

Nº 1 / 1914

{Aparecendo diante do público, nós não diremos nada sobre nossos objetivos e intenções, não apresentaremos nenhum programa. Falar, nós vamos sobre nós e sobre o nosso, às vezes sobre o alheio, o quanto ele nos interessa.}

A história da técnica cênica da commedia dell'arte

(Do discurso feito na inauguração do estúdio de Vs.E.Meierkhold)

(pág 10) Começando uma serie de palestras do meu curso "A história da técnica cênica da "commedia dell'arte" eu me sinto muito embaraçado. Eu não posso lhes dar amostras evidentes porque a técnica do ator existe só durante a sua vida e morre junto com ele. Depois da morte sobram só as memórias dos contemporâneos sobre o seu desempenho assim chamada "tradição do ator" - interpretada falsamente pelas gerações seguintes.

{Eu não devo contar a vocês somente a história do aparecimento do teatro da Europa ocidental, interar detalhadamente o teatro de máscaras italiano, mas também adivinhar a individualidade artística de vocês, entender qual das máscaras vocês podem encarnar, o que é mais próximo e querido ao coração de vocês.}

(pág 11) Só ao conhecer o "eu" artístico de vocês será possível contar a vocês os traços característicos de sua mascara e as técnicas tradicionais do velho teatro italiano.

A questão dos estudos da "commedia dell'arte" é apresentada de maneira muito fraca tanto na nossa literatura científica quanto na da Europa ocidental.

Origens da "commedia dell'arte": {A primeira coleção dos roteiros, datada de 1611... e a coleção russa "das comédias italianas" que está numa das bibliotecas com nome de "Comédias 1733-35"}

(pág 12) {O mais essencial é que os princípios de desempenho dos atores italianos "ex improviso" e a significação das "máscaras" no teatro improvisado pouco lhes (aos historiadores da literatura) interessa.} Os historiadores da "arte cênica" aspiram encontrar um tratado sobre técnica e princípios de desempenho dos atores da "commedia dell'arte" que descobriam para eles os segredos da comédia improvisada.

{Eu acho que uma das possíveis técnicas de estudo da "commedia dell'arte" tem que ser considerada aquela que eu chamo de técnica "cênica" e sentido do qual consista em na reconstrução do teatro das máscaras.}

A incapacidade dos russos na criação artística e as falhas nas origens não devem assustar a vocês que querem estudar o teatro italiano. A quantidade de materiais italianos diretamente referentes ao término da "commedia dell'arte" é realmente muito limitada.

Mas se estudarmos as bases do teatro italiano formado não de demonstração litúrgica dos costumes religiosos mas sim do movimento popular dos "açoitantes" (dvijenie "bitchuiuchikh"). Vamos estudar a comédia italiana elevada e os dez contos de fada de Carlo Gozzi, (pág 13) fazer um estudo comparativo do teatro antigo dos povos romanos, vamos aprender os princípios dos intermédios de Lope-de-Rueda, a essência dos espetáculos nas feiras de São Lauréntio nos subúrbios de Saint-Jermant, nós encontraremos muitas origens o bastante para a reconstrução da comédia italiana improvisada. O conhecimento da arte dos "menestellerie" no sentido mais amplo dessa palavra e do destino de Mak, Pappus, Bulko e Dorsen protagonistas da farsa "atellán" fará nosso objetivo mais fácil.

objetivo
p. 10-11

1ª edição
em
russo

Técnica
cênica

e material

{O objetivo principal da técnica "cênica" é a necessidade de decifrar o texto do roteiro, ou antes de tudo criar as mise en scène condicionais teatrais e depois ressuscitar-las com palavras inventadas não de antemão mas no mesmo instante, durante a peça, no momento da ação tensa. A definição do momento de tensão na ação é compreensão do segredo da improvisação.}

O ponto principal é o meu trabalho prático com vocês apesar do trabalho teórico, eu vou por vocês a par das técnicas de desempenho (pág 14) da comédia improvisada, que dá para aprender através de análise histórico-literária do texto dos roteiros. O princípio mais importante é a educação no ator da capacidade de poder orientar-se em qualquer minuto e poder compreender o seu lugar no desenho geométrico geral de mise en scène.

É muito perigoso usar o material iconográfico estudando a "commedia dell'arte", assim vocês podem chegar a considerar como técnica teatral o resultado de cânon pitoresco. Aconselho-lhes a começar a ler peças de Makaiavel, Aretino e outros autores da comédia elevada, o texto da qual foi à base de improvisação verbal dos atores italianos.

foi o estudo como peça

O momento da forma em arte (de Samuil Vermel)

(pág 15) {A Grande Transcrição - transferir este mundo da existência verdadeira pelas possibilidades de contemplação daqui, criar os aparelhos mais requintados, as coisas- toda essa aparência falsa que é tão simples para o realismo ingênuo e que é tão excessivamente imensa para a contemplação intuitiva - esse é o problema da arte.}

Assim a idéia lançada, pela mão do criador audaz, no nosso mundo toma forma. E o grito misto de alegria e de dor nos informa sobre o nascimento (pág 16) do novo objeto da arte.

{Nós não vamos errar se determinarmos a idéia da forma em arte como a razão dos objetos da arte a idéia.}

O problema da forma em arte é o principal, e muitos sistemas tentam resolvê-lo. É um paradoxo, mas a essência da arte fica na essência da forma. É inadmissível menosprezar a forma quando se trata de arte.

2

A arte do desempenho do ator antes não era considerada arte porque, era o desencadeamento do menosprezo da forma. Não existiam os limiares que nas outras artes determinam a nossa percepção das coisas no espaço. Não existiam porque o ator não fazia o penoso caminho da materialização da idéia nos limites da vida teatral.

(pág 17) {Não é a "vivência" da idéia...se falar das "psicologias" em cena, dá para falar da vivência da técnica da forma- da forma única.

Somente quando a técnica da forma é superada, nos sorrirá em cena o ator improvisador, o artista verdadeiro, o proprietário e dono ilimitado das riquezas inesgotáveis das formas teatrais.}

O estúdio

1) Classe de M.F. Gnésin.

Leitura musical em drama.

(pág 60) {O estudo das leis do ritmo e melodia e o uso deles na leitura dos versos. Ritmo e metro. A razão da duração da partes e expressão. O **aperto** das partes, rompimento da tela musical (pausas). **A expressividade os intervalos**.

A interpretação musical **dos ritmos dos versos**. Os versos anotados pelos sinais musicais. "Meio acento" **é triol**. O uso dos ritmos difíceis. "Meio acento" nos versos e na música. **Pés** líricos. Métrica antiga. Alongamentos.

O estudo da técnica da leitura musical. As entonações naturais. Diferença entre leitura e canção. Técnicas de alongamento na leitura: glissando. Leitura musical e rítmica.

Estudo dos coros de "Antígona" de Sófocles e "As fenícias" de Eurípedes

A representação cênica dos fragmentos de "Antígona" com um coro e artistas especiais.

2) Classe de V.I.N. Soloviev.

As técnicas de desempenho cênico dos atores da commedia dell'Arte. Podus beccarius como movimento básico obrigatório para todas as personagens da comédia italiana. A dança de Bergamo - ficção pedagógica necessária para a superação das futuras dificuldades técnicas.

Arlequinada de Volmar Luscinus "Arlequin, o intercessor dos casamentos"- conhecimento de alguns gestos e (pág 61) movimentos característicos, máscaras mais difundidas: Arlequin e Esmeraldina, Doutor Pantalon (os velhos), Aurélia e Silvia (amantes ternas).

Brigella, Truffaldino, Tartaglia e as máscaras secundárias da comédia italiana: Eulalia, Tcheli e outros.

A determinação do desenho geométrico na combinação das máscaras. A aprendizagem e criação das *mise en scène* tradicionais por roteiros conservados.

A reconstrução das cenas: "noite", "cidade", "duelo", "harém" como início do trabalho independente na área da decifração dos esquemas básicos.

Os princípios do *desfile*. Os criados de (*prostsenium*) e seu papel no espetáculo. O sentido do grotesco chamado por Carlo Gozzi de "maneira de paródia exagerada".

A representação da segunda parte da *intermedia* de divertimento "Amor pelas três laranjas".

A definição do momento da ação tensa e início da improvisação verbal.

O uso de técnica cênica da commedia dell'Arte nas peças: Marivaux - "Arlequin poli par l'amour" e Cervantes em "Caverna de Salamanca".

3) Classe de V.S.E. Meierhold.

Movimentos cênicos.

Exercícios em movimentos ex improvise, o corpo humano no espaço, o gesto como onda - ressuscitado só com o movimento do corpo.

A semelhança entre os movimentos do ator novo com os movimentos dos atores da commedia dell'Arte.

O *preceito* de Gulielmo: *partire del terreno*, a habilidade aplica no espaço dado ao ator para o seu desempenho.

Os movimentos em círculo, em quadrado, em retângulo.

Os movimentos em um quarto ou em céu aberto.

Os movimentos com fundo musical. Diferenças entre os fundos musicais: de Senhora Fuller e Senhora Duncan e seus (pág 62) adeptos (psicologização das obras musicais), em melodrama, em circo e teatro de variedades, em teatros japoneses e chineses. O ritmo com apoio de movimento. A trama do movimento é sempre a música a que realmente existe no teatro ou que é suposta, como se o ator cantasse junto.

O ator - de um lado é unido ao fundo musical que sempre o domina, de outro lado o que aprendeu manejar o seu corpo no espaço e desloca-lo corretamente segundo a lei de Gulielmo - concebe as maravilhas do ritmo cênico e que brincar como se estivesse num quarto de criança. A alegria se transforma naquela esfera, sem a qual o ator não pode viver, até quando ele tem que morrer em cena.

Fé do ator. Seu amor. A morte do psicologismo. Os limites entre o incrivelmente terrível e alegre. A união entre o passado e o moderno. Como o grotesco ajuda o ator a mostrar o real como simbólico e trocar a charge pela paródia exagerada.

A ausência de enredo, **no estudo pego como exercício** (cena surda), faz avançar a preocupação com a forma (desenho nos movimentos e gestos dos atores) como valor cênico independente. A diferença entre enredo no sentido comum e enredo que se desenvolve nos olhos do público sem o sopro do autor (como no texto dramático), mas como: 1) a improvisação dos gestos e mímica, 2) com novas e novas combinações de **mise en scène**, 3) com sincera **persuasão os atores com ajuda dos sopros** do diretor-ator.

O ator é um artista e sua preocupação é viver em forma de desenho. O ator - é mesmo pintor **ou é ator que reproduz** o desenho de outro mestre, como pianista lendo as notas compostas **não por ele mesmo**.

Porque é melhor do que tudo estudar as técnicas de commedia dell'arte ou teatro japonês.

Porque o estudo dos primitivos é o único caminho para compreender o sentido do desenho cênico. }

Crônica

(pág 63) O Teatro Artístico de Moscou (MXT) renovou a peça de Goldoni "La Locandiera". O Teatro Artístico permaneceu fiel "as suas bases psicológicas e vitais" apresentando a comédia do adversário de Gozzi.

(pág 64) K.M.Miklachevski prepara para edição um grande trabalho sobre Commedia dell'arte.

(pág 65) O poeta futurista estudava o mesmo que ensinam, aos meninos e meninas, os inovadores teatrais- o que se chama "técnica da cena nova" e "leitura musical". A diferença é que os futuristas aprendiam isso em alguns dias o que prova que os meninos e meninas gastam o seu tempo em vão com os professores. (Resumo do artigo de L.Andreiev "Cartas sobre teatro", almanaque "Chipovnik" número 22, pág 268).

уже 500 экземпляров. Далее в Александринском театре — 120 актеров. Не будем увлекаться: пусть подпишется только 50. Значит, 550 экземпляров. В Суворинском театре — 60 артистов. Возьмем только 20 и т.д. Одним словом выходило, что обязательной, так сказать, подписки наберется в одном Петербурге — 800-900 экземпляров. А публика? А Москва? А провинция? ...а за граница?

Эта сторона не возбуждала сомнений. Оставался вопрос о деньгах на первоначальные затраты. Мое легкомыслие было так велико, что я не задумывался над этим вопросом. Я даже не имел понятия о типографской смете. У меня было рублей 300, оставшихся в конторе Юнкера от бывшей когда-то тысячи, и хотя я смутно чувствовал, что это деньги небольшие, но мне казалось, что главное — начать, а затем ведь уже решено и не будем увлекаться, — рестораны и кафе должны дать 500 подписчиков, Александринский театр 50 и т.д. Цифры твердые.

Дело шло к декабрю, и пора уже было начинать. Мне казалось, однако, что еще времени много и если за неделю уговориться с типографией, то все как раз и поспеет (...)

На ловца, как говорится, и зверь бежит. Единственному в своем роде издателю соответствовал единственный в своем роде типографчик. Это был некто Либерман, присяжный поверенный, никогда не имевший практики, и кажется, кавалерийский офицер запаса, никогда не сидевший в седле (...) Он мне предложил формат той бумаги, которая у него имеется, и этот формат — нелепый из нелепых — заставлявший меня более 20 лет платить за лишнюю форму печати, так и остался за журналом. Веселый типографчик выбрал мне шрифт, и он же назначил цену. А когда я сказал про цену знающим дело людям, то они спросили меня: "Где же вы нашли такого дурацкого типографа?" Я им ничего не ответил. Да и что я мог ответить? У легкомысленных людей есть свое братство, вроде масонского, нигде не зарегистрированное; но легкомысленные люди узнают друг друга по каким-то, им одним известным признакам, и рады взаимно делать глупости. В этом журнале было все необыкновенно. Контора помещалась в комнате жившего у меня моего брата, И.Р., тогда студента-филолога. Он же был секретарь редакции, он же управляющий конторой (...)

Каждый подписчик являл собою, так сказать, событие. Мы долго вглядывались в его лицо и изучали дорогие черты (...)

Их было, увы, так мало, что являлась полная возможность предаваться этим занятиям. Я придумал — совершенно небывалая форма конторской ведомости — особый "Алфавит подписчиков" — и в эту драгоценную энциклопедию заносил имена своих друзей. Боже, сколько тут было детства, наивности, игр! (...) На основании опыта и наблюдений, я уже

давно пришел к заключению, что успех — разумею материальный — идет к тем, кто думает о результатах, а не о процессе (...) И сколько я себя помню и знаю, для меня (...) на первом плане была игра, утех, радость приобретаемых возможностей, а не практический результат приобретения (...)

Я думаю, ко дню выхода №1 журнала набралось сотни полторы подписчиков. Это не совсем совпадало с первоначальными предположениями. По правде сказать, окончательно не совпадало, тем более, что подписался только один трактир (...)

Редакцию в первоначальном виде составлял я, а "секретарем" был мой брат, Иона, впоследствии редактор "Дня" и "Киевской Мысли". Тогда он был тощий долговязый студент, имевший привычку засовывать газеты в самые неподходящие места и скакать на одной ноге по комнате, поддерживая другую — рукой. Очевидно, также черта фамильного легкомыслия. Какие у него были обязанности по редакционной части, я, откровенно говоря, не помню. Это свидетельствует, конечно, о моей крайней неблагодарности, но по чести говоря, номера журнала первого времени представляются мне в каком-то тумане (...)

Платить было не из чего. Гонорар, уплачиваемый театральным журналом, есть, вообще, величина больше воображаемая. Однажды я высчитал, что если бы я свои статьи печатал вместо "Театра и Искусства" в газетах, то мог бы вполне прилично оплачивать сотрудников журнала. Иногда мне, действительно, приходило в голову, что единственный способ улучшить журнал — это самому не печатать в нем статей, как слишком большую и непосильную для него роскошь.

В начале я был завален статьями. Все давали "на зубок" новорожденному. Загляните в №№ журнала за первые годы, и вы увидите там цвет литературы того времени (...) Вот таким именинником, кормившимся за счет именинных пирогов и подношений, я просуществовал довольно долго (...)

Шли годы, одни приходили, другие уходили. Быть может, это было моим недостатком, что я открывал страницы журнала всякому, кто имел что сказать и желал поделиться своими мыслями с читателями. Будучи, вообще, чужд сектантства, я всего менее понимал его в области искусства (...) И разве не странно, что в исторической перспективе мы не только принимаем совершенно различные стили и направления искусства, но и восхищаемся ими, тогда как в области современной критики искусства одна манера обязательно отрицает другую?

Журнал вмещал всех — от Е.П.Карпова до Ф.К.Сологуба, и мне кажется — может быть, я и ошибаюсь — что при всем эклектизме, в журнале было что-то, что оправдывало это совмещение; вероятно искрен-

ное желание познать истину искусства, а также то, что сам я был только критиком, а не творцом художественных ценностей, и потому не обожествлял своего мастерства, как это бывает с художниками мастерами."

А.Р.КУГЕЛЬ.
Листья с дерева.

"Очень хотелось иметь свой журнал. Откуда, однако же, взять деньги на его издание? Ученики вносили в кассу студии по пять руб. ежемесячно, и этих денег едва хватало на аренду помещения, на скудную плату преподавателям. Состоятельных людей, способных финансировать журнал, на примете не было. И все-таки, поразмыслив, Мейерхольд и его соратники решили рискнуть: в складчину собрали сто рублей и с таким "капиталом" приступили к работе над первым номером. Уговорились, что обложку Юрий Бонди нарисует даром, что гонорар выплачиваться не будет и, главное, что всех родственников заставят сделаться подписчиками.

— Ах, если бы Блок дал нам стихи!.. — мечтательно произнес Мейерхольд.

— Не даст, — сказала Любовь Дмитриевна, жена поэта, — ему остертели Коломбины и Арлекины.

Разговаривали в маленьком кавказском подвальчике на Загородном проспекте. Шашлык оказался жестким, вино — кислым.

— Ни за что не даст, — согласился Всеволод Эмильевич. — Какой ему интерес печататься в театральном журнальчике? А вы не ошибаетесь? А вдруг все-таки даст?

И Мейерхольд почему-то весело покосился на Любовь Дмитриевну.

— Я хорошо его знаю... — проронила та.

— Не смею спорить, — сказал Мейерхольд. — А как мы назовем журнал?

Предложения посыпались самые разные: и "Арлекин", и "Тетради Пьеро", и просто "Сцена", но Мейерхольд только головой мотал.

— Не то, не то, не то...

Вдруг Соловьева осенило, и он торжественно провозгласил:

— "Любовь к трем апельсинам"!

Веригина и Кузьмина в недоумении пожали плечами, но Мейерхольд радостно расхохотался. Это было так неожиданно, свежо, загадочно. Интеллигентная публика приучена к названиям кратким, многозначительным: "Мир искусства", "Весы", "Золотое руно", "Аполлон", "Маски", "Студия"... А вот не угодно ли: "Любовь к трем апельсинам"!

Всеволод Эмильевич категорически заявил:

— Быть посему!"

К. РУДНИЦКИЙ
Мейерхольд

Еще до
всего

(6. Т
екст
ков
теат
года
мин
Фон
мейс
и ф
руж
нов,
вест
Тро
рков

ицко
Конс
кото
лись
воле
на,
Марс
теат
ставл
преж
как в
всех
лизме
Уайл
исе в
иски
ли Сал
ва Н.
колен

вал в
доме
неско
сы для
Худож
ром в
ла сав
ли), а
котор
ды ж
оперет
Кюоте
иоду

содру
красн
моя он
бывает
тот Н.
мандо
Рубин
иногда
иногда
иногда

PASTA 4

FICHA I

REVISTA TEATRAL, s/data.

“AS TRÊS LARANJAS”

(Artigo de E. Beskin)

Beskin comenta algumas posições de Meyerhold em relação ao teatro expressas em artigos e livros que surpreendentemente coincidem com as suas. Concorde quando Meyerhold declara que é impossível imitar a vida no teatro, pois este possui outros parâmetros, limites, possibilidades. Concorde também com análise feita por Meyerhold sobre a tendência naturalista no teatro artístico nas montagens dos textos de Tchekhov. No livro “Sobre o teatro”, Meyerhold elogia as inovações nas montagens do teatro artístico, mas diz que a essência e o colorido da alma tchekhoviana se perdem em meio a elas. Beskin não vê aplicação dessas posições no teatro de Meyerhold. Para ele, faltam freios à fantasia arrebatada de Meyerhold, que pontuariam essa mesma fantasia e impediriam que seus espetáculos, cuja idéia inicial é tão boa, se transformassem em algo incompreensível.

Concorde com a avaliação de que são necessárias mudanças ao teatro anêmico da época, mas discorda da alternativa apresentada por Meyerhold quando este defende a volta ao teatro de feira (balagan) e a total restauração da comedia dell'arte e suas máscaras.

1. Иллюстрация

15 Туркунз.

Теперь вы, пацаны, поняли, почему одаренный Мейерхольд не стал остерегаться Мейерхольдом, почему мы одиннадцать кварталов можем идти с ним, ноги в ногу, дружба, а на ближайшем углу расстанется сзадиными вратами.

сб. «Семьсотлетием» метерхольдов

Вот и та самая статья, из которой
и взяли цитату, говорящую и о краси-
вом, и о хорошей изобретности,
кроме того, что взята из журнала
«Любовь к трем апельсинам» и сама
еще озаглавлена «Валетантъ». Подъ

дипломаты;

Лезуть, испрыгивая, джорн
Моя полноводная багряница...

то маской Трюфельно. Топить, фк

привести ее к изобавлению от страсти.

ROYAUME nantou d'Alequin.

Эм. Беснуль.

13

meninas gastam o seu tempo em vão com os professores. (Resumo do artigo de L. Andreiev "Cartas sobre teatro", almanaque "Chipovnik" número 22, pág 268).

Amor pelas três laranjas

Nº 2 / 1914

Revista do Doutor Dapertutto

(pág 25) O novo ator já sabe que ele deve criar a obra de arte em que a personalidade vai aparecer através de uma máscara que esconde em si os traços de outra máscara já vista por outras pessoas em outras estações.

Por isso o ator deseja estudar as técnicas maravilhosas daquelas épocas em que o teatro era teatro.

(pág 26) O ator reconstruía em sua memória as imagens de Kallo.

(pág 27) Tentando reconstruir todas as figuras do artista maravilhoso, o ator passeia pelas laterais da cena com uma máscara de Tcheli ou com uma máscara de Truffaldino, ou lhe parece que atrás de suas costas enfileiram fantasmas – anões de Kallo: O Doutor, Esmeraldina com um pandeiro nas mãos e Odoardo com uma espada. Os novos acessórios faziam esquecer os objetos do reino de papelão.

(pág 28) No teatro não é preciso imitar a vida, tentando repetir sua forma exterior porque o teatro tem (pág 29) as suas técnicas teatrais de expressão, o teatro tem uma língua compreensível a todos.

O Teatro não conhece a perspectiva geométrica. Como se houvesse uma transformação repentina, todos os planos mudaram, todos os objetos perderam sua ligação comum.

Para o Teatro não existem os limites no espaço, o ator pode ir muito longe não dando para perceber sua voz.

(pág 30) Ao invés das decorações só biombos, pintados dos dois lados. Os carpinteiros não têm lugar no palco. Esse trabalho é desempenhado pelos assim chamados "Os servos de Protsenium". São também como os atores, no palco e na sala dos espectadores.

Vs. Meierkhold, Ju. Bondi

A historia da técnica cênica da commedia dell'arte

(pág 34) {Gozzi caracteriza a comédia improvisada só como a união dos vários enredos e brincadeiras mais usadas no teatro.} Gozzi acentua a arte de improvisar, dos atores, no palco em commedia dell'arte.

Dos trezentos horríveis enredos, nos quais aparece a comedia improvisada, podemos reduzi-los a alguns esquemas primários de roteiros, dos quais só há uma que pelo visto pertence a um período muito antigo – relacionamentos entre os velhos, suas filhas e jovens amantes, Arlequim, Brigell e Esmeraldina – apresenta a base da comédia improvisada. Ainda que a comédia tenha muitas variantes, a essência dela é a seguinte: Existem dois velhos (Doutor e Pantalon). Eles têm duas filhas. Dois jovens amam a elas (Odoardo e Silvio) e querem se casar. Os velhos recusam e querem casar suas filhas com noivos mais dignos. Com frequência o noivo é capitão de Nápoles. Os servos juntos com Esmeraldina ajudam aos jovens, enganando os velhos e os noivos e realizam um casamento feliz. O esquema principal, às vezes, se complica com a intriga paralela; o amor dos três servos: Esmeraldina, Brigell e Arlequim. O final feliz é o casamento de dois ou três casais.

(pág 36) A análise da "cena da noite", dá muitos esclarecimentos para o estudo da técnica cênica da comédia italiana improvisada. Esclarecem-se os princípios da improvisação verbal dos atores. Se vocês tentarem desempenhar em mise en scène, a "cena da noite", vocês vão perceber a necessidade do desenho geométrico. As duas casas dos

caos

300 enredos esquemas

uma cena da noite

14
velhos são à base de movimento dos protagonistas da peça. Duas velhas, duas filhas, dois jovens, tudo isso só porque há duas casas.

(pág 37) {O número par das personagens exige no desenho geométrico de mise en scène, exige que prevaleçam as linhas retas, distribuídas através do princípio do paralelismo.}

{A figura geométrica perfeita – o círculo – obviamente é o movimento final no desenho geral, necessário para o final de toda peça ou para substituição de uma por outra. A idéia de círculo cênico é ligada com aperto a compreensão da quantidade ímpar dos personagens, um dos quais, com seu desaparecimento repentino, termina a ação, os artifícios da intriga simples.}

(pág 38) {A essência do desenho geométrico nos roteiros da commedia dell'arte tem como base o paralelismo e mudanças de combinação da quantidade par e ímpar das protagonistas.}

O centro da ação não é no desenvolvimento da mesma, nem nos velhos jovens amantes, mas sim nos servos. As jovens amantes não têm iniciativas próprias. Os servos usando todas as técnicas cênicas, fazem os seus donos casarem. Eles entregam as cartas de seus donos e namoradas. Outro motivo importante é a troca de roupa. Às vezes, os próprios servos trocam a roupa, às vezes eles fazem os seus donos trocarem a roupa, por isso, na representação dos roteiros da comédia improvisada é muito importante encontrar atores que vão desempenhar as máscaras dos servos e que devem estudar a técnica acrobática.

(pág 40) O ator cada vez que aparece diante do público, deve lembrar a ele de que ele é somente ator e desempenha uma máscara dada. Por um momento, ele deve fixar os movimentos do seu corpo para refletir as particularidades da sua máscara. Essa saída do ator deve carregar em si os traços de um desfile.

V.Soloviev

Ironia e teatralidade

(pág 44) A teatralidade {é um sistema imutável que acompanha uma unidade através do século}. A arte do teatro é uma revolução no tempo, é um sistema completo no espaço. A idéia de teatralidade é um desejo do homem de chegar da vida dada até a vida criada por ele mesmo, é o eterno direcionamento do homem à criatividade.

Não é o problema da teatralidade que esconde em si a arte da palavra, quando através da descoberta das leis da rima cria uma nova espécie de arte poesia? Transmitir o pensamento, o sentido com a rima, isso não é o caminho de linha reta, mas sim de linha ondulada ou teatral.

(pág 45) {Os novos problemas da cena, que resolvem as questões do movimento em círculo, triângulo, etc. são as leis da teatralidade, aprovadas e imutáveis.} O elemento teatral de todas as outras artes dá uma perfeita possibilidade de união de todas {só depois da qual o teatro se tornou aquele que deveria se}. Em teatro reúnem-se a poesia, pintura, arquitetura e plástica que podem manifestar-se em toda a sua plenitude só através da arte cênica.

Se a teatralidade é só forma, a ironia é aquele conteúdo interior que revela a sua essência. {Não é a toa que, no início o sentido da palavra "ironia" (pág 46) significava em grego "fingimento" é assim o caminho da criatividade, não é um esquema, mas sim um sorriso, um sorriso que na verdade chama-se "irônico".}

{Afundando-se e resolvendo os momentos marcados da ironia na arte do teatro, diferenciando a idéia de teatral e não teatral, nós chegaremos à compreensão do grotesco e seu sentido primário na cena, e como um porta-voz claro da ironia em teatralidade.}