

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ В РАЗВИТИИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ М. ГОРЬКОГО

Прослеживается роль итальянской комедии дель арте в драматургической системе М. Горького. Рассматривается интерес писателя к народному театру в контексте художественных поисков театральных деятелей начала XX в., анализируются формы воплощения отдельных особенностей итальянской комедии масок в горьковских пьесах. Увлечение комедией дель арте оказывается локальным, но значимым эпизодом творчества писателя: оно не оказывает системного влияния на драматургию М. Горького, но определяет ряд важных структурных особенностей горьковских пьес.

Ключевые слова: М. Горький; драматургия; комедия дель арте; сценарий; импровизация; маска.

На рубеже XIX–XX вв. в поисках путей обновления театрального искусства режиссеры, драматурги и теоретики театра в России, так же как и за рубежом, обращаются к театральной традиции предыдущих эпох – культовым мистериям Античности и Средневековья, площадному балагану, комедии масок, двигаясь «сквозь толщу вековых напластований к истокам, к корням» [1], стремясь освободить театр от внешнего жизнеподобия и литературности. Как отмечает В.А. Щербаков, «главным <...> аргументом в споре сценического искусства с литературой становится в те годы *commedia dell'arte*, воспринимаемая <...> как образ самого театрального театра, как основа всего сценического искусства» [Там же].

К опыту комедии дель арте в начале XX в. обращаются в своих теоретических работах и театральных экспериментах К. Миклашевский, Вс. Мейерхольд, Н. Евреинов, Е. Вахтангов, С. Радлов, А. Таиров. В 1906 г. Мейерхольд ставит пьесу А. Блока «Балаганчик»; в 1910 и 1913 гг. создаются соответственно мейерхольдовский «Шарф Коломбины» и таировское «Покрывало Пьеретты» по А. Шницлеру; в экспериментальной Студии на Бородинской под руководством Мейерхольда и В.Н. Соловьева ведется обучение молодых актеров с опорой на принципы комедии дель арте; в 1914 г. выходит фундаментальный труд Миклашевского «*la Commedia dell'arte*, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII веков», в котором театровед рассматривает итальянскую народную комедию как целостную эстетическую систему и обосновывает возможность ее внедрения в современную сценическую практику.

Комедия дель арте – комедия масок, возникшая в XVI в. в Италии – это первый в Европе профессиональный театр, впрочем, генетически связанный с народным праздником и карнавалом. Одна из главных особенностей комедии дель арте – отсутствие записанного текста пьесы: вместо него разрабатывалась обобщенная сюжетная схема, а реплики и диалоги создавались самими актерами в процессе импровизации при подготовке спектакля, на репетициях и в ходе представления. Возможность импровизации была обусловлена тем, что в комедии дель арте использовался ряд типажей-масок (влюбленные, старики, слуги-дзанны), каждая со своим узнаваемым набором черт (амплуа, костюм, язык) и сценических приемов. Обычно актер играл одну и ту же маску, которая определяла рамки импровизации. Маска не всегда использовалась как элемент сценического костюма,

однако была непременным атрибутом дзанны, в частности Арлекина и Пульчинеллы, образов, которые оказались самыми «живучими» и заново актуализировались в современную эпоху. По замечанию М. Молодцовой, «итальянская комедия дель арте XX в., собственно, и является театром неумного Пульчинеллы» [2. С. 7]. В XX в. актеры и режиссеры вновь обращаются к маске комедии дель арте в рамках «ретеатрализации» театра и развития выразительности тела [3. С. 171], стремясь возродить «силу маски, жеста, движения и интриги» [4. С. 213].

Максим Горький не остается в стороне от актуальных проблем театра. В начале 1900-х он впервые обращается к жанру драмы: в 1901 г. появляется пьеса «Мещане», в 1902 г. – «На дне», в 1904 г. – «Дачники», годом позже – «Дети солнца» и «Варвары». Горький знакомится с Вс. Мейерхольдом, художниками из объединения «Мир искусства», тесно связанного с театральной средой, присутствует при театральных дискуссиях в «башне» у Вяч. Иванова. Основные этапы освоения русским театром опыта комедии дель арте разворачиваются в отсутствие Горького: в 1906 г. он уезжает за границу – сначала в Америку, а затем в Италию, где живет с октября 1906 по декабрь 1913 гг. Однако и в Италии писатель продолжает следить за происходящим в России: он выписывает русские периодические издания, встречается с соотечественниками, в том числе из театральной среды. В числе гостей Горького на Капри были Станиславский, Шаляпин, Л. Андреев [5. С. 98–101, 115–123]. Живой интерес вызывает у Горького и итальянский театр. Писатель регулярно посещает неаполитанские театры, лично встречается с актрисой Элеонорой Дузе и драматургом Роберто Бракко [5. С. 31, 241–243, 251–252]. По прибытии в Неаполь Горький в первый же день отправляется в театр Политеама, где актеры и зрители встречают его аплодисментами. В последующие дни он посещает и другие театры Неаполя, в том числе театр Нуово, сохраняющий традицию оперы-буфф – жанра комической оперы, уходящего корнями в комедию дель арте.

Для Горького, свидетеля и участника дискуссий об обновлении современного театра путем возрождения старых форм сценического искусства, близость к неаполитанской культурной среде оказывается крайне удачным обстоятельством – ведь Неаполь, наряду с Венецией, некогда был одним из центров комедии дель арте, именно здесь родился ряд популярных масок, в том числе знаменитая комическая маска Пуль-

чинеллы, а традиция буффонады и фарса фактически не прерывалась со времен Средневековья [6. С. 443]. В период пребывания в Италии Горький знакомится со знаменитым комедиографом, актером и режиссером Эдоардо Скарпеттой, продолжателем традиции комедии дель арте [5. С. 251–252]. Скарпетта прославился в роли комической маски Дона Феличе Шошаммокки («Sciosciammosca» на неаполитанском диалекте – ротозей, рассеянный, легковверный, глуповатый человек), созданной им самим на основе маски Пульчинеллы [7]. В 1910 г. Горький пишет Леопольду Антоновичу Сулержицкому: «Дружище, какой это великолепный театр! Здесь есть актер-комик Эдоардо Скарпетта, он же – директор театра “Меркаданти” и автор всех пьес, которые ставятся в этом театре. Он и его товарищ Делла-Росса – изумительные артисты! Скарпетта идет от Полишинеля – от Петрушки нашего – но как!» [5. С. 252]. По свидетельству, которое приводит в книге «Горький в Италии» Л.П. Быковцева, опираясь на слова писателя А.Н. Тихонова (Серебров), Скарпетта и его актеры продолжали традицию комедии дель арте, активно используя импровизацию, диалог со зрителем, шутки и комические трюки, соединяя «живую силу народных традиций <...> с современным высоким актерским мастерством» [Там же. С. 253]. Горькому особенно импонировали народный характер итальянской комедии дель арте и сама идея коллективного творчества и импровизации, позволяющей актеру привнести в пьесу собственные представления о тех или иных социальных типах и явлениях.

Идея коллективного импровизационного театра окончательно оформляется в переписке и личных беседах со Станиславским, который в 1911 г. посетил Горького на Капри. В черновом варианте книги А.Н. Тихонова (Серебров) «Время и люди» описано посещение Станиславским одной из постановок Скарпетты, которая произвела на режиссера сильное впечатление: «– <...> очень признателен, что вы мне это показали! – говорил он Горькому, шагая рядом с ним по темным переулкам Неаполя. – Только теперь я понял, чем была настоящая комедия дель-арте... Наши эстеты сделали из нее манерную пошлость, архивную стилизацию. А на деле – это сама жизнь, народное творчество, особая форма театрального искусства» [8. С. 701]. В отличие от Мейерхольда, воспринимавшего комедию масок как воплощение условного, «театрального» театра, Станиславского в большей степени интересовала иная сторона комедии дель арте – относительная свобода актера и зрителя: освобождение актера от власти текста («актер играет не слова, а смысл и чувства, не мизансцены, а естественные положения» [Там же]) и активная роль публики, которая наряду с автором и актером становится равноправным «элементом» театра [Там же]. Свидетельства неослабевающего внимания к комедии дель арте сохранились в записях Станиславского, сделанных в последующие годы [9. С. 371, 378, 428, 506]. Не ограничиваясь теоретическими размышлениями, режиссер планирует реализовать новые идеи на практике: после визита Станиславского Горький посылает ему для разработки некую «сцену пьяного» и комедию «Встреча», более известную под названием «Дети» [10. С. 226].

Горький прибыл в Италию уже известным писателем и драматургом: к 1906 г. на итальянский язык был переведен ряд повестей и рассказов, пьесы «Мещане» и «На дне» ставились в итальянских театрах [5. С. 11]. Но знакомство с комедией дель арте привносит в драматургию Горького ряд новых черт. Прежде всего, это специфический тип комизма – радостный, «карнавальный» (по Бахтину) смех, присущий народному театру. Эта особенность ярко представлена в пьесе «Дети», которая была написана на Капри около 1910 г. В пьесе, относящейся к редкому в драматургии Горького жанру комедии, присутствуют как словесные шутки, так и мимические сцены фарсового характера, напоминающие так называемые лацци (сценки, основанные на комических трюках и буффонаде и дающие простор для актерской импровизации) – обязательный элемент комедии дель арте: «<Князь> пьет сразу. Изумленно открыл рот и смотрит на всех, часто мигая глазами. Все смотрят на него, радостно улыбаясь. Бубенгоф взял рюмку, понюхал, выпил и – смотрит в потолок. Костя, утомленный речью, отошел к столу и там тоже выпивает. Марья – около него что-то говорит, гримасничая» [11. С. 168]; «Евстигнейка всё чаще приотворяет дверь уборной. Это заметила Татьяна; сначала смутилась, но потом, узнав Евстигнейку, устроила себе развлечение: как только он приоткроет дверь, она открывает рот, точно собирается крикнуть. Евстигнейка – испуганно прячется, Татьяна – хихикает» [Там же. С. 171]. По структуре пьеса далеко отстоит от классических сценариев комедии дель арте, поскольку в ней подробно прописаны диалоги и действия персонажей. Однако учитывая, что Горький отправил текст комедии Станиславскому после их встречи, посвященной обсуждению коллективного импровизационного творчества, можно предположить, что автор все же предусматривал здесь некие возможности для импровизации, если не в диалогах, то, во всяком случае, в мимических сценах.

Отчетливое влияние комедии дель арте прослеживается также в пьесе «Фальшивая монета», первая редакция которой была создана на Капри в 1913 г. Таким образом, замысел пьесы рождается в тот период, когда Горький захвачен мыслями о народном театре, коллективном сценическом творчестве и импровизации. В окончательном варианте пьесы была завершена только в 1926 г. и за свою долгую историю неоднократно переписывалась. Последняя редакция радикально отличается от первой, задумывавшейся как мелодрама: меняется система персонажей, уходит на второй план любовная линия, исчезает мелодраматическая развязка, отчетливее выявляется философский смысл пьесы. Однако сохраняются и даже заостряются черты, свидетельствующие о связи «Фальшивой монеты» с комедией дель арте.

Судя по одному из писем Горького к Н.А. Румянцеву и Т.В. Красковской, написанному в начале 1912 г., изначально «Фальшивая монета» задумывалась как комедия: «Был здесь Стахович Алексей <...> Собираюсь писать для вас, по его наказу, пьесу: в ней будет часовых дел мастер, фальшивомонетчики, настоящий князь, поэт и – боров! Огромный, девять пудов весу, тоже аристократ, йоркширский! Часы бу-

дут, мыши, тараканы, курицы – очень весело! Вообще – постараюсь!

От вас, из России, веет такой тяжелой грустью, таким мраком и общей растерянностью, что поставил я себе целью – да будет вам от меня весело!» [12. С. 69]. Этому замыслу не суждено было воплотиться в жизнь, однако комические элементы играют заметную роль во всех редакциях пьесы: это и ирония Наташи, и прибаутки Бобовой (в первой редакции – Бобихи), и пошлость Глинкина, и комические жалобы Ефимова. В пояснениях, которые автор дает к тексту пьесы по просьбе немецкого переводчика, особо подчеркивается комический характер отдельных персонажей (Лузгина, Ефимова), эпизодов и пьесы в целом [13]. В окончательной редакции пьесы присутствует ряд мимических сцен комического характера в духе комедии дель арте: «Ефимов, нахмурясь грозно, смотрит вслед ему, потом берёт со стола ножницы и наносит ими колющие удары в воздух» [14]; «Лузгин идёт к нему, тихонько посмеиваясь и немного подпрыгивая. Он так забавен, что Ефимов, сначала отступавший от него, остановился, ухмыляясь» [Там же]. Эти эпизоды, так же как и в уже упоминавшейся комедии «Дети», дают повод для актерской импровизации: «Л у з г и н <...> Гимнастика? (Делает правой рукой, с котелком в ней, нелепейшее движение)» [Там же]; «Я к о л л е в <...> Морщится. Снимает с глаз слёзы пальцем, рассматривает их, оттирает палец о колено» [15].

К третьей редакции относится также оставшееся неопубликованным обрамление пьесы: пролог под названием «Любительский спектакль» и наброски сцен – диалогов Лузгина и Наташи, – которые, вероятно, должны были разыгрываться между актами и в качестве эпилога [12. С. 56]. Как отмечает В.С. Нечаева, «рукопись “Любительского спектакля” относится, по-видимому, к 1924–1925 гг., но этот сценический замысел возник, вероятно, значительно раньше. Он связан с идеями Горького, занимавшими его в 1910–1912 гг. и сблизившими его с поисками Станиславского и Сулержицкого в Художественном театре» [Там же. С. 68]. «Любительский спектакль» – это сцена с участием Лузгина, причем он здесь предстает в облике Чёрта, который выходит на сцену и открывает спектакль следующим монологом: «Стремясь к оригинальности, автор решил начать эту пьесу паузой, а я, пользуясь ею, хочу сказать, вам, Мм. Гг. и Гг. <Милостивые государыни и милостивые государи. – Ред.>, несколько слов о нем и его действительных, но скрытых им намерениях. Он, так же как и вы, разумеется, не верит в существование чертей и включил меня в пьесу лишь для того, чтобы оправдать фактом моего участия полное отсутствие смысла и связи в ней...» [Там же. С. 116]. Далее чёрт-Лузгин вступает в перебранку с Режиссером, раздаётся голос Автора, звучат голоса публики, которая вмешивается в действие. Описанная сцена – это, в сущности, попытка реконструкции такой традиционной части комедии дель арте, как пролог (монолог, обращенный к публике и зачастую вовсе не связанный с содержанием пьесы [16. С. 105]). Столь же необходимым элементом комедии дель арте являлись и интермедии между актами пьесы. Предусмотренная в прологе возможность

диалога с публикой и комические элементы пантомимы (например, чёрт, запинаящийся за ковер или путающийся в занавесе [12. С. 116]) также воспроизводят характерные черты комедии дель арте.

Но, пожалуй, самый яркий пример обращения Горького к традиции народного театра – это комическая сцена «Работяга Словотёков», высмеивающая советскую действительность. Пьеса была написана в 1919–1920 гг., уже после возвращения Горького из Италии, но из всего творчества писателя она по формальным признакам наиболее близка к традиции комедии дель арте. «Работяга Словотёков» был поставлен в 1920 г. в Петрограде, в Театре народной комедии, руководителем театра С.Э. Радловым. Из-за сатирического характера пьесы ее сценическая жизнь в Советском Союзе оказалась недолгой, однако она внесла свой вклад в развитие техники комедии дель арте в русском театральном искусстве. По форме она представляет собой короткий, в несколько страниц, сценарий, изображающий бюрократа, который вместо работы занимается демагогией и произнесением бессмысленных речей: «...входит милиционер: – Товарищ, – на углу Лениной улицы лопнула труба водопровода – потоп. <...> – Это ничего, товарищ милиционер. Стоит только нам организовать для энергичной борьбы с разрухой, и всё пойдет прекрасно. Труба – пустяк. Мы ей заткнем глотку, трубе. <...> – Там детский приют без воды сидит... – Это ничего, товарищ, наша Красная Армия скоро возьмет Крым, и мы выйдем к морю» [17. С. 154–155].

Горьковский сценарий построен по тому же принципу, что и сценарий пьес комедии дель арте, в которых прописывалась общая сюжетная канва и отдельные ключевые диалоги, а все остальное придумывали режиссер и актеры в процессе импровизации. Так, явно на импровизацию рассчитана финальная сцена: «Входят с различными просьбами и заявлениями несколько человек сразу, все говорят наперебой. <...> Словотёков начинает речь громко, горячо. Понять ничего нельзя, отчетливо слышны только слова: организация, коллегиальность, концентрация, централизация, рабочая энергия, утилизация, экономика, Маркс, Ма-аркс, империализм, Лапландия, Антанта, Чека, Пе-ка, Це-ка, товарищ» [17. С. 157]. Значительное место в сценарии занимают комические сценки, близкие к такому важному элементу комедии дель арте, как лацци – например, сцена поиска сапога: «...чтобы все делалось быстро, организованно... Сейчас я надену сапог... Ищет сапог – под кроватью, под стульями, под тюфяком, поднимает крышку пианино, смотрит внутрь его, на стены, потолок. <...> – Ага, им самовар вчера раздували... Вышел за дверь, принес сапог, в нем оказались угли, лучина и вода. Изумлен, бормочет: – Кто это вместо самовара сапог ставил? Денатурально» [Там же. С. 155]. К комедии дель арте относится и идея взаимодействия с публикой: «...достает будильник, снова ненавидисто разглядывает его <...> Бросает его в угол, на кресло, хочет лечь, публика шумит, смеется. Словотёков смотрит на нее, протирая глаза, ему кажется, что он видит сон, делает публике страшные рожи, – она шумит еще больше – Словотёков швыряет в нее будильником и ложится» [Там же. С. 154]. Не случайно часть ролей в

пьесе исполняли актеры, имевшие опыт цирковой клоунады: в частности, в роли Словотёкова выступал известный клоун и акробат Жорж Дельвари (сценический псевдоним Г.И. Кучинского).

Влияние итальянского народного театра сказывается не только на структуре действия: персонажи пьесы также конструируются по модели маски комедии дель арте, как персонажи-типы (*tipi fissi*), дающие «комедийную обобщенную характеристику “героя своего времени”» [2. С. 6]: вместо богатого купца или хитрого слуги итальянской комедии XVI в. мы видим характерных представителей раннесоветской действительности – демагога-бюрократа, милиционера, прачку и т.д. В истории комедии дель арте талантливые актеры неоднократно создавали собственные «авторские» маски (известный «исторический» пример – маска Изабеллы, созданная в XVI столетии актрисой Изабеллой Андреини; в XX в. можно вспомнить уже упоминавшегося Скарпетту, создателя комической маски Шошаммокки), однако эти маски, как правило, опирались на уже

существующие, традиционные персонажи-типы. Горький же, пользуясь творческим потенциалом комедии дель арте, создает авторские маски, не имеющие прямых аналогов в итальянской театральной традиции и отражающие реалии иной эпохи.

Отдельные комические элементы сохраняются в ряде других пьес Горького, в том числе и советского периода: образ писателя Мастакова из «Чудаков», шутки Якова из «Старика» и Яропегова из драмы «Сомов и другие», сцена с пожарным-трубачом из «Егора Булычова и других», поведение Троерукова в пьесе «Достигаев и другие». Впрочем, преобладающим в поздней драматургии Горького является не «карнавальный» смех народного театра, а горькая ирония и сатира, лишенная радостного, праздничного начала, присущего итальянской комедии масок. Увлечение комедией дель арте оказывается локальным, но значимым эпизодом творчества писателя: оно не оказывает системного влияния на драматургию М. Горького, но определяет ряд важных структурных особенностей горьковских пьес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Щербаков В.А. Мотивы итальянской комедии масок в русском режиссёрском искусстве 1910–20-х гг. // Новые российские гуманитарные исследования. Материалы круглого стола «Итальянская драматургия и русский театр на рубеже XIX–XX веков». 2008. № 3. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/122/> (дата обращения: 06.07.2017).
2. Молодцова М.М. Комедия дель арте: история и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990.
3. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М.: Прогресс, 1991.
4. Мейерхольд В. Э. Балаган // Статьи: Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1.
5. Быковцева Л.П. Горький в Италии. М.: Сов. писатель, 1979.
6. История литературы Италии. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. II, кн. 2.
7. Scarpetta, Eduardo // Enciclopedia italiana. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/eduardo-scarpetta_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (дата обращения: 06.07.2017).
8. Мария Федоровна Андреева: Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф. Андреевой. М.: Искусство, 1968.
9. Станиславский К.С. Собраний сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5, кн. 2: Дневники. Записные книжки. Заметки.
10. Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953.
11. Горький М. Дети. URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pesy/deti/deti.htm> (дата обращения: 06.07.2017).
12. Бялик Б.А., Нечаева В.С. Из творческой истории пьесы «Фальшивая монета» // Литературное наследство. Из творческого наследия советских писателей. М.: Наука, 1965. С. 53–118.
13. Горький М. Фальшивая монета. Примечания. URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pesy/falshivaya-moneta/falshivaya-moneta-primechaniya.htm> (дата обращения: 06.07.2017).
14. Горький М. Фальшивая монета. Сцена первая. URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pesy/falshivaya-moneta/falshivaya-moneta.htm> (дата обращения: 06.07.2017).
15. Горький М. Фальшивая монета. Сцена третья. URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pesy/falshivaya-moneta/falshivaya-moneta-3.htm> (дата обращения: 06.07.2017).
16. Миклашевский К. La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. СПб.: Сиріус, 1914.
17. Горький М. Пьесы и сценарии. М.: ОГИЗ, 1941.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 3 сентября 2017 г.

COMMEDIA DELL'ARTE IN MAXIM GORKY'S SYSTEM OF DRAMATURGY

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 423, 20–24.

DOI: 10.17223/15617793/423/3

Anastasia V. Golubtsova, Maxim Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: anal294@yandex.ru

Keywords: Maxim Gorky; dramaturgy; commedia dell'arte; scenario; improvisation; mask.

The article deals with the role of *commedia dell'arte* in Maxim Gorky's dramaturgical system. The writer's interest in the "popular" theater is analyzed in the context of artistic dynamics in Russian and foreign theater at the beginning of the 20th century. Maxim Gorky takes an active part in theatrical discussions in Russia, and after his exile in Italy he remains interested in the most burning cultural issues of the epoch. He personally meets Russian and Italian actors, directors and playwrights (Stanislavski, Leonid Andreyev, Eleonora Duse, Roberto Bracco) and admires the performances by Eduardo Scarpetta based on the principles of *commedia dell'arte*. Gorky especially appreciates the very idea of the "popular" theater with its collective creativity and improvisation. The idea of collective improvisational theater takes its final shape during correspondence and conversations with Stanislavski, who urges Gorky to use the principles of *commedia dell'arte* in his own plays. The influence of the "popular" theater becomes most evident in several plays written or conceived in Italy (like "The Reception" and "Counterfeit Money") and in the comic sketch "Workaholic Slovoetkov" (1919–1920). The article is mostly devoted to the analysis of these texts which reveals a number of new features introduced in Gorky's plays by *commedia dell'arte*: a particular type of humor, elements of improvisation and interaction with the

audience, specific ways of creating characters. Such plays as “The Reception” and “Counterfeit Money” (in its different versions) present some typical structural components of *commedia dell'arte*, like the so called “lazzi” (improvised jokes and tricks), constructing characters by the model of *commedia dell'arte* masks, interludes and prologue addressed directly to the audience. “Workaholic Slovotekov”, a brief scenario for improvisation, is the most faithful imitation of *commedia dell'arte* scenarios in Gorky’s work. Some comic elements derived from traditional Italian theater still occur in a number of other Gorky’s plays (including those of the Soviet period, like “Somov and Others”, “Yegor Bulychov and Others”, “Dostigayev and Others”), although instead of the “carnavalesque” humour of “popular” theater there is mostly sharp satire and bitter irony, uncharacteristic of *commedia dell'arte*. Thus, interest towards *commedia dell'arte* constitutes a small but significant episode in the writer’s work: it does not influence Gorky’s dramaturgy in a systemic way but determines a number of important structural features of some Gorky’s plays.

REFERENCES

1. Shcherbakov, V.A. (2008) Motivy ital'yanskoy komedii masok v russkom rezhisserskom iskusstve 1910–20-kh gg. [Motives of the Italian comedy of masks in the Russian director art of the 1910s–1920s]. *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya*. 3. [Online] Available from: <http://www.nrgumis.ru/articles/122/>. (Accessed: 06.07.2017).
2. Molodtsova, M.M. (1990) *Komediya del' arte: istoriya i sovremennaya sud'ba* [Commedia dell'arte: history and modern destiny]. Leningrad: LGITMiK.
3. Pavi, P. (1991) *Slovar' teatra* [Dictionary of the theater]. Translated from French by Bazhenova, L., Bakhta, I., Vasil'eva, O. et al. Moscow: Progress.
4. Meyerhol'd, V.E. (1968) Balagan [Balagan]. In: Rostotskiy, B.I. (ed.) *Stat'i: Pis'ma. Rechi. Besedy: v 2 ch.* [Articles: Letters. Speeches. Conversations: in 2 pts]. Part 1. Moscow: Iskusstvo.
5. Bykovtseva, L.P. (1979) *Gor'kiy v Italii* [Gorky in Italy]. Moscow: Sov. pisatel'.
6. Andreev, M.L. et al. (eds) (2010) *Istoriya literatury Italii* [History of literature in Italy]. Vol.2, Book 2. Moscow: IWL RAS.
7. Enciclopedia italiana. (n.d.) *Scarpetta, Eduardo*. [Online] Available from: http://www.treccani.it/enciclopedia/eduardo-scarpetta_%28Enciclopedia-Italiana%29/. (Accessed: 06.07.2017). (In Italian).
8. Grigor'ev, A.P. & Shchirin, S.V. (eds) (1968) *Mariya Fedorovna Andreeva: Perepiska. Vospominaniya. Stat'i. Dokumenty. Vospominaniya o M.F. Andreevoy* [Maria Fedorovna Andreeva: Correspondence. Memories. Articles. Documentation. Memories of M.F. Andreeva]. Moscow: Iskusstvo.
9. Stanislavski, K.S. (1993) *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Works: in 9 vols]. Vol. 5, Book 2. Moscow: Iskusstvo.
10. Stanislavski, K.S. (1953) *Stat'i, rechi, besedy, pis'ma* [Articles, speeches, talks, letters]. Moscow: Iskusstvo.
11. Gorky, M. (1910) *Deti* [Children]. [Online] Available from: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pesy/deti/deti.htm>. (Accessed: 06.07.2017).
12. Byalik, B.A. & Nechaeva, V.S. (1965) Iz tvorcheskoy istorii p'esy “Fal'shivaya moneta” [From the creative history of the play “Counterfeit Money”]. In: Borshchukov, V.I., Timofeev, L.I., Trifonov, N.A. & Rozenblyum, L.M. (eds) *Literaturnoe nasledstvo. Iz tvorcheskogo naslediya sovetskikh pisateley* [Literary heritage. From the creative heritage of Soviet writers]. Moscow: Nauka.
13. Gorky, M. (1913) *Fal'shivaya moneta. Primechaniya* [Counterfeit Money. Notes]. [Online] Available from: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pesy/falshivaya-moneta/falshivaya-moneta-primecha-niya.htm>. (Accessed: 06.07.2017).
14. Gorky, M. (1913) *Fal'shivaya moneta. Stseny pervaya* [Counterfeit Money. Scene 1]. [Online] Available from: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pesy/falshivaya-moneta/falshivaya-moneta.htm>. (Accessed: 06.07.2017).
15. Gorky, M. (1913) *Fal'shivaya moneta. Stseny tret'ya* [Counterfeit Money. Scene 3]. [Online] Available from: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pesy/falshivaya-moneta/falshivaya-moneta-3.htm>. (Accessed: 06.07.2017).
16. Miklashevskiy, K. (1914) *La commedia dell'arte, ili Teatr ital'yanskikh komediantov XVI, XVII i XVIII stoletiy* [La commedia dell'arte, or Theater of Italian Comedians of the 16th, 17th and 18th centuries]. St. Petersburg: Sirius’.
17. Gorky, M. (1941) *P'esy i stsenarii* [Plays and scenarios]. Moscow: OGIZ.

Received: 03 September 2017