

УДК 792
ББК 85.33

Балдина Юлия Алексеевна

Аспирант, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; ведущий специалист по экспозиционно-выставочной деятельности, Государственный академический центральный театр кукол имени С.В. Образцова, 127473, Россия, Москва, Садовая-Самотечная ул., 3
ORCID ID: 0009-0007-5624-1232
ResearcherID: KYQ-0408-2024
ulybaldina@mail.ru

Ключевые слова: Джорджо Стрелер, Пикколо театр, Карло Гольдони, комедия дель арте, театральные маски, театральное искусство, режиссерский метод, метатеатр

Балдина Юлия Алексеевна

Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-164-195

Для цит.: Балдина Ю.А. Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера // Художественная культура. 2024. № 4. С. 164–195. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-164-195>.

For cit.: Baldina Yu.A. Commedia dell'Arte Masks in Giorgio Strehler's Performances. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies]*, 2024, no. 4, pp. 164–195. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-164-195>. (In Russian)

Baldina Yuliya A.

PhD Student, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Exhibition Specialist, Sergei Obraztsov State Academic Central Puppet Theatre, 3 Sadovaya-Samotechnaya Str., Moscow, 127473, Russia
ORCID ID: 0009-0007-5624-1232
ResearcherID: KYQ-0408-2024
ulybaldina@mail.ru

Keywords: Giorgio Strehler, Piccolo Theatre, Carlo Goldoni, commedia dell'arte, theatre masks, theatre art, staging, metatheatre

Baldina Yuliya A.

Commedia dell'Arte Masks in Giorgio Strehler's Performances

Аннотация. В статье прослеживается путь сценического истолкования творчества Карло Гольдони (1707–1793) выдающимся итальянским театральным режиссером, основателем Пикколо театра в Милане Джорджо Стрелером (1921–1997). В фокусе внимания — феномен комедии дель арте, который рассматривается не в историко-театральной плоскости своего происхождения и бытования, а как драматургическая основа осуществленной венецианским комедиографом XVIII века реформы, осмысленной и раскрытой в иных ракурсах режиссерским театром XX века.

Дается анализ постановки Стрелера «Арлекин — слуга двух господ». Существующий в десяти режиссерских редакциях, спектакль отразил основные этапы эволюции постановочного метода мастера, его творческие искания в области театра масок, искусства пантомимы, реалистического, эпического и метатеатра.

Abstract. The article aims to retrace the theatrical interpretation of Carlo Goldoni's (1707–1793) works carried out by the founder of the Piccolo Theatre in Milan, the outstanding Italian theatre director Giorgio Strehler (1921–1997). The phenomenon of commedia dell'arte is analysed not in the historical and theatrical context of its origin and existence but as a dramatic basis for the reform undertaken by the 18th century Venetian playwright, which was comprehended and presented from various perspectives in the 20th century director's theatre.

The article analyses Strehler's production of Goldoni's *The Servant of Two Masters*. The performance in its ten director's editions reflected the key stages in the evolution of the master's staging method and his creative search in the field of mask theatre, the art of pantomime, the realistic, the epic and, finally, metatheatre.

Введение

Джорджо Стрелер (Giorgio Strehler) (1921–1997) был первым итальянским режиссером, который наряду с Лукино Висконти (Luchino Visconti) заново открыл для итальянской публики литературное и театральное наследие Карло Гольдони (Carlo Goldoni) (1707–1793). Долгое время предшествующими поколениями венецианский автор, в силу рас пространенной стилизованной манеры исполнения, воспринимался как скучный классик, смешливый старик со школьными пьесами, на которые с трудом удавалось загнать зрителей.

Насыщенную программу первого театрального сезона Пикколо театра в июле 1947 года Стрелер завершает постановкой ранней комедии Гольдони «Слуга двух господ». С целью подчеркнуть жанр произведения, а также ввиду того, что маска Арлекина была знакома каждому итальянцу, спектакль выпускается под названием «Арлекин — слуга двух господ». Желая соединить приемы и техники старинного театра с новыми сценическими формами, Стрелер вслед за Карло Гольдони обращается к комедии дель арте, которая выступает как утраченная абсолютная модель театрального искусства «*teatro teatrale*» [Bosisio, 1998, p. 108].

Стрелер стремится к обновлению и освобождению итальянского театра от рутины, дурной условности, плохо усвоенного реализма посредством изучения забытого ремесла артистов-комиков дель арте, но он также уделяет пристальное внимание опыту таких режиссеров-новаторов первых десятилетий XX века, как Вс. Мейерхольд, Е. Вахтангов, М. Рейнхардт (Max Reinhardt), которые, по словам театрального критика Роберто де Монтичелли (Roberto De Monticelli), хоть и в балетных абстракциях, но воскресили высохший и блестящий скелет комедии дель арте [Monticelli, 1988, p. 348].

«Арлекин» становится для Стрелера своего рода исследовательской лабораторией: от редакции к редакции режиссер идет от нарочитой театральности к реалистическому, эпическому и, наконец, метатеатру. «И тот факт, что сегодня, после смерти мастера, „Слуга двух господ“, воссозданный режиссером, учеником Стрелера, Стефано де Лука (Stefano De Luca) и исполнителем маски Арлекина Ферруччо Солери (Ferruccio Soleri), присутствует в афишах Пикколо театра, еще раз подтверждает, что режиссерские поиски новатора

итальянской сцены в полной мере вписались в проблематику мирового театра, определив пути его дальнейшего развития» [Балдина, 2013, с. 181].

Среди работ отечественных историков зарубежного театра, посвященных Джорджо Стрелеру, выделяется фундаментальный труд М.Г. Скорняковой «Джорджо Стрелер и „Пикколо театро ди Милано“» [Скорнякова, 2012]. Пристальное внимание итальянскому режиссеру уделено в книге С.К. Бушуевой «Итальянский современный театр» [Бушуева, 1983]. На стыке музыковедения, театроведения и филологии написана работа П.И. Воротынцева «Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры» [Воротынцев, 2012].

Среди зарубежных исследователей творчества Стрелера следует отметить английского историка театра Дэвида Херста (David Hirst), американского театроведа Ричарда Хорнби (Richard Hornby) и, безусловно, итальянских ученых: Альберто Бентольо (Alberto Bentoglio), Паоло Босизио (Paolo Bosisio), Марию Грацию Грегори (Maria Grazia Gregori), Федерику Маццокки (Federica Mazzocchi), Этторе Гаипу (Ettore Gaipa), Фабио Баттистини (Fabio Battistini).

В работе над статьей использовались режиссерские заметки, размышления, экспликации Джорджо Стрелера, опубликованные в книге «Театр для людей» (1984), а также представленные в электронном архиве Пикколо театра. К 100-летию режиссера был создан сайт, где собраны уникальные материалы: эскизы к спектаклям, фотографии, видеозаписи, театральные рецензии, воспоминания деятелей театра, интервью режиссера.

Арлекин в поисках своего лица

В первой половине XVIII века Карло Гольдони столкнулся с увядающей комедией дель арте: «действия исполнителей масок были предсказуемы, сопровождалась механическим чередованием литературного языка и диалектов, шаблонными жестами и пантомимой, использовались лацци, буффонные сцены, а также шутки, передающиеся из поколения в поколение» [Ferrone, 2001, p. 35]. Реформаторское вмешательство драматурга в комедию масок было постепенным, что «позволило соотносить первоначальное узнавание ее традиционных типов с их внутренним обновлением под влиянием социальных,

культурных, политических, психологических особенностей венецианского общества первой половины XVIII века, представителями которого были прежде всего актеры, занятые в комедиях Гольдони» [Балдина, 2013, с. 184].

Если следовать по гольдониеской линии постановок Стрелера, то можно увидеть, как режиссер постепенно усложняет интерпретацию пьес Гольдони, хронологически продвигаясь от ранних «Арлекина — слуги двух господ», «Честной девушки», «Влюбленного воина», «Влюбленных», «Хитрой вдовы» к «Дачной трилогии», «Кьоджинским перепалкам», «Кампьялло», завершая свой исследовательский маршрут постановкой гольдониеских «Мемуаров».

Стрелера интересовала «национальная» тема, которая раскрывала бы современным языком итальянскую «классику», а также темы, по его собственному признанию, позволяющие углубиться в чисто постановочные проблемы — от комедии дель арте к реализму XIX века, к эпическому театру [Стрелер, 1984, с. 33]. И хотя, безусловно, «Арлекин — слуга двух господ» удачно ложится в эту концепцию, являясь отправной точкой скрупулезного исследования реформы Гольдони, все-таки изначально выбор пал на пьесу случайно. Стрелер в интервью говорит о том, как он увидел дипломный показ молодого актера Марчелло Моретти (Marcello Moretti), выпускника Национальной академии драматического искусства в Риме. Он исполнял роль Арлекина в «Слуге двух господ». Гибкий, заразительный, «свежий» Арлекин Моретти впечатлил режиссера, и у него возникла идея поставить эту пьесу в Пикколо театре [Strehler, 1980].

«Мы оказались в вакууме, — писал Стрелер, — и вынуждены были выполнять акробатические трюки без страховки. <...> Нам пришлось „изобретать“ что-то внутри себя, за пределами культуры и истории» [Strehler, 1953].

В первой редакции 1947 года преобладало сильное игровое начало, текст Гольдони был значительно сокращен и использовался как один из композиционных элементов, почти как сюжет (*canovaccio*). На афише и в программке Гольдони был указан как автор диалогов, а не произведения в целом. Марчелло Моретти в роли Арлекина «демонстрировал на сцене и наив, и элементы *teatro dei burattini*, и почти по-мейерхольдовски, радостную душу, музыкальность речи и гибкость тела» [Балдина, 2013, с. 192].



Ил. 1. Марчелло Моретти в роли Арлекина. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин — слуга двух господ». Пикколо театр, Милан. 1947. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 1. Marcello Moretti as Harlequin. *Harlequin: The Servant of Two Masters*, directed by G. Strehler. Piccolo Teatro, Milan. 1947. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Прорывным решением Стрелера было использование масок комедии дель арте. В самой известной довоенной постановке «Слуги двух господ» Макса Рейнхардта⁽¹⁾ актеры играли «с открытым лицом». Более того, интерпретация комедии Гольдони немецким режиссером была совсем иного рода: скорее не комедия дель арте, а комическая опера, поставленная в духе У. Шекспира и Мольера.

(1) Впервые Макс Рейнхардт (1873–1943) поставил комедию Карло Гольдони «Слуга двух господ» в 1907 году, далее в новой редакции он представил ее на открытии своего театра в Йозефштадте (1924). Постановка имела значительный успех, более 10 лет сохранялась в репертуаре и вывозилась на гастроли. В частности, в Милане показ состоялся в 1932 году.

Техника изготовления масок, театральной игры в них была утрачена, но Стрелер настаивал на их использовании. Для него маска была символом обновления театра, окном в новое «метатеатральное» измерение. Хотя актеры поначалу не «чувствовали» маску. Самое сильное внутреннее сопротивление было у Марчелло Моретти. В ранней редакции 1947 года он единственный играл с нарисованной на лице маской.

«В первой постановке Арлекина, — вспоминал Стрелер, — актеры играли в самодельных масках из бумаги, проклеенной марлей. <...> Плотно прилегающие к лицу, зафиксированные самым примитивным способом, посредством резинок, негнувшиеся, жесткие, эти маски мешали актеру даже моргать... Во время спектакля картон промокал от пота, и маска начинала на глазах расползаться» [Стрелер, 1984, с. 135].

«Мы заметили, — подчеркивал Стрелер, — что актер на сцене не может дотронуться до маски обыденным жестом (положить на лоб ладонь, поднести палец к глазам, закрыть лицо руками). Жест выглядел нелепо, бессмысленно, фальшиво. Чтобы он стал выразительным, актер должен был просто наметить его движением руки, не доводить его до конца, как мы это делаем в жизни. Конкретности „естественного“ жеста маска не терпит. По духу своему она ритуальна» [Стрелер, 1984, с. 135–136].

Маски, созданные скульптором Амлето Сартори (Amleto Sartori) в результате длительного, кропотливого изучения старинных техник изготовления масок дель арте XVI, XVII, XVIII веков, становятся инструментом, характеризующим не столько внешний облик персонажей, сколько метод их драматической интерпретации.

Стрелер вспоминал, как он, молодой режиссер, буквально одержимый в то время «жестовым театром», оказался в мастерской Сартори в Падуе. Они долго разговаривали о театре и театральных масках [Sartori, 1962].

Ввиду значительного снижения роли слова режиссер понимал необходимость напряженной работы актера со своим телом, необходима была предельная артикуляция жеста, движений. Маска сильно ограничивала экспрессивные средства выразительности актера, но вместе с тем открывала новые пластические возможности. В театр Пикколо были приглашены для занятий с актерами телесной пантомимой Этьен Декру (Etienne Decroux), французский актер, педагог,

ученик Жака Копо (Jacques Coreau), автор специфической гимнастики mime corporel, которая легла в основу его знаменитой системы воспитания актера Mime pur⁽²⁾; Жак Лекок (Jacques Lecoq), французский актер, педагог, мим, который вместе с Амлето Сартори занимался изучением и воссозданием масок комедии дель арте; а также Мариза Флах (Marise Flach), ученица Этьена Декру, мим, хореограф, педагог по сценическому движению. Это были не просто уроки, это было становление нового театрального мировоззрения, зарождение иного способа существования на сцене. Физически подготовленное, совершенное тело актера должно было стать дополнением к маске, фактически ее новым лицом.

В ходе актерских тренировок отрабатывались бесчисленные упражнения «с голым лицом» и с маской. Для упражнений «с маской» Сартори изготовил «нейтральную» маску без какого-либо определенного выражения. Только с помощью прогибов тела, жестов, движений, взаимодействий с другими актерами и предметами эту «пустую» маску можно было оживить. Перед Амлето Сартори стояла трудновыполнимая задача — создать маску, которая символизировала бы ее отсутствие.

«Это было прекрасное, незабываемое зрелище, — рассказывал Стрелер, — видеть на столе перед большим окном в мастерской Сартори около двадцати масок, стремящихся к „нейтральной“, внутри которых проходили тень улыбки, кивок недоумения, печали или что-то еще, а затем, постепенно, переходя к последним, наблюдать лишь прозрачное „человеческое лицо“, схваченное в момент пустоты» [Sartori, 1962].

В течение многих лет актеры на занятиях использовали «нейтральную» маску Сартори, а однажды Этьен Декру продемонстрировал в этой маске «левитацию» человеческого тела. «Подвешенный в пространстве, неподвижный Декру пугал и восхищал одновременно своей виртуозной координацией и концентрацией каждого нервного узла и мышечного пучка своего тела» [Sartori, 1962].

(2) В основу театральной системы Этьена Декру Mime pur легли следующие принципы: 1. Принцип идентификации. «Отождествление творящего субъекта с создаваемым объектом». 2. Триада «поза — движение — жест» в двух направлениях: «извне — вовнутрь» и «изнутри — вовне». 3. «Голый человек на голой сцене» [Маркова, 2008].

Созданию «нейтральной» маски предшествовала изнурительная работа Сартори с масками для спектакля «Арлекин — слуга двух господ». Методом проб и ошибок, через множество подготовительных рисунков, экспериментируя с формой и материалами, способами их обработки, он скроил и сшил для актеров первые кожаные маски. Они были еще тяжелыми, не очень гибкими, травмировали лицо. Постепенно Сартори удалось их смягчить. Он посылал их в Пикколо или приходил сам, приносил, завернутые в рисовую бумагу, как рождественские подарки, свои маленькие «кустарные» шедевры [Sartori, 1962].

В старинных масках дзанни Сартори уловил некоторые анималистические черты и предложил на выбор маску Арлекина разных типов: «под кота», «под лису», «под быка». Марчелло Моретти пожелал, чтобы она была «под кота», потому что «он всех ловчее». Потом он попробовал ту, что «под лису». Впоследствии он остановился на оригинальной, примитивной маске «дзанни», смягченной скульптором в «гольдониевском духе» [Стрелер, 1984 с. 136].

Как вспоминал Амлето Сартори, впервые он увидел Марчелло Моретти в Пикколо театре. Он принес ему маску Арлекина. В тот момент шли репетиции «Влюбленного воина» Гольдони. Мастер примерил актеру маску, тот пришел в ярость, швырнул ее на пол словами, что не может в ней играть, что у него синяки, что он ничего не видит. Сартори, сравнивая поведение Моретти с диким жеребенком, на которого впервые надели уздечку, был сильно оскорблен. Возник спор, который прервал Стрелер, чтобы продолжить репетицию. Затем Сартори и Моретти помирились и стали серьезно, в деталях обсуждать проблему маски. Актер указал скульптору на ограничения маски, которые она накладывает на исполнителя. Отверстия для глаз, как правило, очень маленького диаметра. С одной стороны, это придает маске выразительный «животный» вид, но, с другой, крайне снижает видимость. Поэтому и возникла необходимость у актеров в очень быстрых, резких движениях, чтобы как-то зрительно охватывать поле действия: смотреть себе под ноги, не наткаться на препятствия, существовать в едва просматриваемом пространстве. Итогом подобных ухищрений актера стала судорожная и прыгающая походка, подчеркнутая почти механическими движениями конечностей и головы [Il Piccolo teatro di Milano, 1997, p. 116]. Рождались не человеческие, а кукольные движения.



Ил. 2. Маска Арлекина, выполненная Амлето Сартори. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 2. Harlequin's mask by Amleto Sartori. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Марчелло Моретти в результате принял маску, он придал ритм и упорядоченность своим движениям. Его персонаж постепенно выкристаллизовывался в точном геометрическом рисунке, где каждый жест был тщательно выверен.

Впоследствии Сартори нашел подтверждение исполнительской интуиции Моретти, изучая старые гравюры и в целом всю иконографию Арлекина. Арлекин Моретти инстинктивно выдавал нужные движения, их очередность.

Примечательно, что и актриса Джулия Лаццарини (Giulia Lazzarini), введенная в спектакль на роль Клариче в 1954 году, описывает укрощение Моретти маской Арлекина как процесс, похожий на «приручение жеребенка, приручение самого себя до тех пор, пока ты не примешь маску, которая скрывает и, следовательно, отнимает всякую скромность и заставляет тебя быть как на исповеди. Это освобождающий акт, который очищает каждый вечер» [Kezich, 1962].

Только обретя маску, Моретти «освободился» от всех неудобств, «принуждение обернулось свободой, в схеме открылись неисчерпаемые возможности для фантазии» [Стрелер, 1984, с. 136]. Так, «например, он обнаружил, что рот актера в маске, скрывающей верхнюю часть лица, выглядит эффектнее, чем без нее: обведенный белым, выступавший из-под маски, он казался особенно подвижным» [Стрелер, 1984, с. 136]. Впоследствии Марчелло, по признанию Стрелера, открыл еще несколько выразительных возможностей маски, которые режис-

сер записал и положил в основу своей работы с актерами [Стрелер, 1984, с. 136].

Благодаря Амлето Сартори техника изготовления маски комедии дель арте была вновь обретена, но теперь предстояла длительная напряженная работа по изучению приемов игры старинных комедиантов. Опираясь на немногочисленные документы, сценарии, изображения, а в основном на свою интуицию, режиссеру и актерам приходилось изобретать современный способ исполнения комедии масок.

«Мы были наивными детьми, — рассказывал Стрелер, — но не настолько, чтобы не понимать, что в нашей импровизационной комедии дель арте каждое появление актера должно быть оправданно. „Я выхожу на сцену для того, чтобы что?“ — спрашивал Моретти. И тут же предлагал свои варианты: „Я войду для того, чтобы поймать бабочку своей шляпой“. Он пробует, делает наивно-изящные движения, чтобы схватить бабочку, но в какой-то момент бабочка становится мухой. „Это более реалистично, в жанре Арлекина“, — говорит Марчелло. Он ловит невидимую муху в полете, кричит: „Попалась!“ Начинает отрывать ей крылья, как лепестки цветка. „Стоп, — говорю я ему, — мне это не нравится. Это садистская игра“. „Но дети играют в эти садистские игры“. „Все в порядке. И сейчас?“ „Сейчас...“ Он смотрит на меня, кладет муху в рот и ест. Я вскрикиваю. Моретти стоит на своем. Он был прав: сцена с поеданием мухи имела огромный успех. Самое замечательное то, что двадцать лет спустя, когда Ферруччо Солери готовился стать Арлекином, мы внезапно обнаружили в старинном сценарии комедии дель арте лацци Арлекина с ловлей и поеданием мухи» [Il Piccolo Teatro di Milano, 1997, p. 109].

Не только маска, но и костюм давал каркас для выстраивания образа персонажа. Костюмы определяли, а в некоторых случаях ограничивали движения актеров. Так, например, у Бригеллы, хозяина гостиницы, белый костюм, маска и типичный колпак повара. Актер Эрманно Ровери (Ermanno Roveri) в роли Бригеллы был похож на тряпичную куклу. Тело его пошатывалось, походка была неровной, подпрыгивающей и шаркающей, к тому же он еще и заикался.

Таким образом, маска и костюм передавали первое впечатление о персонаже, которое тут же подкреплялось пластикой и голосовыми усилиями актера. Толкование Стрелером этого персонажа опиралось уже не на фиксированные типажи комедии дель арте, где Бригелла

представал молодым и опасным негодяем, а на характеристики, данные в произведениях Гольдони. Здесь Бригелла «постарел» и превратился в более дружелюбно-озорного героя. И Арлекин уже не являлся шутовским манекеном, а открывал свое истинное лицо неотесанного мужика. Как охарактеризовал Арлекина итальянский кинокритик, драматург, актер Туллио Кезич (Tullio Kezich), «Арлекин Моретти — это, с одной стороны, внутренне мятежный пролетарий, ниспровергающий едкой иронией установленный порядок, а с другой стороны, он тот бедняга, который вынужден служить богатому хозяину, совершая нелепые поступки [Kezich, 1962]. Когда у Моретти появилась маска «под кота», то он намеренно включил кошачьи повадки в свою игру, еще раз подчеркивая важность маски и костюма персонажа.

В ходе репетиций Моретти выработал «фирменное» движение для Арлекина — серию бойких, чередующихся почти балетных «тандю» (скольжение вытянутой и выворотной ноги). Особенно эффектно это смотрелось в сцене, когда Арлекин приударял за служанкой Смеральдиной. Стрелер превратил это действие в танец: Арлекин кружил Смеральдину, делая «тандю», а она отвечала серией «соте» (маленьких прыжков) [Malia, 2014, p. 36]. Этот танец, который исполняли Арлекин и Смеральдина, был физически утрированной артикуляцией чувств персонажей. К танцевальным и характерным сценическим движениям Арлекина добавлялись сложные акробатические трюки. Самая головокружительная сцена в спектакле — когда Арлекин во время обеда одновременно пытался подать еду своим хозяевам. Моретти, подпрыгивая, бегал взад и вперед по сцене, попеременно бросая и ловя тарелки с едой у актеров, играющих официантов, извивался, принимал различные позы, чтобы удержать поднос с едой, и даже падал, не проливая ни капли. Кульминационный момент сцены — Арлекин несет тарелку с желеобразным десертом: он начинал трястись с возрастающей интенсивностью, студенистая консистенция на тарелке отвечала ему тем же.

В первом акте «Арлекина» Клариче теряла сознание, но в интерпретации Стрелера ее обморок был притворством. Актриса совершала несколько «заходов», чтобы рухнуть на пол, и только убедившись, что внимание переключилось на нее, она наконец падала. Жених Клариче Сильвио в сцене с предполагаемым соперником грозно заявляя, что обнажает меч, пытался вынуть его из ножен, но ничего не получалось,

лезвие застряло. Так повторялось несколько раз, и в конце концов смущенный и расстроенный Сильвио уходил со сцены. Момент задуманной бравады превращался в акт унижения [Malia, 2014, p. 36].

Как мы знаем, финальный текст комедии Гольдони датируется 1753 годом, но в спектакле Стрелера чувствуется возвращение к ритмам, сюжетным схемам сценария 1745 года, основанного на импровизационной игре Антонио Сакки (Antonio Sacchi) [Балдина, 2013, с. 191]. Гольдони в пьесе оставлял широкое поле для импровизации, Стрелер и актеры придумывали, утрировали комические лацци, которые органично встраивались в сюжетную канву гольдониевского текста. Так, в вышеупомянутых примерах лацци служили для усиления черт характера — кокетства Клариче и капризности незрелого еще Сильвио.

Углубляясь в исследование феномена комедии дель арте, Стрелер год спустя, в 1948 году в рамках театрального фестиваля в Венеции, в театре «Ла Финиче» ставит «Ворона» Гоцци. «Несмотря на то, что у самого Гоцци игра масок здесь сведена к минимуму, режиссер выводит на первый план бродячих комиков с их лацци, песнями и танцами, которые, расположившись на городской площади, репетируют, готовясь к представлению» [Балдина, 2013, с. 196].

Стрелер здесь смело перекраивает текст Гоцци, «раздувая во всех направлениях»: сокращает и переписывает авторские реплики, включает уже опробованные в гольдониевском «Арлекине» шутки и лацци комических персонажей, вводит озорные аллюзии из XX века, привносит современные формы массовой культуры, из журналов, из варьете, нащупывает связь между комиками далекого прошлого и артистами сцены XX века [Mazzocchi, 2006, p. 244]. Молодой Стрелер между Гоцци и Гольдони делает свой выбор в пользу Гольдони. К Гоцци он так больше и не вернется.

Еще один автор, который позволил режиссеру продолжить методологические поиски по линии комедии масок, — это Шекспир. Именно комедия дель арте стала для Стрелера основным способом соединения комедийных элементов шекспировских пьес с богатым итальянским театральным наследием, помогла адаптировать произведения английского драматурга к их восприятию итальянской публикой. Безусловно, Шекспир неким образом внес свой вклад в этот процесс. В его произведениях изначально присутствуют не-

обходимые сценические типажи, восходящие к комедиям Менандра и позднеримской комедии: хвастливый солдат, романтический воздыхатель, педантичный лгун, находчивый слуга. К тому же, вероятно, Шекспир был знаком с некоторыми сценариями комедии дель арте. Даже консервативный критик Джеффри Буллоу признает, что эта параллель очевидна [Narrative and Dramatic, 1962, p. 261]. Комические сцены с пьяницей-дворецким Стефано и шутком Тринкуло в «Буре» выступают самым ярким примером осведомленности драматурга.

В стрелеровской постановке «Бури» 1948 года на открытом воздухе в садах Боболи во Флоренции на Тринкуло на актера Витторио Каприоли (Vittorio Caprioli) была надета традиционная неаполитанская маска Пульчинеллы. Выбор именно этой маски был отчасти продиктован репутацией неаполитанского озорника и хулигана Пульчинеллы. Прототипом Стефано (актер Антонио Баттистелла (Antonio Battistella), в гольдониевском «Арлекине» он исполнял роль Панталоне) стал Бригелла: хитрый и пронырливый слуга, который мстит своим хозяевам, грабя их. Одет он был в черно-белую полосатую рубашку и белые брюки. Два шута разговаривали, соответственно, на венецианском и неаполитанском диалектах. Марчелло Моретти, гольдониевский Арлекин, играл здесь роль Калибана, они вместе с Ариэлем составляли вторую пару персонажей, также отсылающих к знаковым фигурам комедии дель арте. Гротесковая внешность Калибана напоминала черную маску Арлекина. Распушенность и разнузданность сына ведьмы Сикораксы превращались в клоунскую буффонаду дзанни [Spragano, 1973, p. 59]. Ариэль — дух, который ждал своего освобождения, но он также и слуга Просперо, комик, мим, актер, музыкант, шут.

Прежде чем представить итальянской публике «Арлекина — слугу двух господ» во второй редакции, Стрелер в 1950 году для театрального фестиваля в Венеции ставит на открытом воздухе «Честную девушку» Гольдони. На площади Сан-Тривазо, где уже Макс Рейнхардт показывал своего «Венецианского купца», Арлекин в исполнении Марчелло Моретти и Бригелла — Антонио Баттистелла — выступали по задумке режиссера без масок. Спектакль, насыщенный хореографическими и песенными вставками, имел успех у зрителей.

В 1951 году Стрелер выпускает в Пикколо театре «Влюбленного воина» Гольдони, где на сцене все тот же ключевой персонаж Арлекин в исполнении Марчелло Моретти. В один вечер вместе с гольдониев-



Ил. 3. Марчелло Моретти в роли Арлекина, Джулио Босетти — Первый капрал. Спектакль Дж. Стрелера «Влюбленный воин». Пикколо театр, Милан. 1951. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 3. Marcello Moretti as Harlequin, Giulio Bosetti as First Corporal. *The Military Lover*, directed by G. Strehler. Piccolo Teatro, Milan. 1951. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>



Ил. 4. Марчелло Моретти в роли Сганареля. Спектакль Дж. Стрелера «Летающий лекарь». Пикколо театр, Милан. 1951. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 4. Marcello Moretti as Sganarelle. *The Flying Doctor*, directed by G. Strehler. Piccolo Teatro, Milan. 1951. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

ским спектаклем шел и «Летающий лекарь» Мольера, где Моретти играл Сганареля. Обе роли выстраивались преимущественно на пантомиме и акробатических трюках. У Арлекина-Моретти появляется здесь некоторая неуклюжесть и «чаплиновский акцент» [Palmieri, 1951].

Далее последовала новая редакция «Арлекина» 1952 года, которая «представляла собой уже не реконструкцию приемов комедии дель арте, она демонстрировала „плоть“, „кровь“, „мускулы“ и дух великого комического театра». Стрелеру удалось найти нечто, лежащее по ту сторону культуры и истории, и этим «нечто» была «врожденная итальянская способность отдаваться ритму непосредственной импровизации, мимическому жесту, художественной гиперболе» [Il Piccolo teatro di Milano, 1997, p. 39].

«Стрелер, подобно Сократу, „майевтически“ — то есть извлекая скрытое в человеке „истинное знание“ — лепил каждый жест актера, стремясь достичь равновесия между гольдониевской стилизацией и ощущением реальности» [Gaipa, 1959, p. 45].

Если в первой редакции «Арлекина» в сценографии Джанни Ратто (Gianni Ratto) представала в геометрических линиях абстрактная Венеция, то здесь «суровая стилизация» декораций смягчается, они становятся более реалистичными. Актеры все так же играют на возвышающейся деревянной платформе, но теперь она больше напоминает передвижной театрик бродячих комиков XVIII века, позади — расписной задник и две боковые панели. Художник по костюмам Эбе Колчаги (Ebe Colciaghi) предлагает менее эстетски стилизованные костюмы. В первой редакции разноцветные лоскуты костюма Арлекина были выполнены в виде больших треугольников, здесь же более узнаваемый, типично «арлекиновский» ромбовидный красочный костюм. Арлекин-Моретти теперь выходит на сцену в коричневой кожаной маске «под кота», изготовленной для него Сартори.

В 1953 году в рамках театрального фестиваля в Венеции Стрелер представляет «Хитрую вдову» Гольдони. Здесь наряду с традиционными типами комедии дель арте действуют персонажи с индивидуализированными характерами, показываются быт и нравы буржуазного общества XVIII века. Четыре жениха Розауры были неподрожаемы: пламенный итальянец, напыщенный испанец, утонченный француз и флегматичный англичанин в исполнении Тино Карраро (Tino



Ил. 5. Ратто Дж. Эскиз живописного задника к спектаклю «Арлекин – слуга двух господ». 1947. Акварель, картон. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 5. Ratto G. Sketch of a painted backdrop for *Harlequin: The Servant of Two Masters*. 1947. Watercolour, cardboard. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>



Ил. 6. Ратто Дж. Эскиз живописного задника к спектаклю «Арлекин – слуга двух господ». 1952. Акварель, картон. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 6. Ratto G. Sketch of a painted backdrop for *Harlequin: The Servant of Two Masters*. 1952. Watercolour, cardboard. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Carraro), Джанрико Тедески (Gianrico Tedeschi), Джузеппе Ринальди (Giuseppe Rinaldi) и Ромоло Валли (Romolo Valli).

«Я обнаружил, — писал Стрелер, — что в „Хитрой вдове“ гораздо больше от комедии дель арте, чем поначалу мне казалось» [Strehler, 1953].

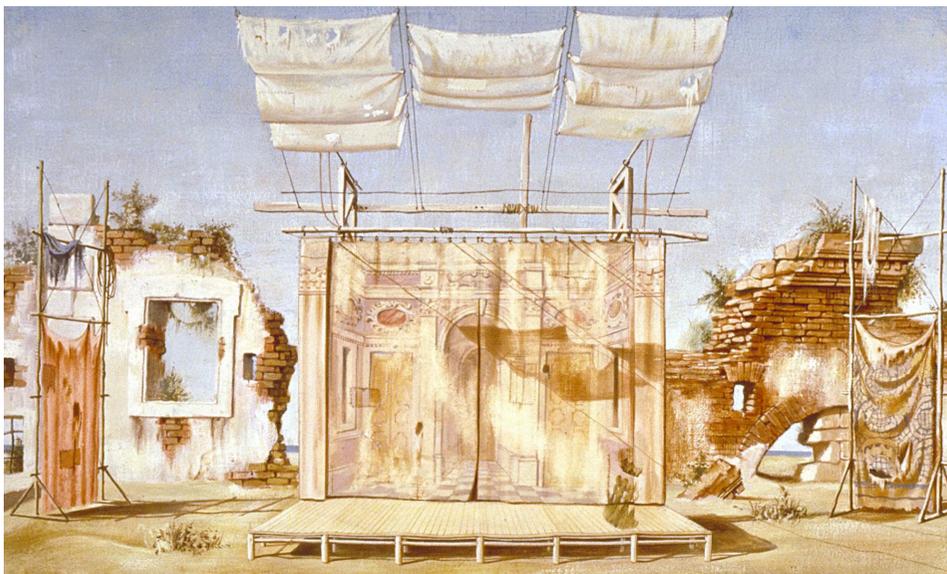
Это импровизационная комедия, которая уходит, ее вытесняет мир буржуазной комедии. Но пока «игра» сохраняется. С «технической» точки зрения «Хитрая вдова» стала генеральной репетицией сценических решений, которые затем будут использованы в «Дачной трилогии».

«Эпический» Арлекин

Постепенно Стрелер в исследовательское поле приемов и техник комедии дель арте включает обширный культурно-исторический контекст ее бытования. Режиссера интересует не только театральная жизнь персонажей комедии масок, но и повседневная, жизненная реальность бродячих комиков XVIII века. Стрелер в это время знакомится с Бертольтом Брехтом (Bertolt Brecht) и увлекается идеями его эпического театра. Немецкий драматург, «преодолевая схематичность своих произведений, возвращает персонажам „телесность“, которая рождается из смешения индивидуальных, психологических, социальных коннотаций и становится прорывом в общую для всех историческую реальность» [Балдина, 2013, с. 193]. К этому стремится и Стрелер.

Так, для третьей редакции «Арлекина», называемой «Эдинбургской»⁽³⁾, он просит сценографа Эцио Фриджеро (Ezio Frigerio), который на протяжении многих лет будет работать со Стрелером, создать реалистическую обстановку жизни труппы комиков, которые, странствуя по городам и весям, оказались в сельской местности, на морском побережье, где античные руины напоминали бы о славном прошлом страны. На фоне развалин — небольшая деревянная сцена, на балках — расписанные в стиле XVIII века занавески в заплатках

(3) Спектакль был представлен на ежегодном театральном фестивале в Эдинбурге в 1956 году.



Ил. 7. Фриджеро Э. Сцена с руинами. Спектакль «Арлекин — слуга двух господ». 1956. Эскиз. Смешанная техника. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 7. Frigerio E. Scene with ruins. *Harlequin: The Servant of Two Masters*. 1956. Sketch. Mixed technique. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

и дырах, которые, вероятно, между представлениями латают сами комедианты. Сверху предусмотрен тканевый навес, чтобы защитить зрителей от палящих лучей солнца или непогоды. Такую сцену из жизни комиков дель арте можно часто увидеть на гравюрах XVIII века. Таким образом, родилась, как вспоминал Эцио Фриджеро, история, вдохновленная «Мемуарами» Гольдони: на лодке прибыла сюда, на морское побережье, недалеко от Кьоджи, компания комедиантов и разыгрывает представление перед рыбаками, их женами с детьми [Frigerio, 2016].

Если в третьей редакции «Арлекина» зрителям давались лишь намеки на присутствующую закулисную жизнь актеров, то в следующей версии 1963 года на открытом воздухе на вилле Литта ди Аффори под Миланом Стрелер совершает прорыв в «метатеатральное измерение». Пикколо театр вслед за французским Национальным театром впервые вывез свою постановку в провинцию. В крупнейшем парке на 1200 мест перед фасадом виллы в стиле неокласси-

цизма в течение 15 дней разыгрывалась комедия дель арте. Публика из пригорода (а многие никогда не были в театре) приходила на представление с флягами вина, пакетами хлеба, омлета и салями, чтобы перекусить в антракте. Как вспоминал Нико Пепе (Nico Pepe), исполнявший роль Панталоне, Стрелеру удалось создать все условия, «чтобы мы почувствовали себя бедными бродячими комедиантами XVIII века» [Pepe, 1996].

Чтобы пригласить жителей Аффори потратить 500 лир и посмотреть представление на открытом воздухе, использовались громкоговорители, красочные афиши, веселая музыка в исполнении живого оркестра [Palmieri, 1965].

В этом спектакле «с повозками» под открытым небом «Стрелер использовал режиссерские находки, приобретенные в работе над «Вороном» Гоцци. «Режиссер вообразил, что и на вилле Литта ди Аффори комедию исполняет подобная „compagnia volante“ или „truppa comica“ XVIII века» [Балдина, 2013, с. 196]. По бокам небольшой сцены находились повозки, символизирующие «дома на колесах» странствующих комедиантов, лошадей на время отпрягли и увезли. «Между сценой и повозками — гряда вещей бродячей труппы: барабаны, шлемы, одежда королей для трагедий, маски для комедий, картонная курица, идол инков, кто знает, для какой драмы, и прочее. В глубине сцены стояли два стола со всем необходимым для спектакля реквизитом» [Балдина, 2013, с. 196]. «Актеры, уходя со сцены, продолжали оставаться в пространстве, которое одновременно являлось и театральным, и реальным, то есть сценическая игра шла параллельно с жизнью актеров „за кулисами“: суфлер в углу со сценарием в руках, музыканты, настраивающие инструменты» [Балдина, 2013, с. 197].

Приведя в движение механику комедии дель арте, Стрелер столкнулся с новой проблемой — как сценически представить закулисную жизнь актеров, чтобы она казалось живой, спонтанной, не искусственной. В результате режиссеру удалось выстроить сложную метатеатральную систему игры актеров Пикколо театра, исполняющих роли «актеров», современников Гольдони, которые, в свою очередь, перед зрителями разыгрывают гольдониевскую комедию «Слуга двух господ». Зрители могли следить не только за сюжетом комедии, но и наблюдать «жизненные сценарии» комиков, в частности соперничество между двумя труппами, одну из которых возглавлял

«актер», играющий Панталоне, а другую — «актер», играющий Бригеллу. «Актеры» общались между собой не только за кулисами, но и взаимодействовали с «актерами», которые в этот момент были на сцене: комментировали, подсказывали, подавали реквизит. Публика могла видеть и некоторые секреты исполнения лацци, поскольку за сценой шли приготовления к их исполнению.

В постановке на вилле Литта ди Аффори под маской Арлекина скрывался уже не Марчелло Моретти, а другой актер, Феруччо Солери. Новый Арлекин подчеркивал, что он многим обязан Джорджо Стрелеру и Марчелло Моретти, хотя отмечал, что режиссер несколько идеализировал картину, представляя, как старый Арлекин передает основы мастерства новому [Soleri, 1977]. Моретти действительно указывал ему на ошибки, но не учил, не показывал, как именно надо играть. А Стрелер давал конкретные указания и значительно облегчал его актерские мучения. Так, например, делился Солери, он подсказал ему несколько вспомогательных упражнений, в том числе очень полезное: читать газету до тех пор, пока хватает дыхания, не останавливаясь на знаках препинания, затем, набрав в легкие воздуха, начинать заново [Il Piccolo teatro di Milano, 1997, p. 67].

«Осень» Арлекина

Шестая редакция спектакля, представленная в парижском театре Одеон в 1977 году, отражала размышления Стрелера по поводу тяжелого положения итальянских комедиантов во Франции, в котором они оказались, когда закрыли «Комеди Итальян». Ранее обожаемые, а теперь никому не нужные, они изгоняются из города. По пути домой, уставшие и голодные, комики останавливаются на ночлег в полузаброшенной вилле. Большая пустая комната, вероятно, предназначавшаяся для прислуги, дверь XVII века, развалившаяся на части, облупившиеся стены, в углу — картонный конь, похожий на древнюю статую. Конь появился в спектакле потому, что в руки Эцио Фриджеро попала старинная гравюра, на которой был изображен театральный реквизит: лошадь-русалка из папье-маше с золотистыми волосами и блестящей чешуей. Как ни странно, писал Фриджеро, но это послужило толчком к рождению новой постановки. Он показал это изображение Стрелеру, тот был очарован, в его



Ил. 8. Фриджеро Э. Сцена из спектакля «Арлекин — слуга двух господ». Шестая редакция. 1977. Эскиз. Смешанная техника. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>
Fig. 8. Frigerio E. Scene from *Harlequin: The Servant of Two Masters*. Sixth edition. 1977. Sketch. Mixed technique. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

воображении уже возник заброшенный замок, владелец которого, лорд-герцог отдал комедиантам пустующие комнаты, где раньше проживали слуги. И именно тут комики дают свои представления [Frigerio, 1997].

В этом спектакле царил атмосфера беккетовского запустения. Вместо веселого и пляшущего слуги двух господ — мрачный, меланхоличный Арлекин. Актеры будто превратились в призраков самих себя, свидетелей непоправимо «уходящей природы» бродячих комедиантов. Не было и привычного деревянного помоста, на котором так эффектно и выразительно смотрелись лацци и акробатические трюки [Soleri, 1997].

Во время спектакля на сцене Одеона, в конце третьего акта отключили электричество. Но так как в начале представления актеры, по замыслу режиссера, находились в замке в темноте и только потом зажигали свечи, было чем осветить сцену. Актеры выносили

канделябры с большими восковыми свечами вперед, на авансцену и освещали лица друг друга, когда произносили реплики [Soleri, 1977].

В шестой редакции добавился еще один новый элемент — триумфальное бегство Арлекина. Когда слуга-плут понимал, что в обмане своих хозяев он зашел слишком далеко, он запрыгивал на облако, которое спускалось с колосников, чтобы забрать его на небо [Балдина, 2013, с. 199].

В 1987 году, к 40-летию Пикколо театра, когда уже было сыграно более 1500 спектаклей по всему миру, «Арлекин — слуга двух господ» возвращается на родную сцену в новой версии, получившей название «dell'Addio» (прощальная). Стрелер хотел собрать всех исполнителей комедии, начиная с первой редакции 1947 года, чтобы они, чередуясь, выходили на сцену в своих ролях и, таким образом, прощались со своими персонажами. Воплотить эту задумку удалось лишь отчасти, символически. Сцена была обнажена Эцио Фриджеро до предела: серый холст-задник, пара столов, несколько ширм, которые ставились и убирались в определенные моменты, две плетеные дорожные корзины. Никакой мебели, нарисованных задников, никаких красок. Даже некогда красочный костюм Арлекина стал блеклым, словно туман времени высветлил его до пастельных тонов [Tian, 1987].

Сыгранная в полумраке при свечах (Стрелер здесь вновь использовал спонтанно найденное решение в театре Одеон), постановка несла тревогу, в ней ощущалось нечто призрачное, inferнальное. Свет шел снизу от свечей рамп, персонажи в масках выглядели зловеще. Арлекин тут заставлял вспомнить о прототипе своей маски — комическом средневековом бесе. Спектакль начинался попеременным зажиганием свечей у рампы кряхтящим суфлером, что-то бубнившем себе под нос, и заканчивался так же.

По признанию Феруччо Солери, это была одна из лучших версий «Арлекина». Мерцание свечей создавало пространство воспоминаний, памяти о вещах старинных и далеких. Это был спектакль, увиденный как бы через фильтр самого спектакля, его сценической истории в Пикколо театре [Soleri, 1997].

«Арлекин» на этом не прекратил свое существование. В 1990 году последовала новая версия спектакля под названием «Del Buongiorno» с участием первого курса студентов театральной школы, основанной Стрелером. 29 молодых исполнителей на 8 главных ролей.



Ил. 9. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин — слуга двух господ». Восьмая редакция. Пикколо театр, Милан. 1990. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 9. *Harlequin: The Servant of Two Masters*, directed by G. Strehler. Eighth edition. Piccolo Teatro, Milan. 1990. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>



Ил. 10. Ферруччо Солери в роли Арлекина. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин — слуга двух господ». Пикколо театр, Милан. 1997. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 10. Ferruccio Soleri as Harlequin. *Harlequin: The Servant of Two Masters*, directed by G. Strehler. Piccolo Teatro, Milan. 1997. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Идея режиссера была в том, чтобы у героев появились их дубли. Так, у Беатриче было восемь исполнителей, у Клариче, Флориндо и Смеральдины — пятеро, у Панталоне, Бригеллы, Доктора — три, у Сильвио — двое. Только Арлекин оставался единственным и неповторимым в исполнении Феруччо Солери.

Пока одна группа актеров разогревалась на сцене, другая группа в таких же масках, костюмах копировала их позы, жесты, слова, находясь в первом ряду партера среди зрителей. И вновь Стрелер выстраивает здесь «метатеатральное» зеркалирование персонажей, актеров и зрителей, добавив двойников. Ожидая своей сцены, отвоевывающие игровое пространство и внимание зрителей, «двойники» персонажей были живыми и заразительными. Великолепной была финальная сцена, в которой Арлекин, чтобы получить руку «размножившейся» Смеральдины, был вынужден умолять о помощи двух Беатриче, двух Флориндо и согласия двух Клариче [Raboni, 1990].

А далее последовали новые редакции спектакля: по случаю двухсотлетия со дня смерти Гольдони (1993) и к 50-летию Пикколо театра (1997). Из нововведений — неожиданный, полный предзнаменований финал в постановке 1997 года: буря, раскаты грома, летающие в воздухе листья, хлопающие от ветра двери и растерянная труппа бродячих комедиантов, попавших в непогоду. Затем за завесой появлялось свечение факела, и актеры шли на свет, неизвестно куда [Il Piccolo Teatro di Milano, 1997, p. 189]. Это была последняя завершенная постановка Стрелера. В декабре 1997 года его не стало.

В 2003 году появляется одиннадцатая редакция постановки, так называемая «Эрмитажная» (была представлена в Эрмитажном театре, в Санкт-Петербурге) в режиссерской обработке Феруччо Солери. «Арлекин» играет на сцене Пикколо театра и выезжает на гастроли. Начиная с театрального сезона 2018/2019 роль Арлекина переходит к преемнику Солери Энрико Бонавера (Enrico Bonavera), который в 2003 году был введен в спектакль на роль Бригеллы, а также время от времени заменял Арлекина-Солери.

Спектакль «Арлекин — слуга двух господ», вернувшийся к ритмам, мизансценам, сценографическому решению редакции 1956 года, по-прежнему в репертуаре Пикколо театра. Актеры оставляют свой след и уходят, а маски сохраняются, устремляясь в вечное.



Ил. 11. Спектакль «Арлекин — слуга двух господ». Одиннадцатая редакция. Восстановлен Ф. Солери и С. Де Лука. Пикколо театр, Милан. 2003. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 11. *Harlequin: The Servant of Two Masters*. Eleventh edition. Restored by F. Soleri and S. De Luca. Piccolo Teatro, Milan. 2003. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Заключение

Карло Гольдони, по его собственному признанию, всю жизнь учился по двум книгам — книге Мира и книге Театра. Из книги Мира автор брал сюжеты и персонажей, из книги Театра — каким образом жизненную реальность представить на сцене. В «гольдониевских книгах» Джорджо Стрелер находит свой ответ на вопрос о соотношении искусства и действительности. Обращаясь к природе театра, его истокам, исследуя театр как великую иллюзию, как метафору самого театра, как игру, как магию, итальянский режиссер постепенно приходит к «метатеатральному» способу представления на сцене произведений Гольдони. Именно маски комедии дель арте станут тем изначальным «фильтром», «зеркалом», придающим воспроизводимым на сцене ситуациям и персонажам совершенно иное пространственно-временное измерение, устанавливающим новые отношения между драматургом, режиссером, актером, зрителем.

Список литературы:

- 1 Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 180–202.
- 2 Бушуева С.К. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1983. 176 с.
- 3 Воротынцев П. Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 112 с.
- 4 Маркова Е.В. Этьен Декру. Теория и школа «Mime pur»: Учеб. пособие. СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. 224 с.
- 5 Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. 351 с.
- 6 Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. 310 с.
- 7 Bosio P. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano // Giorgio Strehler e il suo teatro, II / A cura di A. Bentoglio, F. Mazzocchi. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 107-126.
- 8 Ferrone S. La vita e il teatro di Carlo Goldoni. Firenze: Marsilio, 2001. 238 p.
- 9 Frigerio E. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (дата обращения 16.11.2023).
- 10 Frigerio E. Arlecchino, storia di una scenografia // Programma di sala di Arlecchino servitore di due padrone, stagione 2016/17. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (дата обращения 11.12.2023).
- 11 Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna: Cappelli Editore, 1959. 163 p.
- 12 Graziosi F. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения 09.10.2023).
- 13 Gregori M. I bianchi capelli del Piccolo Teatro // L'Unita. 16 maggio 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (дата обращения 11.12.2023).
- 14 Il Piccolo Teatro di Milano: Cinquant'anni di cultura e arte / A cura di M. Gregori. Milano: Leonardo Arte, 1997. 239 p.
- 15 Io, Strehler // Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano: Rusconi, 1986. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения 08.12.2023).
- 16 Kezich T. Ritratto d'attore // Marcello Moretti. Milano: Tecnografica Milanese, 1962. Quaderni del Piccolo Teatro, 4 // Giorgiostrehler.it. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения 03.12.2023).
- 17 Lazzarini G. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (дата обращения 03.12.2023).
- 18 Malia S. Giorgio Strehler Directs Carlo Goldoni. Lexington books, 2014. 125 p.
- 19 Mazzocchi F. Il libero volo del «Corvo» di Strehler // Studi gozziani, Cambiaghi Mariagabriella. Milano: CUEM, 2006. P. 241–252.
- 20 Monticelli R. L'attore / A cura di Odoardo Bertani. Milano: Garzanti, 1988. 478 p.
- 21 Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Later English History Plays. Vol. IV / Ed. by G. Bullough. London: Routledge & Kegan Paul, 1962. 534 p.
- 22 Palmieri E. Strehler ha inventato uno spettacolo delizioso // Il Tempo di Milano. 10 novembre 1951. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/lamante-militare/> (дата обращения 01.11.2023).
- 23 Palmieri E. Una banda suona per le strade di Affori // La Notte. 11 luglio 1965. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (дата обращения 01.11.2023).
- 24 Pepe N. Pantalone va in tournée // Programma di sala di Arlecchino servitore di due padroni, stagione 1996/97. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (дата обращения 14.11.2023).
- 25 Raboni G. Una festa augurale e inaugurale // Corriere della Sera. 30 ottobre 1990. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1990/> (дата обращения 14.11.2023).
- 26 Sartori A. Ricordi intorno a una maschera // Quaderni del Piccolo Teatro, 4. Milano: Tecnografica Milanese, 1962. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения 05.11.2023).
- 27 Soleri F. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (дата обращения 05.11.2023).
- 28 Soleri F.: Intervista di Luciana Fusi // Annabella. 23 novembre 1977. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (дата обращения 05.11.2023).
- 29 Sparacino D. Caliban. Unpublished PhD Dissertation. New York University, 1973. 187 p.
- 30 Strehler G. Lettera a Fabrizio Clerici: 1953 // Giorgiostrehler.it. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/la-vedova-scaltra/> (дата обращения 10.11.2023).
- 31 Strehler G. // Programma di sala Il Piccolo Teatro in America Latina, 1954. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/strehler/giorgio-strehler-vita-di-un-uomo-di-teatro/> (дата обращения 14.11.2023).
- 32 Strehler G. Il «mestiere» della poesia // Marcia A. La Commedia dell'Arte nelle maschere di Sartori. Firenze: La Casa Usher, 1980. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения 05.11.2023).
- 33 Strehler G. Il perché dell' «Arlecchino» e la riscoperta di Goldoni // Testimonianza di una vita in teatro, intervista di Damiano Pietropaolo. New York, 1995. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (дата обращения 14.11.2023).
- 34 Tian E. Strehler è riuscito a rappresentare qualcosa di molto difficile: il tempo che passa // Il Messaggero. 15 maggio 1987. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1987/> (дата обращения 08.11.2023).
- 35 Villoresi P. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (дата обращения 05.11.2023).

References:

- 1 Baldina Yu. "Arlekin" Dzhordzho Strelera: ot komedii masok k metateatru. K probleme tvorcheskogo metoda мастера ["Harlequin" by Giorgio Strehler: From Commedia dell'arte's Masks to Metatheatre. On the Problem of the Master's Creative Method]. *Voprosy teatra*, 2013, no. 3–4, pp. 180–202. (In Russian)
- 2 Bushueva S.K. *Ital'yanskiy sovremennyy teatr* [Italian Modern Theater]. Leningrad, Iskuststvo Publ., Leningr. otd-nie Publ., 1983. 176 p. (In Russian)
- 3 Vorotyntsev P. *Dzhordzho Streler. Muzykal'nost' kak printsip rezhissury* [Giorgio Strehler. Musicality as a Directing Principle]. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 112 p. (In Russian)
- 4 Markova E.V. *Eht'en Dekru. Teoriya i shkola "Mime pur": Ucheb. posobie* [Etienne Decroux. Theory and School of "Mime pur": Study Guide]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatral'nogo iskusstva Publ., 2008. 224 p.
- 5 Skornyakova M.G. *Dzhordzho Streler i "Pikkolo teatro di Milano"* [Giorgio Strehler and Piccolo Teatro of Milan]. Moscow, GII Publ., 2012. 351 p. (In Russian)
- 6 Strehler G. *Teatr dlya lyudei: Mysli zapisannye, vyskazannye i osushchestvlennye* [Theatre for a Human: Written, Spoken and Acted Thoughts], transl. from Italian, com. S. Bushueva, afterward. V. Gulchenko. Moscow, Raduga Publ., 1984. 310 p. (In Russian)
- 7 Bosisio P. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano. *Giorgio Strehler e il suo teatro, II*, a cura di A. Bentoglio, F. Mazzocchi. Roma, Bulzone Editore, 1998, pp. 107–126.
- 8 Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Firenze, Marsilio, 2001. 238 p.
- 9 Frigerio E. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (accessed 16.11.2023).
- 10 Frigerio E. Arlecchino, storia di una scenografia. *Programma di sala di Arlecchino servitore di due padrone, stagione 2016/17*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (accessed 11.12.2023).
- 11 Gaipa E. *Giorgio Strehler*. Bologna, Cappelli Editore, 1959. 163 p.
- 12 Graziosi F. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (accessed 09.10.2023).
- 13 Gregori M. I bianchi capelli del Piccolo Teatro. *L'Unita*, 16 maggio 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (accessed 11.12.2023).
- 14 *Il Piccolo Teatro di Milano: Cinquant'anni di cultura e arte*, a cura di M. Gregori. Milano, Leonardo Arte, 1997. 239 p.
- 15 Io, Strehler. *Conversazioni con Ugo Ronfani*. Milano, Rusconi, 1986. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (accessed 08.12.2023).
- 16 Kezich T. *Ritratto d'attore. Marcello Moretti*. Milano, Tecnografica Milanese, 1962. Quaderni del Piccolo Teatro, 4. *Giorgiostrehler.it*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (accessed 03.12.2023).
- 17 Lazzarini G. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (accessed 03.12.2023).
- 18 Malia S. Giorgio Strehler Directs Carlo Goldoni. Lexington books, 2014. 125 p.
- 19 Mazzocchi F. Il libero volo del "Corvo" di Strehler. *Studi gozziani*, Cambiaghi Mariagabriella. Milano, CUEM, 2006, pp. 241–252.
- 20 Monticelli R. *L'attore*, a cura di Odoardo Bertani. Milano, Garzanti, 1988. 478 p.
- 21 *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Later English History Plays*. Vol. IV, ed. G. Bullough. London, Routledge & Kegan Paul, 1962. 534 p.
- 22 Palmieri E. Strehler ha inventato uno spettacolo delizioso. *Il Tempo di Milano*, 10 novembre 1951. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/lamante-militare/> (accessed 01.11.2023).
- 23 Palmieri E. Una banda suona per le strade di Affori. *La Notte*, 11 luglio 1965. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (accessed 01.11.2023).
- 24 Pepe N. *Pantalone va in tournée. Programma di sala di Arlecchino servitore di due padroni, stagione 1996/97*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (accessed 14.11.2023).
- 25 Raboni G. Una festa augurale e inaugurale. *Corriere della Sera*, 30 ottobre 1990. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1990/> (accessed 14.11.2023).
- 26 Sartori A. *Ricordi intorno a una maschera. Quaderni del Piccolo Teatro, 4*. Milano, Tecnografica Milanese, 1962. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (accessed 05.11.2023).
- 27 Soleri F. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (accessed 05.11.2023).
- 28 Soleri F.: Intervista di Luciana Fusi. *Annabella*, 23 novembre 1977. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (accessed 05.11.2023).
- 29 Sparacino D. *Caliban*. Unpublished PhD Dissertation. New York University, 1973. 187 p.
- 30 Strehler G. Lettera a Fabrizio Clerici: 1953. *Giorgiostrehler.it*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/la-vedova-scaltra/> (accessed 10.11.2023).
- 31 Strehler G. *Programma di sala Il Piccolo Teatro in America Latina, 1954*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/strehler/giorgio-strehler-vita-di-un-uomo-di-teatro/> (accessed 14.11.2023).
- 32 Strehler G. Il "mestiere" della poesia. Marcia A. *La Commedia dell'Arte nelle maschere di Sartori*. Firenze, La Casa Usher, 1980. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (accessed 05.11.2023).
- 33 Strehler G. Il perché dell' "Arlecchino" e la riscoperta di Goldoni. *Testimonianza di una vita in teatro*, intervista di Damiano Pietropaolo. New York, 1995. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (accessed 14.11.2023).
- 34 Tian E. Strehler è riuscito a rappresentare qualcosa di molto difficile: il tempo che passa. *Il Messaggero*, 15 maggio 1987. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1987/> (accessed 08.11.2023).
- 35 Villoresi P. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (accessed 05.11.2023).