

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ КОМЕДІЇ ДЕЛЬ АРТЕ В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Євгеній ВАСИЛЬЄВ

Житомирський державний університет імені І. Франка

Статтю присвячено жанровим модифікаціям комедії дель арте у світовій драматургії на межі ХХ – ХХІ століття (Р. Бін, В. Красногород, В. Марро, С. Мрожек, Л. Петрушевська, С. Лелюх та ін.). Аналізуються різноманітні прояви давнього жанру на різних рівнях поетики: хронотоп, персоносфера, використання масок, лацці, імпровізаційна стихія, метатеатральність. Визначається роль прийомів комедії дель арте у сучасному жанротворенні, модифікації та римейкуванні жанру.

Ключові слова: комедія дель арте, жанрова модифікація, хронотоп, персоносфера, маска, лацці.

Статья посвящена жанровым модификациям комедии дель арте в мировой драматургии на рубеже ХХ – ХХІ веков (Р. Бин, В. Красногород, В. Марро, С. Мрожек, Л. Петрушевская, С. Лелюх и др.). Анализируются различные проявления древнего жанра на разных уровнях поэтики: хронотоп, персоносфера, использование масок, лацци, импровизационная стихия, метатеатральность. Определяется роль приемов комедии дель арте в создании современного жанра, его модификации и римейка.

Ключевые слова: комедия дель арте, жанровая модификация, хронотоп, персоносфера, маска, лацци.

The article explores genre modifications of the commedia dell'arte in the world drama at the turn of the 20th – 21st centuries (R. Bean, V. Krasnogorov, V. Marro, S. Mrozek, L. Petrushevskaya, S. Lelyukh etc.) Various manifestations of the long-standing genre at different levels of poetics (chronotope, characters, masks, lazzi, improvisational elements, metatheatricity) are analyzed. The paper studies the role of comedy dell'arte techniques in the making of contemporary genres, its modifications and remakes.

Key words: commedia dell'arte, genre modification, chronotope, characters, mask, lazzi.

Надзвичайний інтерес до комедії дель арте в європейському театральному мистецтві, який виник ще наприкінці XIX – початку XX століття, не вщухає в драматургії і на межі XX – XXI сторіччя. Численні сучасні драматурги звертаються до модифікацій цього архаїчного комедійного жанру.

Вплив комедії дель арте на різні національні театральні традиції досліджується в монографіях “Театр вчора і сьогодні: комедія дель арте на сучасній сцені” Дж. Фішера [12], “Тріумф П’єро: комедія дель арте і сучасна уява” М. Гріна і Дж. Свона [13]. Ґрунтовною є недавня інтердисциплінарна колективна монографія видавництва Routledge [14], у якій об’єднано п’ятдесят три статті науковців і митців із різних країн, що у них вивчаються різноманітні аспекти комедії масок. Низку цінних досліджень присвячено окремим національним традиціям комедії дель арте, зокрема у модерній та постмодерній літературі й театрі. А.А. Косарева у своїй дисертації розглянула цілу низку мало відомих британських п’єс на межі XIX – XX ст. (“П’єро на годину” Е. Доусона, “Творець мрії” О. Дауна, “Головна легенда: п’єса-маска про Багряного П’єро” Дж. Дрінквотера, “Шлюб Коломбіни” Г. Чепіна тощо), а також “дельартівські” традиції у британській прозі (Г.К. Честертон, А. Крісті, Д. Сейерс). Традиції комедії дель арте в російській літературі ґрунтовно аналізує іранський дослідник А. Ахмаді [1]. О. Чебанова оригінально розглянула комедію Маяковського “Клоп”, зіставляючи її дійових осіб із масками італійського театру [10].

Проте прояви комедії дель арте у драматургії зламу XX – XXI століття майже не досліджені, тоді як зразків п’єс, що в них модифіковано давній жанр, чимало: “Квартира Коломбіни” Людмили Петрушевської, “Любов до трьох апельсинів” Леоніда Філатова, “Балаган” Валентина Красногорова, “Вечеря Коломбіни” Олексія Карамішева, “І все-таки я тебе зраджу” Неди Нежданой, “Коломбіна, П’єро, Арлекін” Світлани Лелюх, “Arivederla, signora Kolombina” Євгена Леончука, “Остання роль Арлекіна” Валерія Марро, “Арлекін” Тетяни Ширяєвої, “Один слуга, два господарі” Річарда Біна, “Карнавал, або Перша дружина Адама” Славоміра Мрожека. Показово, що деякі драматурги, які використовують цю жанрову модель (Р. Бін, В. Красногоров), пропонують авторські жанротворчі реф-

лексії, які наче виправдовують модифікації давнього жанру. Наприклад, Валентин Красногоров у передмові до “Балагану” вдається до своєрідної апології жанру, яка водночас є інструкцією для постановників та театрознавчим есе. Драматург зазначає, що його “п’єса написана в жанрі *commedia dell’arte*. Цей жанр вимагав від акторів дару імпровізації та живого контакту з глядачами” [5]. Далі Красногоров робить історико-літературний екскурс, акцентуючи жанрові особливості комедії дель арте: її нефіксований драматургом текст, імпровізаційний, ігровий характер вистави, синтетизм, своєрідність трюків-лацці, а також композиційні особливості написаної в жанрі комедії дель арте п’єси.

Прояви комедії дель арте в сучасній драматургії різноманітні. Здебільшого драматург намагається модифікувати її на рівні *персоносфери*. Вводячи до складу дійових осіб персонажів комедії масок, автор намагається не стільки законсервувати, реставрувати жанр, скільки модернізувати його. Персоносфера цілої низки сучасних драматичних творів складається виключно з дійових осіб комедії дель арте. Частіше за все це класичний трикутник Арлекін – Коломбіна – П’єро. Він присутній у п’єсах “Коломбіна, П’єро, Арлекін” С. Лелюх, “Вечеря Коломбіни” О. Карамішева та “Арлекін, П’єро і Коломбіна” О. Чорнорицької та Р. Рахімова. Якщо у цих творах наявна тенденція до реконструкції архаїчного жанру, то у “Квартирі Коломбіни” Л. Петрушевської, героями якої є ті ж самі Коломбіна, Арлекін та П’єро, комедія дель арте піддається деконструкції. Персонажі Петрушевської постають як пародійні, тоді як дія драми відбувається у сучасному хронотопі (вона переноситься у часи застою, примхливо синтезує радянське повсякдення і театральність, акторський дріб’язковий побут та високий артистизм) та являє собою іронічний римейк жанру.

У деяких творах дійові особи комедії дель арте співіснують із представниками інших персоносфер. Це можуть бути носії інших фікційних світів, наприклад релігійних, міфологічних, літературних. У таких випадках превалує інтенція драматурга деконструювати архаїчний жанр. Вводячи до персоносфери традиційних персонажів комедії дель арте, автор акцентує принцип *маски* давнього жанру.

Показовою в цьому відношенні є остання за часом написання п'єс *Славоміра Мрожека "Карнавал, або Перша дружина Адама" (2013)* [8]. У ній зображено карнавал, влаштований 22 червня, на який запрошено персонажів різних фікційних світів. Серед них вісім гостей, серед яких є біблійні персонажі (Адам, Єва, Сатана), представники єврейської (Ліліт) та античної (Прометей) міфології, постать реальної історичної особи (Гете) та героїня його ж фікційного світу (Маргарита), абстрактний персонаж, що уособлює церкву (Єпископ). У списку дійових осіб Мрожек поділяє персонажів на три категорії. Поряд із гендерними групами "Пани" (Імпреса-ріо, Асистент, Гете, Сатана, Єпископ, Прометей, Адам) та "Пані" (Ліліт, Єва, Маргарита), постає і третя – Маски. У ній вказані вісім масок, які вдягають на карнавалі прибулі, а згідно з цим самі маски є дійовими особами, тоді як учасники карнавалу – виконавцями: *"ЛЕВ – Гете, ДОВІЛЬНА – Сатана, КОВПАК СЕРЕДНЬОВІЧНОГО БЛАЗНЯ – Єпископ, "IL DOTTORE" – Прометей, СТАРА ЛЮДИНА – Адам, КІТ I – Ліліт, КІТ II – Єва, ВАМПИР – Маргарита*». Як видно з переліку, серед масок присутні маски комедії дель арте. Наприклад, маска, що її на карнавалі носить Прометей, є маскою Доктора, що належав до масок старих. За авторським описом, на Прометей *"чорний костюм, біла манишка і чорний метелик. На голові – традиційна венеціанська маска з носом, що нагадує дзьоб ібіса, і називається "Il Dottore"*. На венеціанському карнавалі маска Доктора (її ще називали Доктором чуми) була пов'язана із нагадуванням про смерть і марність життя.

Адаму належить маска "старої людини", що також очевидно сходить до групи дельартівських сатиричних масок старих. А Лев – маска, що носить на карнавалі Гете, асоціюється з Венецією (крилатий Лев Святого Марка є славнозвісним символом міста), батьківщиною карнавалу та одного з двох (поряд із Неаполем) основних центрів комедії дель арте.

Характерно, що маски отримують метатеатральну оцінку – їх піддають рефлексії інші дійові особи:

ЄПИСКОП. О, лев! Тобто, людина перевдягнена левом.

ПРОМЕТЕЙ. Екселенц сказав «лев», це значить – не людина.

ЄПИСКОП. Я мав на увазі людину. Людину, перевдягнену левом.

ПРОМЕТЕЙ. Саме так. Я схилиюсь до того, що є певна тенденція до подібних порівнянь. Замість того, щоб сказати: «я бачив людину», кажемо: «я бачив лева».

СПИСКОП. Ви ж, однак, є людиною!

ПРОМЕТЕЙ. Ну, так, я людина.

СПИСКОП. Тільки з потворним дзьобом.

Показово, що у цьому діалозі обговорюється важлива тема маски і сутності. Адже і для італійської народної комедії маска означала не лише пристрій, що актор вдягав на обличчя, але й певний соціально-психологічний тип. І для мистецтва ХХ – початку ХХІ століття тема маски (“личини”) і сутності людини (“лику”) є однією з найбільш репрезентативних (драматургія А. Жаррі, Л. Піранделло, В.Б. Єйтса, М. де Гельдероде, Б. Брехта, Ж. Кокто, Ю. О’Ніла, Г. Горіна, режисура Вс. Мейерхольда, С. Вахтангова, Ж.-Л. Барро, Ш. Дюллена, А. Мнушкіної). Феномен маски у театральній культурі, що багато досліджувалося науковцями [9], у п’єсі Мрожека набуває, сказати б, “метакарнавального” тлумачення. Адже діалог про неї ведеться не лише дійовими особами під час карнавалу, але й особами в масках, парадоксальних для їх носіїв. Прометей, образ якого асоційований із волелюбством, життям, ознаками культурного героя, на карнавалі несе нагадування про хвороби та смерть. Єпископ же, уособлення релігії та церкви, розмірковує про Гетеву маску Лева, сам будучи за мить до цього вдягнений у блазеньський ковпак (цю маску пропонує йому Прометей, основний співрозмовник Єпископа, на що той нерішуче погоджується (“що поробиш – звичай є звичай”) із тим, щоб вранці її зняти. Єпископ у ковпаку є безумовним карнавальним образом, який сходить до європейського середньовіччя і асоціюється з його народною сміховою культурою. Якщо середньовічні блазні виступали “сміховими дублерами персонажів Священної історії” [3, с. 152 – 161], то у Мрожековому «Карнавалі» сам священнослужитель постає блазнем.

Оригінальним у діалозі Єпископа і Прометея є й те, що поряд із рефлексією щодо маски Лева присутня також саморефлексія з приводу маски Доктора, яку на карнавалі носить Прометей. Крім обговорення людини “з потворним дзьобом” у вищенаведеному діалозі, ця саморефлексія продовжується і в подальшій розмові героїв, яка прояснює вибір маски Прометеєм:

ПРОМЕТЕЙ. Знаєте, екселенц, я цю маску надягнув навмисне <... > Але я тут презентую людину, а людина – це звучить... по різному <... > З одного боку, це звучить оптимістично: «Людина людині овечка». Але з іншого...

ЄПИСКОП. Краще вам не закінчувати.

ПРОМЕТЕЙ. Але з іншого боку – жорстокість. Багато поганих речей можна розповісти про людину.

ЄПИСКОП. На жаль.

ПРОМЕТЕЙ. Злочини, насилля, відступництво...

Прикметно, що Прометей, який свідомо обирає маску, що є візуальним втіленням вислову “*temento mori*”, виступає у Мрожека в ролі, протилежній своєму міфологічного шлейфу – постає у вивернутій, виразно карнавалізованій функції. Замість волелюбного оптиміста та захисника людей постає песиміст і мізантроп. Показово, як обіграються принаймні чотири відомі афоризми про людину. Замість виразу із комедії Плавта “Віслюки” «людина людині вовк» (“*Homo homini lupus est*”), котрий присутній у діалозі імпліцитно, оприявнюється протилежний за значенням вислів “людина людині овечка”. Фраза “людина – це звучить... по різному” у першу чергу асоціюється зі знаменитим висловом “Людина – це звучить гордо”, що належить персонажу п’єси Горького “На дні” Сатіну. Недаремно його фразу Прометей цитує ще на початку п’єси:

ПРОМЕТЕЙ. “Людина – це звучить гордо”.

ЄПИСКОП. Ну, скажімо так...

ПРОМЕТЕЙ. Це сказав Максим Горький.

САТАНА. Хто?

ПРОМЕТЕЙ. Максим Горький. З росіян.

САТАНА. Аа-а, звичайно...

Окрім того, мізантропічні погляди на людину, що Прометей висловлює Єпископу, співвідносяться із пародійним афоризмом Віктора Шкловського, що був частиною інтелігентського фольклору радянських часів і міг бути відомим Мрожеку: «Людина – це звучить гірко». Нарешті, песимістичні Прометееві рефлексії щодо людини можна кваліфікувати як пародійні щодо сумнозвісної тези з “Морального кодексу будівника комунізму” (прийнятого 1961 р. на XXII з’їзді КПРС) – “Людина людині друг, товариш і брат» (положення 6).

Апеляція до комедії дель арте з її театральністю, балаганністю, масками завжди *метатеатралізує текст* драматичного твору. Наприклад, Неда Неждана у п'єсі “І все-таки я тебе зраджу” вводить поряд із “біографічними” дійовими особами (Леся Українка, Нестор, Сергій, Кльоня) двох персонажів комедії масок – П'єро та Арлекіна. П'єса “Арлекін, П'єро і Коломбіна” Ольги Чорнорицької та Равіля Рахімова з перших реплік вводить реципієнта у метатеатральний контекст: твір починається з того, що Арлекін, котрий є “директором театру й актором”, лається з акторами, пояснюючи їм, що грошей немає – театральна каса порожня, після чого він починає сварити акторів за їх низьку поведінку поза межами театру, інтриганство та брехню на самій сцені. Упродовж дії п'єси постає також момент репетиції (в першій сцені третьому акті Коломбіна репетирує з актором, що вдягнений священником). Серед дійових осіб – актори, які в останній сцені п'єси веселяться і відзначають бойове хрещення на сцені Коломбіни й дізнаються, що директора театру шахрая Арлекіна заарештовано, обираючи собі натомість нового керівника – ним стає П'єро, господар харчевні. Актори у п'єсі рефлексують з приводу власної гри й театрального мистецтва у цілому.

Метатеатральна атмосфера панує також у п'єсі *Світлани Лелюх “Коломбіна, П'єро, Арлекін”*. У ній утворюється специфічна метатеатральна рамка, адже на початку й наприкінці твору артикульовано театральний хронотоп, що починає та закінчує дію. Так, на початку один із духів Альфон пояснює іншому духові Сальфону, куди вони прибули і “чому там така темрява”: “Ой, який же ти, Сальфоне, нетямущий! Це ж бо театр! І саме тут відбувається чарівна дія. А без нас вона з місця не зрушить, бо ми, чарівні духи, відкриваємо всі людські таємниці” [6, с. 4]. Перед завісою, коли закінчилася дія власне “п'єси у п'єсі” про Коломбіну, П'єро та Арлекіна, двоє духів знову акцентують на метатеатральності, руйнуючи “четверту стіну”:

Альфон. Ми їх усіх оберігатимемо.

Сальфон. І тих, що в залі?

Альфон. Звичайно. Але про всяк випадок їх будитимемо.

Сальфон. Гей! Гей! Пробуджуйтесь! Пробуджуйтесь! Ваші овації – і до гардероба... кінець! Кінець вистави. Фініта ля комедія! [6, с. 23].

Подібні ігрові рамкові сцени безперечно наближують сучасний драматичний твір до ігрової театральної атмосфери комедій дель арте.

Зауважимо також, що п'єса Світлани Лелюх створена за мотивами казки Мішеля Турньє “П'єро, або Що приховує в собі ніч”. У наративі Турньє ніяких духів немає – вони є оригінальними дійовими особами Лелюх. Духи Альфон і Сальфон виконують функцію античного Хору, супроводжуючи дію, пояснюючи глядачам (у даному випадку юним) сюжетні перипетії або ж внутрішні порухи персонажів тощо. Зрештою, саме ці два духи і служать метатеатралізації адаптованої драматургом для сцени філософської казки.

Нерідко представники сучасної драматургії вдаються до римейкування жанру комедії масок. У цих випадках вони вписують персонажів у сучасний хронотоп, пародіюючи при цьому (точніше навіть, пастишизуючи) відомі сюжети та дійових осіб давніх драматичних творів. Прикладом *римейкування* комедії дель арте є комедія сучасного англійського драматурга *Річарда Біна “Один слуга, два господарі”* [10], яка з листопада 2011 року з величезним успіхом демонструється у постановці Королівського Національного театру (режисер Ніколас Хайтнер) як у Великій Британії, так і в інших країнах світу (США, Гонконг, Австралія, Нова Зеландія). Бін створив її на основі комедії Карло Гольдоні “Слуга двом панам”. Сюжет варіює цю знамениту комедію, в якій Труффальдіно водночас служить двом господарям (Флоріндо Аретузі та Федеріго Распоні), одним із яких була перевдягнена жінка (Беатріче Распоні). Комедія ж Біна являє собою типовий римейк класичного твору. Італійський хронотоп XVIII століття змінюється на англійський, адже дія відбувається у Брайтоні 1963 року. Осучасненим Труффальдіно постає Френсіс Хеншел. Після звільнення з групи, що грає скіфл (аматорський джаз бідних кварталів, характерний саме для 1950 – 1960-х років), його наймають на службу два різні боси. Це гангстер Роско Креб (що насправді є молодою жінкою Рейчел, яка тужить за смертю свого брата-близнюка), та її коханець Стенлі Стаберз (котрий вбив брата Рейчел і якого тепер розшукують за цей злочин). Обидва господарі Френсіса бажають повернути один одного.

Паралелі в сюжетній організації обох комедій пов'язані з іншими сюжетними лініями комедії Гольдоні. Злочинець Чарлі Кленч (осучаснений венеціанський купець Панталоне) намагається видати свою доньку Пауліну (Кларіче у Гольдоні) за Роско, незважаючи на те, що

вона закохана в екстравагантного актора-початківця Денгла, що змінив своє ім'я Орlando на Алана, тому що “зараз 1963 рік! На театрі зараз чортова революція, і в моді п'єси про сердитих молодих людей” (у “Слузі двом панам” це Сільвіо). Френсіс у свою чергу залицяється до феміністки Доллі, що є бухгалтеркою Чарлі Кленча (її прообразом є служниця Панталоне Змеральдіна).

Комедія Річарда Біна показова тим, що драматург максимально використав жанрові можливості комедії дель арте. У п'єсі (а згодом і виставі Ніколаса Хайтнера) застосовані численні *лацці* в душі народної італійської комедії. Це комедійні пантоміми, фарсові ситуації, гегі, трюки, буфонада тощо. Наприклад, Френсіс упродовж твору постійно розмовляє сам із собою, шизофренічно роздвоюючись до такого ступеня, що навіть сам собі дає ляпаси і штурхани. Лацці являють собою сцени зі старим і глухим 87-річним офіціантом Елфі, який намагається відкрити штопором пляшку вина; групою громадських волонтерів-невдах; участю в сценах гротескного комічного реквізиту (величезна валіза) або ж патологічною прив'язаністю ненажери Френсіса до їжі.

Деякі лацці Річарда Біна інтертекстуально пов'язані з базовою комедією Гольдоні. Власне, ненажерливість Френсіса теж запозичена з характеру Труффальдіно, який постійно мріє “попоїсти”, “пожувати”, гуляє, щоб “приспати голод”, служить двом панам, щоб мати “подвійний харч” і т.п. [2]. Особливо яскравим є перегук лацці з листом у двох комедіях. У комедії Гольдоні (Сцена 14) Труффальдіно намагається приховати сліди своєї перлюстрації – він запечатує відкритого ним листа хлібом (“*хоч і шкода витратити цей кавалочок хліба, та нічого не вдієш*”). Френсіс у комедії Біна йде ще далі. У схожому лацці, де герой несе чотири листи (два звичайних і два листи-дозволи), він смакує не хліб, а куштує, а згодом і з'їдає... самого листа.

Р. Бін запозичує також *імпровізаційну* стихію комедії масок. Так, протагоніст постійно взаємодіє з глядацькою аудиторією. В одному випадку він виводить із залу на сцену людей, аби ті допомогли йому перемістити величезну валізу. В іншому – Френсіс просить у глядачів поради з приводу місця, куди він може запросити на перше побачення Доллі. П'єса сполучає традиційну імпровізацію

італійської комедії дель арте з сучасним комедійним мистецтвом (зокрема, жанром стендап). Так, Річард Бін забезпечує виконавця ролі Френсіса кількома варіантами дій в інтерактивних діалогах з глядачами, проте останні передбачають авторські імпровізації (що й трапляється на виставах).

Сам Бін у передмові до п'єси наголошує на подвійному характері імпровізації на сцені. Він нагадує, що сам Гольдоні створив “Слугу двом панам”, оскільки втомився від того, що актори відхилялись від сценарію і вдавались до непристойностей, аби розсмішити публіку. Драматург вважає, що головним чином імпровізацій потребує час від часу Френсіс, проте вони несуть небезпеку, й їх потрібно контролювати та обмежувати, адже вони можуть взагалі не мати ніякого стосунку до п'єси. Про подібну небезпеку щодо участі у виставі глядачів Річард Бін також попереджає.

Подібно до Р. Біна, В. Красногоров, як він і постулює у цитованій передмові, також вводить лацці, імпровізації, діалоги з публікою в свою п'єсу “Балаган”. Наприклад, типовим буфонним номером є лацці зі зв'язаними персонажами, які вовтузяться, намагаються встати і лише біля дзеркала усвідомлюють, що вони прив'язані один до одного як сіамські близнюки. Номером у стилі лацці комедії дель арте є також подальші пантоміми зав'язаних персонажів із вином і тортом, а також лацці з пошуком тексту п'єси, лацці з відчайдушними спробами Розумника і Дурня розбудити Коломбіну, лацці з підгляданням. Імпровізаційний інтерактивний діалог із глядацькою аудиторією веде у “Балагані” Дурень [5].

Подібні прийоми, безпосередньо запозичені в комедії дель арте, є експліцитними, декларованими самими драматургами. Вони не лише реконструюють традиційну жанрову структуру, але й слугують руйнуванню більш сучасної театральної стилістики драматургії та театру, наприклад, славнозвісної четвертої стіни, сценічної ілюзії, жанрової і видової чистоти драми тощо.

Український драматург **Валерій Марро** у своїй “ексцентричній сімейній драмі” “**Остання роль Арлекіна**” [7] вдається до співвіднесення сучасних персонажів з героями італійської комедії масок. Головний герой – професор Віктор Сергійович, який закохується в молоду дівчину – свою студентку Таню, корелює упродовж всієї п'єси

(починаючи з її заголовку) з Арлекіном. Усі інші персонажі, що оточують протагоніста, – дружина Анна Василівна, син Андрій, друг сім'ї Борис Григорович, Таня постійно іменують його, “веселуна і балагура” Арлекіна. “Він і в інституті Арлекіном був... на всіх КВНах... Любив веселити публіку”, – говорить його друг Борис. Та й сам Віктор Сергійович асоціює себе з Арлекіном. У драматичний для себе момент він істерично “грає” в Арлекіна. В. Марро відновлює насамперед трагічну складову комедії дель арте. Адже сімейна драма завершується трагедією: наприкінці п'єси герой застрелюється.

Незважаючи на сучасний хронотоп п'єси, Марро використовує деякі прийоми синтетичної вистави комедії масок (до речі, сам драматург є також композитором і художником, тобто «синтетичним» митцем). Так, у драматичній сцені “Кривляння” Віктор Сергійович виконує пісню Арлекіна. Куплети в його виконанні (у супроводі інших учасників дійства) звучать і в останній кульмінаційній сцені (до тексту пісні додаються ноти авторства Марро). Пісня Арлекіна лунає навіть перед завісою – вже після оголошення про самогубство героя.

З персонажами комедії дель арте корелюють також інші дійові особи “Останньої ролі Арлекіна”. Насамперед це Коломбіна, чия маска наче роздвоюється між Танею та Анною Василівною. Спочатку п'єси Коломбіна асоціюється з юною Танею. “*Де ти, моя Коломбіна? Я чекаю на тебе... я кличу: повернись, моє дихання... моє кохання!*”, – звертається до Тані герой. Та й сама юна героїня “приймає” на себе цю маску: “*Ви ж шукали мене... Коломбіну... і ось я тут, перед вами... Ви були таким шляхетним, таким піднесеним завжди...*” [7]

Проте наприкінці драми, коли для Віктора Сергійовича домашні й друзі вирішують розіграти виставу за його ж колись написаною п'єсою, роль Коломбіни дістається дружині. У костюм Коломбіни вона не влізає, проте й маски виявилось достатнім, щоб під час “п'єси у п'єси” відбулась цілком драматична сцена впізнавання. Арлекін-Віктор Сергійович замість вісімнадцятирічної Коломбіни-Тані знаходить під маскою нелюбу й вульгарну Коломбіну-дружину. І це обмануте очікування, що сприймається героєм фатальною підміною, й стає останнім кроком до його самогубства.

П'єро у п'єсі постає син Віктора Сергійовича Андрій. Під час домашнього карнавалу він вдягає маску П'єро, роль якого з батькової

п'єси, на його думку, найбільш пасує йому. Разом із маскою Андрій надягає також костюм П'єро, *“накидає на плечі темний плащ, під яким примостив кинджал”*. Цей кинджал уособлює ставлення сина до батька, адже у п'єсі він виступає не лише слухняним і шанобливим сином, що до певного часу захоплювався батьком та його науковим даром, але й стає його суперником.

Таким чином, у сучасній драматургії наявні різноманітні прояви комедії дель арте на різних рівнях поетики: персоносфера, використання масок, ігрове й метатеатральне начало, лацці, імпровізаційна стихія. Численні прийоми комедії масок виконують важливу функцію у сюжето- і жанротворенні, зокрема реставрації та жанрової модифікації архаїчного явища драматургії, а також його римейкування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938) / Ахмади Абдолмаджид. – М.: Водолей, 2013. – 152 с.
2. Гольдоні К. Слуга двом панам / Карло Гольдоні // Гольдоні Карло. Комедії / Пер. І. Стещенко. – Х.: Фоліо, 2008. – С. 25 – 114.
3. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX –XVI вв / Владислав Петрович Даркевич. – М.: Наука, 1988. – 344 с.
4. Косарева А.А. Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX – XX века / Анна Косарева. – Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2013. – 19 с.
5. Красногоров В. Балаган [Електронний ресурс] / Валентин Красногоров – Режим доступу до видання: http://lit.lib.ru/k/krasnogorow_w_s/balagandoc.shtml
6. Лелюх С. Коломбіна, П'єро, Арлекін / Світлана Лелюх // Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Т. 4. – Х.: Фоліо, 2010. – С. 3 – 23.
7. Марро В. Последняя роль Арлекина [Електронний ресурс] / Владимир Марро – Режим доступу до видання: <https://www.proza.ru/2015/10/24/1725>
8. Мрожек С. Карнавал, или Первая жена Адама / Славомир Мрожек // Современная драматургия. – 2015. – № 1. – С. 154 – 170.
9. Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре / Андрей Валерьевич Толшин. – Автореферат... доктора культурологи – СПб., 2007. – 36 с.
10. Чебанова О.В. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX — первой трети XX века [Електронний ресурс] / Ольга Вадимов-

на Чебанова – Режим доступу до видання: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200501911>

11. Bean R. *One Man, two Guvnors* / Bean Richard. – L.: Oberon Books Ltd, 2011. – 96 p.

12. Fisher J. *The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage* / Fisher James. – The Edwin Mellen Press, 1992. – 408 p.

13. Green M. and Swan J. *The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination* / Green Martin and Swan John. – Pennsylvania State University Press, 1993. – 309 p.

14. *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Edited by Judith Chaffee and Olly Crick. – L., N.Y.: Routledge, 2015. – 512 p.