

**Бабенко Валерія Олегівна,**

аспірантка кафедри української літератури і компаративістики

Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна

ORCID iD 0000-0001-8200-2875

v.babenko@kubg.edu.ua

**ТЯГЛІСТЬ ТРАДИЦІЇ, ЗАКОНОМІРНОСТІ ПОЕТИЧНИХ ПРИЙОМІВ,  
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КАНОНІЧНОГО КАНОНУ DELL'ARTE.  
ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ COMMEDIA CIVILE RUSTICALE  
У COMMEDIA DELL'ARTE (ІТАЛІЙСЬКА ДРАМАТУРГІЯ)**

*У статті розглянуто особливості комедії dell'arte, закономірності поетичних прийомів. Увага при цьому акцентується на стилі й жанрі драматичного твору. Проаналізовано визначальні художні засоби комедії dell'arte. Проведене дослідження засвідчило, що основні естетичні принципи commedia dell'arte зводяться до естетичної системи, що містить три істотні елементи: по-перше, театр тримається актором-професіоналом, який цілком віддає себе театру; по-друге, вплив театру сильніший через синтез мистецтв: пластичних, музики, танців і слова; по-третє, душа вистави — це дія.*

**Ключові слова:** commedia dell'arte, буфонада, імпровізація, актор, маска, театр, комедія, жанр.

**Актуальність теми дослідження.**

Комедія дель арте (*итал.* commedia dell'arte — професійна комедія) — жанр італійського народного імпровізаційного театру [1, 319]. Комедія дель арте, яка пізніше дістала іншу назву — комедія масок, розвивається в XVI — на початку XVIII ст. Її витоки вбачаємо у фарсі й карнавалі. Комедія масок використовує також здобутки гуманістичної літератури Італії, однак сюжети з ліричних творів, новел, «ученої» комедії вона перероблює у фарсовому дусі.

Огляд наукової літератури з досліджуваного питання, а саме: тяглість традиції, закономірності поетичних прийомів, переосмислення канонічного коду dell'arte. Жанрова трансформація commedia civile rusticale у commedia dell'arte в італійській драматургії (О. Галич, Є.І. Гапонов, Е. Гротовський, О.К. Дживелегов, В.І. Кузін, Д.О. Флеєнко, Т. Шабаліна, С. Мацоні, А. Перутелі та ін.) дає можливість стверджувати, що в сучасному літературознавстві окресленій проблемі приділено недостатньо уваги.

**Мета роботи** — висвітлити особливості італійської драматургії, а саме: довести тяглість традиції комедії дель арте та продемонструвати на прикладах італійських драматургів використання канонічного коду dell'arte, показати ознаки жанрової трансформації commedia civile rusticale у commedia dell'arte.

Матеріалом дослідження послуговували італійськомовні фрагменти текстів-сценаріїв

і уривки з творчого доробку видатних італійських драматургів та поетів.

У роботі були використані такі методи: лексикографічний, порівняльний, описовий та аналітичний.

Новизна роботи полягає в послідовному вивченні та аналізі спадкоємності традиції, закономірностей поетичних прийомів, переосмислення канонічного коду dell'arte, жанрової трансформації commedia civile rusticale у commedia dell'arte в італійській драматургії.

**Виклад основного матеріалу.** З кінця XV ст., а особливо інтенсивно у Венеції, виникає кілька аматорських театральних спільнот, що склалися спочатку з представників найрізноманітніших професій: шевці, булочники, гондольєри, столяри та ін. Коли виникла необхідність в організації видовища, вони готували і проводили його на міських площах або в будинках заможних городян. Після закінчення заходу кожен повертався до своєї професії. Поступово з цього середовища виділяються люди, які хочуть займатися тільки мистецтвом. Вони вже не чекали, коли їх куди-небудь запросять, а, маючи можливість швидко набрати творчу «бригаду», активно виступали з пропозицією своїх послуг.

Існування поруч двох творчих світів — спільноти напівпрофесійних венеціанських комедіантів і феррарського придворного театру — означало широту художньої палітри італійського театру, його можливості. Потріб-

на була особистість, здатна на змішання театральних можливостей. І така людина в Італії знайшлася, нею виявився художник Анджело Бельоко. Цей талановитий артист і поет був основоположником комедії дель арте. Черпаючи натхнення з народних видовищних форм, він зміг надати стихійній народній творчості художню завершеність. Працюючи над реалістичністю і природністю створюваних ним на сцені образів, насамперед персонажа Рудзанте (*итал.* «балагур», «пересмішник»), Бельоко експериментував з піснями і танцями, активно використовував народні примовки, приказки.

Необхідно пояснити етимологію назви театру. У словосполученні *la commedia dell'arte* слово *la commedia* означало не «комедію», а «театр»; *dell'arte* означало професію, початкове ставлення артистів до того, чим вони займаються — професійний театр [2, 214]. Тлумачення цього терміна як «комедія масок» виникло значно пізніше.

Одним з основних принципів комедії дель арте була імпровізаційність. В основі твору лежав сценарій (лібрето), що мав лише стислу сюжетну схему. Протягом сценічної дії сценарій розширювалися завдяки імпровізаційним обробкам виконавців. Звичайно, імпровізація потребувала особливого узгодження між акторами, що нині йменується ансамблевістю. До того ж імпровізація в комедії масок не обмежувалася створенням сценічного тексту. Вона визначала й пантоміміку вистави, яка відобразилась у всіляких буфонадах (так званих «лацці»).

Іншою ознакою комедії дель арте були постійні персонажі («маски»), що втілювали різні соціально-психологічні типи. Ці «маски», успадковані від карнавалу, поділялися на три групи [3, 238]:

— сатиричні маски панів: купець Панталоне, Капітан і Доктор;

— маски слуг — дзанні: Бригелла, Арлекін, Пульчинела, Коломбіна, Серветта;

— маски закоханих (ці ролі виконували актори без масок).

Стиль мовлення Закоханих був витончено поетичним і манерним. Він вівся у тому штучному стилі, який увійшов в Італії в моду під впливом Петрарки. У числі їхніх монологів і діалогів є сцени взаємної любові, ревнощів, відчаю, любовних прохань, зізнань, сварки, поетичного опису подорожей тощо. Зрозуміло, що такі теми могли бути застосовані з невеликими варіантами майже в будь-якій комедії. Наприклад:

Flavio: *Restovi, signor mio, con obbligo immortale.*

Giulia: *E io, come figliuola obbedendovi, mi mostrerò non indegna allieva di casa vostra, rendendo le grazie dovute a ogni vostra amorevolezza* [13].

Слуги, внаслідок найбільшої динамічності їх амплу та через простонародність зображуваного ними типу, що не дає змоги багато філософствувати і міркувати, позбавлялися можливості широко користуватися заздалегідь написаним матеріалом, але до їхніх послуг були збірники гострих слів, якими вони могли живити свою дотепність, наприклад:

Ruchetta: *Va' col trentapara, che ti faccia rompere il collo, o possi tornare a casa come Pasquino! Oh povera padrona, e quasi dissi non fossi voi mai nata* [13].

Scaramuccia: *Ohimè, che sento? ohimè, che vedo? Signor Lepido, sète voi? sète voi il mio padrone? Son io Scaramuccia? sogno, dormo o son desto? Scaramuccia, torna in te stesso, apri gli occhi, ché questo è il tuo padrone! Questo è Lepido, sì ch'egli è desso! O signor Lepido mio, e che buon vento vi mena in questa città?* [13].

Зрозуміло, що такого роду запасного матеріалу не могло вистачити на всі випадки, ним не можна було заповнити цілий спектакль від початку до кінця. Значна частина діалогу мала створюватися для кожної п'єси окремо, і можливо, комедіанти виходили на сцену, не завжди точно знаючи, що їм слід говорити [5]. Специально спрямована в цей бік вправність і широка начитаність, що давала можливість вільно володіти художнім мовленням, робили для комедіантів імпровізацію менш складною, ніж заучування тексту, складеного з клаптиків накопиченого запасного матеріалу.

Отже, комедія *dell'arte* розігрується стійким складом персонажів (різним залежно від регіону). Повторюваність персонажів може розцінюватися як умовність, застиглість традиції, як скам'янілість форми тощо. Однак можливі й інші оцінки: персонажі комедії *dell'arte* являють собою стійкі людські типи, а їх сукупність — певну модель суспільства [6, 6].

Основним змістом творів була боротьба за щастя ліричних героїв, а справжньою душею комедій масок — слуги. Кожний з персонажів мав свої усталені риси (хвалькуватий і боягузливий Капітан, зухвалий винахідник інтриг Бригелла), розмовляв на діалекті свого міста (Панталоне — на венеціанському, слуги — на бергамському, мовою закоханих була італійська літературна мова), носив відповідне вбрання. У виставах комедії дель арте існували водночас слово, спів, танок, пластика, акробатика. Їхнє оформлення було незмінним: сцена зображала вулицю міста, а додатковим місцем дії були вікна й балкони. У п'єсах брали участь 10–13 дійових осіб (дві пари закоханих, двоє слуг, служниця, три сатиричні маски, другорядні персонажі). У XVII–XVIII ст. видаються

збірки лібрето. Найвизначнішими творцями комедії дель арте були Ф. Скала та Б. Локателлі.

З середини XVII ст. починався занепад жанру, адже імпровізаторські прийоми гальмували розвиток театрального мистецтва, насамперед ренесансної драми. Навколо комедії масок точилася жорстока полеміка, яку вели між собою видатні італійські драматурги Карло Гольдоні та Карло Гоцці. Якщо Гольдоні використовував у своїх реалістичних комедіях динаміку, життєрадісність, національний колорит народного мистецтва, то Гоцці звертався до романтичної буфонної стихії комедії дель арте. Впливу імпровізаційної італійської комедії зазнав і Мольєр. З XIX ст. традиції комедії масок розвиває італійська діалектальна комедія. Риси комедії дель арте помітні й у драматургії XX ст. (Л. Піранделло, Е. де Філіппо) [1, 320].

**Художні засоби комедії дель арте.** Діалект, імпровізація, буфонада, сценарій, техніка, спектакль належать до засобів художньої виразності *commedia dell'arte*.

Як засіб сценічного ефекту маску зазвичай доповнював діалект, хоча і не завжди. Подібно до того, як персонажі комедії дель арте виступали на сцені зазвичай з відкритим обличчям, без маски, так і деякі маски говорили не на діалекті, а літературною мовою (літературною мовою Італії, як відомо, була тосканська, до того ж не в тосканській, а в римській вимові). Літературною мовою говорили Закохані, як дами, так і їхні кавалери. Діалект був неодмінною приналежністю, головним чином, комічних і буфонних масок.

Роль діалекту в ігровій техніці комедії дель арте незмірно значніша, ніж це було прийнято вважати дотепер. Звичайно на діалект дивляться, як на прийом, що підсилює комедійний ефект: цікаво слухати, як Панталоне розмовляє на венеціанському діалекті, Арлекін і Бригелла — бергамаському, Пульчинела і Ковіелло — неаполітанському [4, 160]. Однак абсолютно безперечним є той факт, що сенс діалекту полягає не лише в його поверхневому комічному впливі. Він визначав і стверджував одну з найважливіших особливостей комедії дель арте як театру — його народність.

У XVI і XVII ст. характерні особливості кожного діалекту виступали у всій своїй гостроті. Як матеріал для сцени він не знав собі рівних [4, 161]: м'який зі свистом, багатий зубними звуками, що з'їдає приголосні, швидкий говір венеціанця; грубувата манера романьола; жорстка скоромовка неаполітанця; пересипана арабськими співзвуччями мова сицилійця, — все це не могло не справити ефекту на сцені. Тому і з'явилося відразу багато масок, які говорять на діалекті.

Зрозуміло, всі тонкощі діалекту пускалися вхід тільки в тих містах, де цей діалект був звичним. В інших актори пом'якшували специфіку діалекту: інакше їх могли погано зрозуміти і комічний ефект постраждав би.

Діалекти найприроднішим чином проникали на площу-ярмарок, карнавал — і там отримували елементарну стилізацію. Діалекти в комедії фігурували, звичайно, не як гола мовна своєрідність. Вони несли з собою все багатство скарбниці фольклору і, таким чином, прикрашали п'єси народною творчістю [4, 162]. Усілякі приказки, примовки, своєрідні вислови, загадки, побрехеньки, пісеньки переходили на сцену і надавали окремим моментам вистави справжніх народних рис. І оскільки найбільш яскравими носіями діалектів були комічні маски, що спрямовували активну інтригу, діалект підкреслював і посилював народний характер представників комедії дель арте. Він встановлював зв'язок театру зі справжньою народною творчістю, єднав його з народом. Це почалося ще до перших кроків комедії дель арте: у карнавалі й у фарсах, в ув'язненнях Аліоне і особливо Беолько. Саме в цьому, а зовсім не в поверхневому комізмі діалектів полягало його найбільше історичне значення. Що це було саме так, засвідчує вся подальша еволюція діалектів на сцені. Коли в другій половині XVIII ст. комедія дель арте як театр, який створив свій особливий жанр, поступилася місцем літературному театру і була відтіснена на другорядні сцени, саме діалект залишився жити в її творчості [4, 163].

Як відомо, в Італії тосканський діалект ліг в основу національної мови. Однак збереглися й інші діалекти, які завжди були обов'язковим елементом комедії дель арте.

Коли комедія дель арте стала втрачати свою силу (про що було згадано вище), на зміну їй прийшов діалектальний театр. Сьогодні вона вже не існує в тому вигляді, в якому панувала на сценах італійського театру протягом двох століть, чого не скажеш про діалектальний театр, який не тільки існує, а й розвивається.

**Основні естетичні принципи *commedia dell'arte*.** Одним із найбільш типових інтелегентних акторів *commedia dell'arte* був Нікколо Барб'єрі. Як комедіант він грав маску Бельтрама — дзанні (слуга), який займав у сценаріях приблизно те ж саме місце, що і Бригелла. Проте Барб'єрі був також і драматургом. Одну з його комедій "Inavvertito" Мольєр переробив у п'ятиактну п'єсу. Це була перша його велика річ "L'Etourdi" [4, 194].

Барб'єрі хотів показати, у чому полягає та відмінність, яка відрізняє італійський театр. Для нього поєднання мистецтва імпровізації

з «догматами Горація і Аристотеля» являє собою ту особливість італійського театру, яка становить перевагу останнього над іншими [11, 123]. Барб'єрі не дарма згадує Аристотеля і Горація, оскільки знаменитий Горацій вірш з «Послання до Пізонів» був у всіх на вустах: *Aut prodesse volunt aut delectare poëtae / Чи користь хочуть принести, чи радість донести поети* [8, 564].

Римський поет не висловлювався ні за користь, ні за задоволення. Він тільки стверджував, що буває по-всякому. І в тій же поемі немов підтвердив ще раз своє переконання: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / У саму ціль попав той, хто змішав приємне з корисним* [8, 785].

Це безтурботне епікурейство справляло враження і на людей Ренесансу, але їхні погляди були глибшими. Ця епоха була позаду Барб'єрі, коли ці питання дискутувалися, і загальна думка рішуче схилилася в бік радості або задоволення [4, 197]. Ренесансна ідеологія не відступала від своєї основної точки зору, що щастя — доля людини. Але радість, про яку йшлося, була не марною втіхою, а чимось таким, від чого життя отримує благотворні поштовхи. Тобто в кінцевому підсумку аж ніяк не виключає ідеї користі, що розуміється в гуманістичному сенсі.

Комедія dell'arte проіснувала всього близько двох століть. Вона не могла існувати довго як театр, який користується всенародним визнанням [10]. Виняткові здібності італійського народу до імпровізації в усіх її видах підтримували театр цього жанру і тоді, коли йому не доводилося боротися з конкуруючими жанрами. Коли ж у різних країнах був створений комедійний драматичний театр, який працював на основі написаного тексту, commedia dell'arte стала занепадати. Адже театр, особливо такий як театр Лопе де Вега, Марло і перш за все Шекспіра й Мольєра, який ніс глядачеві гуманістичну ідеологію, більш плідно здійснював свої громадські функції.

У хорошій трупі комедії дель арте, у якій актори дружно зігрались між собою, де кожен вивчив сценічний темперамент і стиль гри свого колеги, спектакль за одним і тим же сценарієм може видаватися глядачам кожен раз новою п'єсою. Це стверджує, наприклад, практик комедії дель арте актор Луїджі Ріккобоно, автор книги «Історія італійського театру» (1727) [12, 34]. Взагалі всі актори комедії дель арте були переконані, що гра імпровізаторів є жвавішою, більш насиченою і природною, ніж декламування завченої ролі. Ізабелла Андреїні не дарма стверджувала, що актор, який грає по написаному тексту, схожий на папугу, у той час як актор-імпровізатор подібний до солов'я. До ві-

дома, Ізабелла, перш ніж стати зіркою театру імпровізації, довго грала в літературних п'єсах.

Навіть у сучасних істориків театру, схильних до естетичного підходу в оцінках, можна натрапити на таку думку, що комедія дель арте є останнім словом драматичного мистецтва, бо «поділ актора і автора має природною своєю підставою недосконалість людської природи» [4, 199].

Проте безсумнівно театру масок органічно притаманні й такі недоліки, як: а) комедія дель арте не може дати поглибленої, типової та індивідуальної характеристики дійової особи; б) маска майже неминуче пов'язана зі штампом, а імпровізація — з натиском і награванням.

Хоча імпровізація і дає змогу акторові, що переслідує цілі сценічного ефекту, створювати свої типи, проте давати глибоку характеристику, справжній аналіз характеру театр імпровізації не в змозі. У цьому неважко переконатися, зіставляючи Панталоне і Гарпагона, Доктора і Фальстафа, Арлекіна і Хлестакова. Драматург створює свої комедійні типи за іншим методом, ніж комедія дель арте. Він шукає характерні риси образу шляхом його внутрішнього аналізу, детального дослідження мотивів його дії. Актор-імпровізатор чинить інакше [7]: характеристика у нього суто зовнішня, психологічний аналіз майже зовсім відсутній і глибини людських переживань йому недоступні. Великі порухи людської душі, важливі узагальнення соціального характеру, на дослідженні яких художник-драматург може будувати чудові ефекти, — поза творчих можливостей актора-імпровізатора.

Проте комедія дель арте показувала образи сучасного їй суспільства з великою реалістичною силою. Глядач вірив цим зображенням, оскільки Панталоне, Доктор, Капітан, Арлекін становили типи, вихоплені з життя. Сатирична стилізація надавала їм жвавості й барвистості.

Театр прагнув зберігати безпосередній зв'язок з життям, щоб здійснити свою гуманістичну місію. У того ж Барб'єрі є розділ, присвячений розкриттю цієї місії і способу її здійснення через театр. «Спектакль, — зазначає він, — де на першому плані стоїть розвага, приваблює публіку, а коли вона прийшла в театр, її увага зараз же приковується відчутним задоволенням. Таким чином, людина, дивлячись виставу, бачить свої недоліки, які в ході дії викриваються і висміюються. Комедія — це народна хроніка, жива розповідь, серія епізодів, представлених життєво. А як можна писати або представляти хроніку, не кажучи правди? Якби хто-небудь говорив про людину, про яку йде мова, тільки хороше, це були б хвалебні слова, а не життя, не опис звичаїв» [4, 200].



Словом, театр привертає глядача шляхом задоволення, щоб впливати на нього в потрібному напрямі, показуючи йому життя. А оскільки глядач вимагає правдивого показу, то основна тенденція театру в цьому плані — життєва достовірність образів, тобто реалістичне відображення дійсності, яке не руйнується властивою театру умовністю. Театр повинен бути влучним, зримим, вагомим, як встановили ще жонглери, і як це тривало протягом століть усюди, де здійснювався показ життя засобами виразного слова. Яким би обмеженим не був реалізм комедії дель арте, театр все-таки прагнув зібрати для його здійснення всі можливі засоби.

Тому коли комедія дель арте через своїх теоретиків починала формулювати основні завдання театру, вона безпосередньо продовжувала загальну тенденцію ренесансного світогляду: за допомогою реалістичного зображення життя змусити звучати гуманістичний зміст мистецтва, показати його високу людяність і відстояти право людей на боротьбу за вдосконалення.

Засоби, якими користувався театр, щоб виконати своє художнє завдання, були різноманітними. Маски, діалект, імпрровізація і буфонада являли собою щось історично конкретне, що становить особливість комедії дель арте як певного етапу в історії театру. Однак за цими конкретними рисами у комедії дель арте ховається ціла естетична система, яка становить її суть. У цій естетичній системі є три найбільш істотних елементи.

По-перше, театр тримається актором-професіоналом, який цілком віддає себе театру. Він намагається зробити з себе гнучкий і слухняний інструмент сцени, що володіє мистецтвом голосу, тіла і слова. Він повинен жити творчо і знаходити в театрі джерело натхнення, повинен мати «радісну душу» (*anima allegra*) [4, 201]; якщо її немає, актор перестає бути актором.

По-друге, вплив театру тим сильніший, чим більш повно здійснено в ньому синтез усіх мистецтв: пластичних, музики, танців і слова. Гармонійне злиття всіх мистецтв у театральному видовищі не завжди вдається здійснити до кінця, але театр до цього повинен постійно прагнути.

І, нарешті, найважливіший, третій принцип: душа вистави — це дія. Розігруючи сценарій, трупа сама вкладає в нього дію. Взавши за ос-

нову сценарію написану п'єсу, вона переробляє її, перетворюючи її на сценарій і наповнюючи дією по-своєму. Якщо в сценарії мало дії, до нього вкраплюються лацці й вставні номери. Отже, динаміка становить нерв вистави, але цей рух осмислений, художньо зважений.

До ХХ ст. маски комедії дель арте знаходять позатеатральне, але завжди театралізоване існування — стають універсальним символом, позначаючи одночасно незмінність і варіативність.

Маски дель арте (головним чином, дзанні), пройшовши шлях від позначення двоїстої істоти, що перебуває на межі смішного і страшно-го, профанного і сакрального («духи і привиди» свят культу родючості, чорти містеріального дійства), до масок-типів комедії дель арте і далі — масок-характерів у творчості Гольдони, на рубежі ХІХ–ХХ ст. перетворились на символ старовинного театру, театру-балагану, театру гранично умовного й ігрового, акцентувавши в мистецтві концепцію «театрального театру». Маска дель арте як єдність актора і персонажа фактично перестала існувати, але саме в традиціях цього театру і його персонажах знаходили натхнення режисери, поети, художники на рубежі століть.

Початок ХХ ст. виявився для комедії дель арте і її масок часом здобуття нового дихання в новій якості. Незважаючи на роз'єднання в театральній практиці маски і актора, маска дель арте стала, за висловом К.А. Вогака, «могутнім естетичним фактором у театральній справі» [9, 45], що запустив низку сценічних експериментів.

**Висновки.** З другої половини ХVІ ст. у різних містах виникає безліч театральних колективів. Все більше міцніє тенденція до перетворення напівпрофесійних співтовариств у команди професіоналів. Театральне мистецтво майстрів імпрровізації стрімко охоплює нові території. Італійці багато гастролюють Європою. Комедія дель арте, давши потужний поштовх розвитку всього європейського театру, зупиняється у своєму розвитку, поступаючись місцем новим формам сценічної творчості. На місце імпрровізації приходить еволюційно зумовлена необхідність скруппульозного слідування авторському тексту.

## ДЖЕРЕЛА

1. Галич О. Теорія літератури : підручник / за ред. О. Галича. — К. : Либідь, 2006. — 488 с.
2. Гапонов Е.И. Исторический и культурологический контекст *commedia dell'arte* / Е.И. Гапонов // Театр и драма: эстетический опыт эпохи : материалы Всероссийской научной конференции. — Новосибирск, 2017. — Вып. № 4. — С. 210–216.

3. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику : сб. ст. / Е. Гротовский ; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н.З. Башинджагян. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. — 351 с.
4. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия Commedia dell'arte / А.К. Дживелегов. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1984. — 296 с.
5. Итальянская комедия (Commedia dell' arte). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.binetti.ru/content/390>
6. Кузин В.И. Маска: диалектика подлинного и неподлинного существования человека / В.И. Кузин // Театр и драма: эстетический опыт эпохи : материалы Всероссийской научной конференции. — Новосибирск, 2017. — Вып. № 4. — С. 5 — 16.
7. Сценарий и импровизация [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://studbooks.net/577046/kulturologiya/stsenariy\\_improvizatsiya](https://studbooks.net/577046/kulturologiya/stsenariy_improvizatsiya)
8. Театральная энциклопедия. Т. 1 / Глав. ред. С.С. Мокульский — М. : Советская энциклопедия, 1999. — 1214 с.
9. Флеенко Д.А. Трансформации театральной маски: commedia dell'arte — эпоха Просвещения — XX век / Д.А. Флеенко // Театр и драма: эстетический опыт эпохи : материалы Всероссийской научной конференции. — Новосибирск, 2017. — Вып. № 4. — С. 40–46.
10. Шабалина Т. Комедия дель арте. [Электронный ресурс] / Т. Шабалина. — Режим доступа : [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/KOMEDIYA\\_DEL\\_ARTE.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/KOMEDIYA_DEL_ARTE.html)
11. Mazzoni S. Genealogia e vicende della famiglia Andreini, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte. Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12–15 ottobre 1995)*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 107–152.
12. Perutelli A. Alcune Traduzioni con Note di Orazio in Italiano, su *Storia e testi della letteratura latina* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://www.scuolabook.it/Uploaded/zanichelli\\_1-9164\\_preview/zanichelli\\_1-9164\\_preview.pdf](https://www.scuolabook.it/Uploaded/zanichelli_1-9164_preview/zanichelli_1-9164_preview.pdf)

## REFERENCES

1. Galych, O. (2006). *Teoriia literatury: pidruchnyk*. K.: Lybid, 488 p. (in Ukrainian).
2. Gaponov, E. I. (2017). *Istoricheskii i kulturologicheskii kontekst commedia dell'arte*. Novosibirsk, *Teatr i drama: esteticheskii opyt epokhi: Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii*, Vyp. 4, pp. 210–216 (in Russian).
3. Grotovskii, E. (2003). *Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku: sb. st.* M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 351 p. (in Russian).
4. Dzhivelegov, A. K. (1984). *Italianskaia narodnaia komediia (Commedia dell'arte)*. M.: Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 296 p. (in Russian).
5. *Italianskaia komediia (Commedia dell'arte)* (in Russian). <http://www.binetti.ru/content/390>
6. Kuzin, V. I. (2017). *Maska: dialektika podlinnogo i nepodlinnogo sushchestvovaniia cheloveka*. Novosibirsk, *Teatr i drama: esteticheskii opyt epokhi: Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii*, # 4, 5–16 (in Russian).
7. *Stsenarii i improvizatsiia* (in Russian). [https://studbooks.net/577046/kulturologiya/stsenariy\\_improvizatsiya](https://studbooks.net/577046/kulturologiya/stsenariy_improvizatsiya)
8. *Teatralnaia entsiklopediia*. (1999). Tom 1, glav. red. S. S. Mokulskii, M.: Sovetskaia entsiklopediia, 1214 p. (in Russian).
9. Fleienko, D. A. (2017). *Transformatsii teatralnoi maski: commedia dell'arte — epokha Prosveshcheniia — XX vek*. Novosibirsk, *Teatr i drama: esteticheskii opyt epokhi: materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii*, # 4, pp. 40–46 (in Russian).
10. Shabalina T. *Komediia del' arte* (in Russian). [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/KOMEDIYA\\_DEL\\_ARTE.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/KOMEDIYA_DEL_ARTE.html)
11. Mazzoni, S. (1996). *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte. Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12–15 ottobre 1995)*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 107–152.
12. Perutelli A. (2010). *Alcune Traduzioni con Note di Orazio in Italiano, su Storia e testi della letteratura latina* [https://www.scuolabook.it/Uploaded/zanichelli\\_1-9164\\_preview/zanichelli\\_1-9164\\_preview.pdf](https://www.scuolabook.it/Uploaded/zanichelli_1-9164_preview/zanichelli_1-9164_preview.pdf)
13. Scala Flaminio. *Il Finto Marito*. <http://copioni.corrierespettacolo.it>

**Valeriia Babenko,**

PhD student of the Department of Ukrainian Literature  
and Comparative Studies Institute of Philology  
Borys Grinchenko Kyiv University  
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0001-8200-2875  
v.babenko@kubg.edu.ua

**PREVENTION OF TRADITION, REGULARITY OF POSITIVE RECEIVES,  
DELL'ARTE CANONICAL CODE REVALUATION.  
COMMANDARY TRANSFORMATION OF COMMEDIA CIVILE RUSTICALE  
INTO COMMEDIA DELL'ARTE (ITALIAN DRAMATURGY)**

*The author of the article studies the peculiarities of comedy dell'arte, regularities of its poetic techniques. Particular attention is drawn to the style and genre of the dramatic works. The masks of dell'arte (mainly zan), having gone from the notion of a dual creature that is on the verge of a funny and terrible, profane and sacred («spirits and ghosts» of the cult of the crops of fertility, devils of the mysterious action), to the mask types of comedy del arte and further - masks-characters in the work of Goldoni, at the turn of the 19–20 centuries, turned into a symbol of the ancient theater, theater-balagan, the theater is extremely conditional and play, emphasizing the concept of «theatrical theater» in art. Mask dell'arte as the unity of the actor and the character actually ceased to exist, but it was in the traditions of this theater and its characters found inspiration for directors, poets, artists at the turn of the century. The main artistic means of comedy dell'arte are analyzed. The conducted research shows that the main aesthetic principles of commedia dell'arte are reduced to the aesthetic system, which contains three essential elements: firstly, the theater is kept by a professional actor, who completely gives himself to the theater; secondly, the influence of the theater is stronger because of the synthesis of arts: plastic, music, dance and words; and thirdly, the soul of the performance is an action. The methods used in the paper are mixed: close reading, historical data processing, analyses of interdisciplinary resources (literary gerontology, social gerontology, theatre studies). The innovative solution lies in the application of interdisciplinary approach to close reading of drama texts. The results can be practical for classes of Italian literature and study of culture, theatre.*

**Key words:** commedia dell'arte, boufonada, improvisation, actor, mask, theatre, comedy, genre.