються форми іронії (спостережувана або інструментальна, вербальна або ситуативна), мотиваційний тип персонажа (прагматик, риторик, “природна” самодостатність) і субжанровий контекст (*comedia filosófica*, *comedia de figurón*, реформована *commedia*), але незамінним є те, що слуга-трикстер займає позицію того, хто перетинає межу між соціальними регістрами, і цей перетин робить видимим те, що система воліла б залишити непомітним.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Beverley, John. 1988. "Going Baroque?" *Boundary 2* 15/16: 27–39.  
<https://doi.org/10.2307/303244>.
2. Bergson, Henri. 2009. "Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic." *The Project Gutenberg*. Accessed 15 May, 2026.  
<https://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm>.
3. Booth, Wayne C. 2007. *A Rhetoric of Irony*. Chicago, Ill: The Univ. of Chicago Press.
4. Bertoldi, Massimo. 2019. "Goldoni, Il Servitore Di Due Padroni: Sacco, Reinhardt, Strehler." *Fillide*.  
<https://fillide.it/massimo-bertoldi-goldoni-il-servitore-di-due-padroni-sacco-reinhardt-strehler/>.
5. Calderón de la Barca. n.d. *La vida es sueño*. Elejandria. Accessed May 14, 2026.  
<https://www.elejandria.com/libro/la-vida-es-sueno/calderon-de-la-barca-pedro/322>
6. Chiari, Pietro. 1764. "La serva senza patron." In *Nuova raccolta di commedie in versi*, vol. 1. Bologna: Angelo Pasinelli.
7. "CHIARI Pietro." 2016. *Enciclopedia Bresciana*. Accessed 15 May, 2026.  
[https://www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=CHIARI\\_Pietro](https://www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=CHIARI_Pietro).
8. Cohen, Barbara Carolyn. 1959. "The Role of the Gracioso in the Plays of Calderón". Master's thesis, The Ohio State University.
9. Conklin, Maria. 2013. "The Gracioso in the Theater of Francisco de Rojas Zorrilla: A Manifestation of Carnavalesque Humor in Siglo de Oro Theater." PhD diss., University of New Mexico.
10. Cope, Jackson I. 1987. "Franco Fido's Studi Goldoniani: A Modern Cicerone Maps the Corpus." *Guida a Goldoni. Teatro e Società Nel Settecento; Da Venezia All'Europa. Prospettive Sull'ultimo Goldoni; "Carlo Goldoni." Storia Della Cultura Veneta Dalla Controriforma Alla Fine Della Repubblica: Il Settecento*, by Franco Fido. *Italica* 64, no. 2: 298–308. <https://doi.org/10.2307/478765>.

11. Frye, Northrop. 2015. *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
12. Fuchs, Barbara. 2026. "Spain's Golden Age of Theater". *Folger Shakespeare Library*.  
<https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/spains-golden-age-of-theater/>.
13. Garavaglia, Valentina. 2020. "Note intorno alla contesa teatrale tra Pietro Chiari e Carlo Goldoni, con il contributo di alcune epistole di Placido Bordonì al canonico Lodovico Ricci". *Il castello di Elsinore*, 81(3): 25-47.
14. Goldoni, Carlo. 1907. *Il servitore di due padroni*. In: *Opere complete di Carlo Goldoni*, vol. 1, edited by Giuseppe Ortolani. Venezia: Municipio di Venezia. Wikisource. Accessed May 14, 2026.  
[https://it.wikisource.org/wiki/Il\\_servitore\\_di\\_due\\_padroni](https://it.wikisource.org/wiki/Il_servitore_di_due_padroni)
15. "Goldoni, Carlo (1707–1793)". 2018. *Encyclopedia of World Biography*. Encyclopedia.Com. Accessed May 14, 2026.  
<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/italian-literature-biographies/carlo-goldoni>.
16. Cañal, González Rafael. 2016. "Entre bobos anda el juego de Rojas Zorrilla en escena: de María Guerrero a la Compañía Nacional de Teatro Clásico." *Estudios Humanísticos. Filología* 38: 19-34.
17. Handelman, Don. 1998. *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*. New York: Berghahn Books.
18. Hutcheon, Linda. 2025. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
19. Hyde, Lewis. 2010. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. Farrar, Straus and Giroux.
20. Kehlenbach, Janine Ann. 2011. "Contemporary Productions of Spanish Golden Age Drama in Great Britain and Spain." PhD diss., University of Colorado.  
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwilkYWdhLiUAxWfRfEDHY40KyYQFnoECBwQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Furl%3Fsa%3Dt%26rct%3Dj%26q%3D%26esrc%3Ds%26source%3Dweb%26cd%3D%26ved%3D2ahUKEwilkYWdhLiUAxWfRfEDHY40KyYQFnoECBwQAQ>

[2Fscholar.colorado.edu%2Fdownloads%2F6t053g12r&usg=AOvVaw0b7kGivVLmf83fQvTMIEZA&opi=89978449](https://scholar.colorado.edu/downloads/2F6t053g12r&usg=AOvVaw0b7kGivVLmf83fQvTMIEZA&opi=89978449)

21. Keisalo-Galván, Marianna. 2008. "Clowns in Anthropology: A Review of the Literature." *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society* 33(3): 39-48.
22. Lauer, A. Robert. 2002. "La función dramática de Clarín en La vida es sueño de Calderón: prolegómenos para un estudio del 'gracioso' en la tragedia barroca calderoniana." *Calderón 1600-2000*. Ed. Aurelio González. Mexico, D. F.: ColMex, CELL, Fondo Eulalio Ferrer. 151-67.
23. Lope de Vega, Felix. 1609. *Arte nuevo de hacer comedias*. Accessed May 14, 2026. <https://www.scribd.com/document/610927100/Arte-Nuevo-de-Hacer-Comedias-Lope-de-Vega-Z-lib-org>
24. Mangini, Nicola. 1980. "Chiari, Pietro". *Dizionario Biografico Degli Italiani*, vol 24. *Treccani*. Accessed May 14, 2026. [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-chiari\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-chiari_(Dizionario-Biografico)/).
25. Maravall, José Antonio. 2023. *La Cultura Del Barroco: Análisis de Una Estructura Histórica*. Madrid: Fundación Telefónica.
26. Muecke, D. C. 2020. *Compass of Irony*. New York: Routledge.
27. Mujica, Barbara. 2023. "Lope De Rueda". *Research Starters: EBSCO Research*. <https://www.ebsco.com/research-starters/drama-and-theater-arts/lope-de-rueda>.
28. Nohe, Hanna. 2018. "El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro." *Hipogrifo* 6(1): 663-679. [https://www.researchgate.net/publication/325558523\\_El\\_gracioso\\_como\\_personaje\\_metateatral\\_funciones\\_y\\_desarrollo\\_a\\_lo\\_largo\\_del\\_Siglo\\_de\\_Oro](https://www.researchgate.net/publication/325558523_El_gracioso_como_personaje_metateatral_funciones_y_desarrollo_a_lo_largo_del_Siglo_de_Oro)
29. Ontiveros Valdés, Adriana. 2020. "La Presentación Del Figurón." *OpenEdition Books*. Presses universitaires du Midi, 1027-1036. <https://books.openedition.org/pumi/3165>.
30. Parker, A. A. 1959. "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age." *The Tulane Drama Review* 4, no. 1: 42–59. <https://doi.org/10.2307/1124804>.

31. Radin, Paul. 1956. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology. With commentaries by Karl Kerenyi and C.G. Jung*. London: Routledge & Kegan Paul.
32. Richlin, Amy. 2017. "Slave Theater in the Roman Republic: Plautus and Popular Comedy". Cambridge: Cambridge University Press.
33. Ringger, Kurt. 1978. *Guida a Goldoni. Teatro e Società Nel Settecento*, by Franco Fido. *MLN* 93, no. 1: 145–47. <https://doi.org/10.2307/2906973>.
34. Rojas Zorrilla, Francisco de. 1921. *Entre bobos anda el juego*. Colección Universal, nos. 396-397. Madrid.
35. Rosati, Gherardo Vitali. 2009. "Il Teatro Esotico Dell'abate Pietro Chiari." *Drammaturgia.It*. July 15. [https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4146&utm\\_source=chatgpt.com](https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4146&utm_source=chatgpt.com).
36. Samson, Alexander, and Jonathan Thacker. 2008. *A Companion to Lope De Vega*. Woodbridge ; Rochester, NY: Tamesis.
37. Scala, Flaminio. 1611. *Il Teatro Delle Fauole Rappresentatiue, Overo, La Ricreatione Comica, Boscareccia, E Tragica: Divisa in Cinquanta Giornate*. In Venetia: Appresso Gio. Battista Pulciani.
38. Schironi, Francesca. 2013. "The Trickster Onstage: The Cunning Slave from Plautus to Commedia Dell'Arte." Essay. In *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, edited by S. Douglas Olson. De Gruyter.
39. Suárez, Juan Luis. 2002. "La muerte de Clarín y la representación del tiempo en La vida es sueño." Núm. 2: Personajes subalternos.
40. Welsford, Enid. 1987. *The Fool: His Social and Literary History*. London: Faber and Faber.