

УДК 79

ОТ МАСКИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ К СИМВОЛУ АКТЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ

*Д. Д. Кумукова*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская площадь, 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия

Статья посвящена эволюции образа Арлекина на театральной сцене за весь период его существования. Рассмотрение сценического пути знаменитой маски охватывает разные виды театрального искусства: драматического, пантомимического, балетного. При всем жанровом разнообразии судьба этой маски имеет общие тенденции и общую эволюцию. Арлекин, как персонаж комедии дель арте, за четыре столетия проходит путь, превращаясь из маски второго дзанни в символ актерского мастерства.

Ключевые слова: Арлекин, маска, дзанни, комедия дель арте, пантомима, Пьеро

FROM THE MASK OF COMMEDIA DELL'ARTE TO THE SYMBOL OF ACTOR'S PROFESSION

*Dzhamiya D. Kumukova*¹

¹ Russian Institute of Art History, 5, St. Isaac's Sq., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The article is devoted the evolution of Harlequin on the theatrical stage during the whole history of his existence. The examination of the stage path of the famous mask includes different forms of theatrical art: dramatic, pantomime, ballet. The fate of this mask in spite of such genre variety has the generic tendency and generic evolution. This character during four century went through evolution and turned from the second zanni into the symbol of acting technique.

Keywords: Harlequin, mask, zanni, commedia dell'arte, pantomime, Pierrot

Сценическая история Арлекина, одной из масок комедии дель арте, охватывает более четырех столетий. За этот период его образ пережил значительную эволюцию, после чего стал самым популярным в ряду существующей сотни дельартовских масок. Кроме того, он превратился в некий обобщающий символ артиста, в образ персонажа, предполагающего абсолютное слияние с воплоща-

ющим его актером. В этом смысле слова А. Я. Таирова, сказанные о костюме Арлекина, вполне могут быть отнесены к самой роли, которую нельзя отделить от ее исполнителя: «стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу» [1, с. 176].

Сценический путь Арлекина начинался с маски второго дзанни, входившего в венецианский квартет комедии дель арте наряду с Панталоне, Доктором и Бригеллой. Сам Арлекин в качестве маски второго дзанни появился в конце XVI века в исполнении Тристано Мартинелли (рис. 1).

Точное место рождения Арлекина Мартинелли установить трудно, поскольку итальянский актер в то время гастролировал в разных странах (Англии, Испании, Франции) за пределами своей родины. До Мартинелли маска второго дзанни уже существовала, но не имела имени. Потому зачастую в разных источниках первым исполнителем Арлекина называется актер Альберто Назелли (сценический псевдоним — Дзан Ганасса, что означает «крепкие скулы»), выступавший на сценах Италии, Франции, Испании в 1560–1580-е годы в роли второго дзанни, т. е. той маски, которая и стала прообразом знаменитого персонажа. Существует версия, что Арлекин и Дзанни изначально представляли собой разные маски, и что Арлекин начал выступать в образе второго дзанни не сразу, а только в XVII веке во Франции¹.

Само слово «дзанни», давшее наименование целой группе масок в комедии дель арте, имеет венецианское происхождение. На диалекте города Венеции имя Джованни произносилось как «дзанни» и постепенно стало нарицательным, олицетворяющим качества комического слуги. До того же, как возникло имя «Арлекин», двое слуг, традиционно входившие в состав действующих лиц комедии дель арте, именовались как «первый дзанни» (активный) и «второй дзанни» (пассивный).

Родословная маски Арлекина и самого его имени до сих пор остается не до конца проясненной, хотя с этой целью, по выражению итальянской исследова-



Рис. 1. Тристано Мартинелли – Арлекин

¹ История итальянского театра комедии дель арте ведется с середины XVI века.

тельницы Делии Гамбелли, были «пролиты реки чернил» [2, с. 17]. На сегодняшний день актуальными и возможными представляются оба (французский и итальянский) варианта происхождения Арлекина, поскольку Арлекин стал участником театра масок как раз в то время, когда комедия дель арте начала активно взаимодействовать с французским фарсом².

Наиболее распространенной версией происхождения имени «Арлекин(о)» является предположение об inferнальном персонаже из французской средневековой мистерии (примерно, XII в.) Эрлекене, как исходном варианте имени Арлекина. Действительно, во внешнем облике Арлекина сохранились некоторые черты дьявольского прототипа: черная волосатая маска на лице и выступ бесовского рога на лбу. Не случайно и в «Божественной комедии» А. Данте (начало XIV в.) возникает демон по имени Аликино. Рассматривая разнообразные гипотезы происхождения знаменитой маски, исследователь итальянского театра М. М. Молодцова делает предположение об «адских флюидах», испускаемых Арлекином: «вероятнее всего, он сохранил их не по наследству от мистерий. Возможно, что демонические свойства были приписаны Арлекину заново, в разгар вражды театра с церковью. Тут уж сами отцы-иезуиты подлили “адского соуса” в свои филиппики против профессиональных Арлекинов и изрядно вымазали им и без того черную физиономию второго дзанни» [3, с. 52].

В любом случае, начиная с XVII века, Арлекин (как и другой дзанни венецианского квартета Бригелла) становится выходцем из бергамасских крестьян, на что указывает диалект ломбардского языка и грубая холщовая одежда: белые рубаха и штаны с нашитыми на них заплатками. Толкование заплаток различно: либо «черта бедности», либо «бесовские знаки». Сама белая одежда с разноцветными элементами объясняется и как собственно сценический костюм, подчеркнуто отличающийся от того, что носили в обычной жизни. Например, итальянский театровед Паоло Тоски в пестром облике Арлекина предполагал символический смысл: «Быть может, в нем запечатлелся “май, свежий май”, зелень листвы, красное, синее, желтое разноцветье весенних цветов» [4, с. 9]. На голове у Арлекина была шапка с заячьим хвостом, трактуемым многими исследователями как знак трусости; при этом головной убор мог иметь и другое украшение, например, лисий мех. В руках или на поясе у Арлекина была палочка, иногда меч небольшого размера³.

Арлекин, как второй дзанни, был прямой противоположностью первому, также изначально не имевшему имени и обретшему его в конце XVI века. Наи-

² С 1570-х годов итальянские труппы приезжают с гастролями в Париж, а с середины XVII века комедия дель арте обосновывается во Франции как постоянный Театр Итальянской комедии (Comédie Italienne).

³ Изображения костюма сохранились на рисунках и гравюрах XVI–XVII веков.

более знаменитым первый дзанни стал под именем Бригеллы, хотя возникал и под другими прозвищами (Педролино, Скапино, Буффетто). Вторым дзанни тоже выступал под разными именами: Меццетино, Труффальдино, Табарино. Например, актер Джованни Пеллезини — создатель маски Педролино (первого дзанни, предшественника Пьеро) — был многолетним партнером Тристано Мартинелли — Арлекина (второго дзанни) в труппе «Конфиденти» («la Compagnia dei Confidenti»⁴), руководимой знаменитым капокомико Фламинио Скала. Если Бригелла (подобно другим представителям маски первого дзанни) был умен, расчетлив, хитер и ловок, то Арлекин (второй дзанни) — наоборот: первые сто лет своей сценической судьбы был глуп, наивен, простодушен и неудачлив. При этом известно, что Мартинелли в роли Арлекина активно использовал акробатические трюки и разнообразные буффонные элементы.

Обосновавшись в XVII веке на французской сцене, персонаж Арлекина проходит эволюцию. Уже в исполнении Мартинелли, выступавшего на сцене почти полвека, а затем и других актеров, Арлекин начинает постепенно уходить от своих народных бергамасских корней и превращаться в эстетизированного, отвлеченного от каких-либо конкретных национальных черт, персонажа. Знаменитым исполнителем Арлекина, воплотившим новый образ маски, становится Доменико Джузеппе Бьянколелли (сценическое имя Доминик), выступавший на сцене парижского Comédie Italienne во второй половине XVII века (рис. 2).

Бьянколелли не пользуется бергамасским диалектом, как делали его предшественники, исполнявшие Арлекина, а строит свою речь на комическом сочетании двух языков: родного итальянского и ломаного французского (как известно, итальянские актеры на парижской сцене первоначально говорили на своем языке, постепенно стали включать французские слова, а в XVIII веке окончательно перешли на французский).



Рис. 2. Доменико Бьянколелли — Арлекин

⁴ Уверенные (итал.)

Одежда у изменившегося Арлекина также эволюционирует, превратившись из грубой бесформенной пары (сшитых из мешковины рубахи и штанов) в облегающий костюм, сотканный из многочисленных разноцветных ромбиков и треугольников, стилизованных под родовые заплатки. Именно этот костюм и становится классическим для Арлекина. Черная маска тоже меняется. Она в значительной степени утрачивает свою «волосатость». Но главная перемена заключается в самом образе Арлекина. Бьянколелли наделяет свою маску второго дзанни характеристиками первого дзанни, превращая наивного, глуповатого простака в ловкого, изворотливого весельчака и, соответственно, повышая значимость его роли в спектакле. Превращение образа Арлекина в прямо противоположный (существовавший до Бьянколелли), можно сравнить с переосмыслением образа Пьеро в первой половине XIX века знаменитым французским пантомимистом Жаном-Батистом-Гаспаром Дебюро. Тогда фарсовый персонаж, каковым до Дебюро был Пьеро, стал трагическим.

Существует и несколько другое толкование преобразования Арлекина во второй половине XVII века. Например, историк театра А. К. Дживелегов образ, созданный Бьянколелли, трактует не как перевоплощение второго (пассивного) дзанни в первого (активного), а как слияние черт обоих дзанни: «Он сохранил Арлекину его веселость, его чудесную наивность, но присоединил к этим качествам умение выворачиваться из неприятных положений, а также ловкость в достижении целей» [5, с. 125]. Как бы то ни было, именно образ активного Арлекина получает дальнейшее развитие в истории сценического искусства. Например, режиссер и теоретик театра, соратник В. Э. Мейерхольда В. Н. Соловьев в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 6–7) приводит сценарий «Рождение Арлекина и его мнимая смерть» как типовую схему комедии дель арте: «Арлекин к концу сценария попадал обыкновенно в руки стариков и правосудия. Суд его присуждал к смертной казни. Его вешали, расстреливали, топили, но Арлекин все-таки оставался в живых и злобно торжествовал свою победу над стариками» [6, с. 409]⁵.

В самом конце XVII — начале XVIII века в связи с закрытием театра *Comédie Italienne* Арлекин, как и многие другие маски комедии дель арте, поселяется на сценах ярмарочных театров Парижа. Здесь Арлекин утрачивает статус дзанни, сохраняя свой образ динамичного комического персонажа, умеющего при помощи виртуозно исполненных трюков решить любую проблему. Таким он возникает в пьесах А. Р. Лесажа, создававшего свои произведения для ярмарочных представлений на протяжении четверти века. Например, в пьесе Лесажа «Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги» (1720) герой призван продемонстрировать неограниченные акробатические способности.

⁵ «Стариками», как было принято, Соловьев называет возрастные маски комедии дель арте. К ним относятся Панталоне, Доктор, Тарталья, Скарамучча и др.

Его роль в этой пьесе Молодцова описывает так: «Арлекин <...> облачается в шкуру дикой кошки и влезает на дерево, висит там вниз головой, летает с ветки на ветку, скользит вниз и карабкается вверх. Рассказывая о кораблекрушении, он имитирует вой ветра, изображает пловца, спасающегося от акул, утопленника и т. д. Он танцует в хороводе людоедов и людоедок, пляшет в чугуне с водой, поставленном на огонь, когда его хотят сварить и съесть» [3, с. 79–80]. На подмостках ярмарочных театров Арлекин постоянно меняет роли, оставаясь ловким и веселым героем, исполняющим лацци в различных (как правило, одноактных) пьесах⁶, соединяющих буффонные черты комедии дель арте со сказочным сюжетом.

В XVIII веке Арлекин становится и на протяжении всего столетия остается центральным персонажем английской пантомимы, родившейся из комедии дель арте⁷. Собственно, успех итальянских актеров, сохранявшийся в Англии в конце XVI — XVIII веке и способствовал созданию жанра пантомимы. А. А. Аникст так объяснял изобретение нового театрального жанра: «...в Англии были налицо все условия для натурализации итальянской комедии масок. Эта натурализация и произошла в форме пантомимы» [7, с. 77].

Считается, что в Англии первое появление Арлекина состоялось в самом начале XVII века на сцене театра «Куртина» в спектакле «Путешествие трех английских братьев, сэра Томаса, сэра Эндрю и мистера Роберта Ширли» по пьесе Д. Дэя, У. Раули и Д. Уилкинса. В роли Арлекина выступал знаменитый комический актер и танцор Уильям Кемп после того, как в 1599 году он ушел из шекспировской труппы «Слуги лорда-камергера». Вероятно, его способность играть шутов, свободно импровизируя и переходя от прямой речи к песне или танцу, и обусловила обращение актера к образу Арлекина. Можно предположить, что Кемп покинул шекспировскую труппу из-за того, что его импровизационный способ игры, необходимый для исполнения роли Арлекина, вошел в противоречие со складывающейся традицией елизаветинской сцены: вводить в пьесу шутов в качестве действующих лиц с выписанной ролью (в театре предшествующего времени шуты не имели фиксированного текста и импровизировали, желая развлечь зрителей). Гамлет в трагедии Шекспира, наставляя актеров перед спектаклем, как раз призывает их следовать тексту и отказаться от импровизации:

⁶ В числе пьес были комедии: «Арлекин, король Серендиба» (1713), «Арлекин-Магомет» (1714) Лесажа, «Арлекин-Девкалион» и «Пещера Трофониуса» А. Пирона (обе – 1722), парад «Арлекин-хирург» и пантомима «Арлекин-Орфей» из четырехактной пьесы «История Комической Оперы, или Ярмарочные метаморфозы» (1736) Лесажа и Ш. Ф. Панара, водевиль «Арлекин – расклейщик афиш» (1792) П.-И. Барре. Ж.-Б. Раде и Ф.-Ж. Дефонтена и др.).

⁷ Итальянские труппы стали приезжать в Лондон буквально в те же годы, когда начали гастролировать в Париже, а именно: в 1571–1572 годах.

«...тем, кто у вас играет шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается» [8, с. 76]. К слову сказать, английская пантомима, используя в качестве сюжетной основы и литературные произведения, наделяла героев чертами Арлекина, в том числе, и самого Гамлета.

Сохраняя приемы комедии дель арте, используя трюки площадного фарса и всевозможные сценические эффекты, Арлекин в английской пантомиме обретает новое качество — любовь. Например, в комических сценах одной из первых пантомим — «Персее и Андромеде» (1716), — поставленных в театре Дрюри-Лейн Джоном Уивером, Арлекин уже предстает влюбленным в Коломбину. У другого знаменитого английского мима Джона Рича (сценическое имя — Лун), выступавшего в роли Арлекина на сцене Линкольн-Инн-Филлдс (с 1732 — в Ковент Гарден) (рис. 3), комическое действие так же строилось вокруг любовных приключений Арлекина и Коломбины.

Как правило, сюжет сводился к стремлению Арлекина заполучить (похитить, отбить) Коломбину и убежать с ней, спасаясь от преследователей (например, старика Панталоне), в финале. Активное участие Арлекина в пантомиме и обусловило ее превращение в арлекинаду — комическое представление, в котором главным героем является Арлекин⁸. Но главная новация пантомимического этапа в эволюции образа Арлекина — его влюбленность. Именно устремленность Арлекина к соединению с некоей условной Коломбиной и станет основой для радикального переосмысления итало-французской маски на рубеже XIX–XX веков, вследствие чего влюбленный неунывающий весельчак превратился в обобщенный символ чувственного, сугубо плотского начала.

Процесс сценической эволюции Арлекина в сторону образа Дон Жуана, стремящегося к покорению женщин, можно сказать, получает свою иллюстрацию в драматургии П. Мариво, где все роли выписаны полностью. Само название комедии «Арлекин, воспитанный любовью» (1720), созданной для постановки в Comédie Italienne, звучит символично. В пьесе сохраняется связь с традициями комедии дель арте, но Мариво ставит акцент не на буффонном начале, как это было принято в театре масок, а на чувствах героя — точнее, на перемене, которая происходит с Арлекином под воздействием любви.



Рис. 3. Джон Рич — Арлекин

⁸ Собственно жанр арлекинады, соединяющей в себе танцы, песни и масочных персонажей, появился в середине XVII века во Франции.

Тема влюбленного Арлекина сохраняется и в XIX веке. Так, в парижском театре Фюнамбюль («*Théâtre des Funambules*») ⁹ в 1829 году была представлена английская пантомима «Взбесившийся бык», где роль Арлекина с успехом исполнял англичанин, переехавший в Париж — Клеман-Филипп Лоран — клоун, мим, танцор, акробат-эксцентрик, эквилибрист, канатный плясун, получивший прозвище «начиненный трюками». Сюжетная схема основывалась на ставшей традиционной любовной теме: союзу Арлекина и Коломбины противился ее отец, желавший выдать дочь за более выгодного жениха, но герои преодолевали все препятствия и соединялись. Вероятно, из образа удачливого влюбленного и вырастает символ чувственности, каковым предстает Арлекин на рубеже XIX—XX веков — эпохи, продемонстрировавшей особый интерес к эстетике театра комедии дель арте и давшей новую жизнь ее традиционным маскам. Путь Арлекина к образу любовника начался с Бьянколелли, который, по мнению Дживелегова, «сделал его влюбчивым и очень настойчивым в проявлении своих любовных чувств» [5, с. 125], после чего (в пантомимах XVIII и XIX веков) сам конфликт начал строиться на борьбе Арлекина за соединение с Коломбиной.

Новое осмысление старых масок возникает в драме А. А. Блока «Балаганчик» (1906), в основе которой лежит стандартная фабула арлекинады: ловкий Арлекин добивается любви Коломбины и уводит ее от неудачливого Пьеро. Но при сохранении традиционной любовной интриги, в блоковской пьесе все три маски дзанни превращаются в некие глобальные обобщения. Арлекин становится носителем плотского, чувственного начала; Пьеро воплощает лирическую, отвлеченную мечтательность; Коломбина же из маски кокетливой служанки превращается в обобщенный образ женственности. Собственно, в отношении к Коломбине Арлекин и Пьеро и выражают свою сущностную характеристику. Такая образная система обусловлена идеей поэта-символиста о недоволощенности личности, ее расколотости. Потому персонажи «Балаганчика» Пьеро и Арлекин олицетворяют половинки одной цельной личности: дух и плоть, соответственно.

Блоковский образ Арлекина, воплощающего чувственность, сохраняется и в балетном спектакле М. М. Фокина «Карнавал» (музыка Р. Шумана), первоначально показанном в Петербурге (зал А. Павловой, 1910) и ставшим знаменитым после представления его в рамках «Русских сезонов» С. П. Дягилева. Партию Арлекина в первом петербургском представлении исполнял Л. С. Леонтьев; затем, в том же 1910 году, на берлинской и парижской сценах — В. Нижинский; позднее, в Мариинском театре — сам Фокин (1911) (рис. 4).

Дальнейшая история культуры подхватывает блоковскую трактовку ита-ло-французских масок, претворяя ее в разных сферах искусства XX века.

⁹ Театр канатных плясунов (фр.).

Так, М. И. Цветаева использует новые образы масок дель арте в своей «Поэме конца» (1924), называя героя Арлекином в значении земного носителя любви, и противопоставляя его лирической Пьеретте (маска Коломбины):

Значит, не надо.
Значит, не надо.
Плакать не надо.

В наших бродячих
Братствах рыбацких
Пляшут — не плачут.

Пьют, а не плачут.
Кровью горячей
Платят — не плачут.

Жемчуг в стакане
Плавят — и миром
Правят — не плачут.

— Так я ухожу? — Насквозь
Гляжу. Арлекин, за верность,
Пьеретте своей — как кость
Презреннейшее из первенств

Бросающий: честь конца,
Жест занавеса. Реченье
Последнее... [9, с. 38]

Можно сказать, что любовная треугольная схема «Арлекин — Пьеро — Коломбина» в эпоху «рубежа веков» осмысливается как мифологическая: разорванные лики человеческой души обречены на трагическую односторонность. Об этом — блоковский «Балаганчик», воплощенный В. Э. Мейерхольдом на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской в 1906 году. Об этом и спектакли «Шарф Коломбины» В. Э. Мейерхольда («Дом интермедий», 1910) и «Покрывало Пьеретты» А. Я. Таирова («Свободный театр», 1913; «Камерный театр», 1916), поставленные по пантомиме А. Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты» (1910).

Переосмысление масок комедии дель арте, произошедшее на рубеже XIX—XX веков, не отменило жизни традиционного Арлекина на сцене



Рис. 4. Михаил Фокин – Арлекин
(художник М. П. Бобышев)



Рис. 5. Ферруччо Солери – Арлекин

XX — начала XXI столетия. Знаменитый спектакль Джорджо Стреллера «Арлекин, слуга двух господ» (1947), живущий более шестидесяти лет в репертуаре Пикколо Театро ди Милано, явил миру, по выражению Т. И. Бачелис, «ожившего Арлекина XVI века». Исследовательница выражала удивление такому явлению традиционного Арлекина «в век авангардизмов разного рода. <...> Феномен этот был известен из истории *commedia dell'arte*, но увидеть его не мыслилось возможным. И, однако, невозможное стало сценической реальностью. Сколько бились над проблемой “традиционализма” новаторы! А традиция пришла сама, когда захотела. Тот спектакль с подлинным Арлекином следует считать апогеем его темы в нашем столетии. Хотя он вовсе не опровергал никаких предшествующих стилизаций. Может, оттого и не опровергал, что был подлинным. <...> То была победа чувства настоящего времени над прошлым и будущим. То есть чисто сценическая победа» [10, с. 252]. С 1947 по 1961 годы роль Арлекина исполнял актер Марчелло Моретти, а после его смерти, с 1963 по настоящее время, — Ферруччо Солери, которого называют самым известным Арлекином XX века (рис. 5.).

В истории театра до Моретти и Солери Арлекина играли великие драматические актеры комедийного и трагедийного плана: Д. Гаррик, А. Сакки, Ф. Шенеман, Л. Шредер, Фредерик-Леметр, Э. Кин, М. Марсо и др.¹⁰

Сегодня, на рубеже XX—XXI веков, можно сказать, что сценическая история Арлекина, охватывающая более четырех столетий, сделала его самой знаменитой из всех масок комедии дель арте; что он превратился в интернационального героя драматических, музыкальных, пантомимических представлений. Более того, Арлекин сумел пройти эволюцию от маски второго дзанни до символа актерской профессии. Именно потому его имя используется как своего рода звание, данное за артистическое мастерство¹¹; потому ему, как символу артиста, посвящаются песни¹²; потому, наконец, его именем называют театральные фестивали¹³.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тацров А. Я. О театре. М.: ВТО, 1970. 603 с.
2. Gambelli D. Arlecchino: dalla preistoria a Biancolelli // Biblioteca teatrale. Roma. 1973. № 5.
3. Молодцова М. М. Комедия дель арте (история и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990. 218 с.
4. Toschi P. Le origini del teatro italiano. 2 ed. Torino. 1955. 767 p.
5. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М. Изд-во Академии наук СССР, 1954. 296 с.
6. Соловьев В. Н. К истории сценической техники commedia dell'arte, VI, VII // Научно-исследовательский проект по творческому наследию. В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: в 2 т. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. С. 405–412.
7. Аникст А. А. Английская сцена и актеры XVIII века // История западноевропейского театра: в 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 2. С. 73–93.
8. Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 3–157.
9. Цветаева М. И. Поэма конца // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 3. С. 31–50.
10. Бачелис Т. И. Гамлет и Арлекин: сб. ст. М.: Араф, 2007. 576 с.

¹⁰ Сакки в XVIII веке играл маску Арлекина, совмещающего в себе черты первого и второго дзанни, под именем Труффальдино.

¹¹ Например, комического актера второй половины XVIII—начала XIX века А. Г. Ожогина московская театральная общественность наградила прозвищем «русский Арлекин».

¹² Примером такого символа стала песня «Арлекино» композитора Э. Димитрова и поэта Б. Баркаса, исполненная Аллой Пугачевой (1975).

¹³ Речь идет о Саратовском областном театральном фестивале «Золотой Арлекин», существующему с 2000 года; национальной премии и фестивале театрального искусства для детей в Санкт-Петербурге, основанных в 2004 году.

REFERENCES

1. *Tairov A. Y.* O teatre. M.: VTO, 1970. 603 s.
2. *Gambelli D.* Arlecchino: dalla preistoria a Biancolelli // Biblioteca teatrale. Roma. 1973. № 5.
3. *Molodtsova M. M.* Komediya del' arte (istoriya i sovremennaya sud'ba). L.: LGITMiK, 1990. 218 s.
4. *Toschi P.* Le origini del teatro italiano. 2 ed. Torino. 1955. 767 p.
5. *Dzhivelegov A. K.* Ital'yanskaya narodnaya komediya. Commedia dell'arte. M. Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1954. 296 c.
6. *Solov'ev V. N.* K istorii stsenicheskoy tekhniki commedia dell'arte, VI, VII // Nauchno-issledovatel'skij proekt po tvorcheskomu naslediyu. V. E. Mejerhol'da «Lyubov' k trem apel'sinam», 1914–1916: v 2 t. SPb.: RIII, 2014. T. 1. S. 405–412.
7. *Anikst A. A.* Anglijskaya stsena i aktery XVIII veka // Istoriya zapadnoevropejskogo teatra: v 8 t. M.: Iskustvo, 1957. T. 2. S. 73–93.
8. *Shekspir U.* Gamlet // Shekspir U. Poln. sobr. Soch.: v 8 t. M.: Iskustvo, 1960. T. 6. S. 3–157.
9. *Tsvetaeva M. I.* Poema kontsa // Tsvetaeva M. I. Sobr. soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994–1995. T. 3. S. 31–50.
10. *Bachelis T. I.* Gamlet i Arlekin: sbornik statej. M.: Araf, 2007. 576 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Д. Д. Кумукова — канд. искусствоведения, dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dzhamiya D. Kumukova — Cand. Sci. (Arts), dkumukova@yandex.ru