

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-70-81

УДК 821.131.1

ББК 83.3 (4)

## ТРАГИКОМЕДИИ КАРЛО ГОЛЬДОНИ

© 2016 г. М. Л. Андреев

Институт мировой литературы им. А. М. Горького  
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 24 октября 2016 г.

**Аннотация:** Трагикомедии Гольдони проигрывают его комедиям и в популярности, и в изученности, при этом представляя собой благодарный материал для исследования общих особенностей данного жанра. Трагикомедии Гольдони делятся на две группы: в пьесах 1730-х гг. автор лишь корректирует рутинную репертуарную традицию комедии дель арте; в пьесах 1750-х гг. предпринимает попытку реформировать сам жанр трагикомедии. Последняя группа складывается в три своеобразные трилогии: страсти, искренности и лицемерия. В этом разделе своего творчества Гольдони остается верен установке на исследование характера как основного предмета драматического изображения, но если в комедиях характер является главным препятствием в достижении сюжетных целей, то в трагикомедиях его функция противоположна: он выводит драматическую коллизию к благополучному исходу. Перемена функции является маркером жанрового перехода.

**Ключевые слова:** Карло Гольдони, трагикомедия, комедия, поэтика жанра.

**Информация об авторе:** Михаил Леонидович Андреев — член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

## TRAGICOMEDY OF CARLO GOLDONI

Mikhail L. Andreev

A. M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

*Received: October 24, 2016*

**Abstract:** Goldoni's tragicomedies while being less popular and lesser studied than his comedies nonetheless provide us with rich material for the study of the

genre's general properties. Goldoni's tragicomedies fall into two groups: in his plays written in the 1730s, the author but revises conventional repertoire tradition of *commedia dell'arte*; in his plays of the 1750s, he makes an attempt to reform the genre itself. The latter group forms three peculiar trilogies: passions, sincerities, and hypocrisies. In this part of his creative work, Goldoni remains true to the study of the character as the main object of dramatic representation. However, whereas in comedies, the character is the major impediment to the achievement of the plotline goals, in tragicomedies, it plays the opposite function: leads the dramatic collision to the happy conclusion. The change of function marks the shift within the generic framework.

**Keywords:** Carlo Goldoni, tragicomedy, comedy, poetics of the genre

**Information about the author:** Mikhail L. Andreev, Corresponding Member of RAS, DSc in Philology, Director of Research, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

Гольдони всегда работал по контракту и в его обязанности входило обеспечивать репертуаром труппу или театр, для которых он работал. Это значило, среди прочего, что он никак не мог ограничиваться своей любимой комедией, тем жанром, которым он сполна владел и в котором чувствовал себя новатором. Зрителей надлежало не только смешить, но и щекотать им нервы: волей-неволей приходилось уклоняться в сторону драматических форм, в той или иной степени приближающихся к трагедии. Степень такого приближения варьируется у Гольдони в довольно больших пределах: границы этого иножанрового по отношению к комедии корпуса нельзя определить раз и навсегда. Том собрания сочинений под редакцией Джузеппе Ортолани, отведенный под трагикомедии, включает восемнадцать произведений [2, IX]; это число можно умножить, поскольку черты, их объединяющие, присущи еще ряду произведений, в данный том не вошедших. Эти черты — повышенный стилистический регистр, стихотворная форма, акцентировка страсти, а не характера. Их, однако, недостаточно, чтобы говорить о каком-нибудь жанровом единстве. Автор сам чувствовал и обозначал их жанровую неоднородность. Шесть пьес из объединенных Ортолани названы Гольдони трагедиями, семь — комедиями, четыре — трагикомедиями, в отношении одной («Прекрасной дикарки») автор колеблется: «комедия или, скорее, трагикомедия» (*Commedia, o piuttosto Tragicommedia*). В собрании сочинений, вышедшие под его присмотром, Гольдони, однако, включал эти пьесы на равных правах с комедиями, не выделяя их в особый раздел.

Разделяет эти пьесы и время. Первая группа из семи пьес относится к начальному периоду профессиональной деятельности Гольдони, когда он сотрудничал с труппой Джузеппе Имера, игравшей в театре Гримани (1734–1740). С трагедии «Велисарий» это сотрудничество,

собственно, и началось. Второй период — это театр Сан-Лука, куда Гольдони перешел в апреле 1753 г. и в котором продолжал служить до своего отъезда в Париж. Если для предыдущего своего места службы, театра Сант-Анджело, он трагедий или трагикомедий не писал (за исключением «Нерона», который до нас не дошел: провалился, и Гольдони его даже не отдал в печать), то здесь писал и ставил их регулярно, по одной — две в год. Две эти группы пьес друг от друга сильно отличаются. В пьесах тридцатых годов Гольдони осторожно выправлял рутинную репертуарную практику итальянской профессиональной труппы, заимствуя сюжеты либо из сценариев комедии дель арте, либо из пьес других драматургов. Сюжет «Велисария» (1734) взят из сценария, который в конечном итоге восходит к пьесе Мира де Амескуа (за ней последовала драма Ротру и перевод на итальянский Франческо Страмболи). «Гризельда» (1735) имеет в основе популярнейшую и породившую тьму переделок новеллу «Декамерона», но непосредственно опирается на мелодраму Апостола Дзено. За «Доном Джованни ди Тенорио» (1736) также стоит длинная традиция (Гольдони знаком и с испанским «Каменным гостем», хотя считает его произведением Кальдерона, и с мольеровским «Дон Жуаном»), но последним звеном оказывается опять же сценарий. Сценарий стоит и за «Ринальдо из Монтальбано» (1736), за «Розмондой» (1734) — итальянский роман XVII в., за «Генрихом» (Enrico, 1738) — вставная новелла из «Жиль Блаза» и драма Франсиско Рохаса Casarse por vengarse, за «Юстином» (год создания и постановки неизвестен, но относится к этому периоду) — мелодрама Никколо Берегани.

Обработывая эту драматургическую продукцию, Гольдони устранил наследство комедии дель арте — комические интермедии и гротескно-комические фигуры (из «Велисария» изгнал лекаря и слуг), а также очищал сюжет от переусложненности и всякого рода несообразностей. В предисловии к своему «Дон Жуану» он критикует испанскую пьесу и всю восходящую к ней традицию за отход от правдоподобия — в частности, за говорящую статую (в его варианте чудес нет: героя поражает удар молнии). Критикует и Мольера — за изображение крайнего нечестия героя (в гольдониевском варианте герой не наделен никакой философией, он просто до крайности аморален; кроме того, он не обладает никакой особой привлекательностью, и непонятно, почему так нравится женщинам). Собственный вклад Гольдони едва чувствуется. Почти везде идет борьба любви и долга, побеждает долг — по отношению к отцу (в «Розмонде»), к мужу (в «Гризельде»), к государю (в «Ринальдо»). Нравы при дворе подвергаются сдержанной критике, неодобрительно показана сословная спесь, с сочувствием изображается пасторальная идиллия, но положительные герои («Юстин») эту идиллию покидают ради подвигов

и славы. Жанровые дифференциации стерты: на первый взгляд непонятно, почему «Гризельда», «Дон Джованни» и «Ринальдо» названы комедиями, а остальные пьесы этой группы — трагедиями. Действующие лица занимают место на высших ступенях социальной иерархии (даже в «Гризельде» муж заглавной героини превратился в царя Фессалии); конец может быть как благополучным, так и неблагополучным (в «комедии» о дон Жуане герой погибает, в «трагедии» о Юстине — получает титул цезаря и руку принцессы). Единственная отличительная черта трех «комедий» данного периода — это их более явная, чем у «трагедий», неисторичность.

То, что наличие исторической основы является в глазах Гольдони важнейшей жанровой детерминантой, подтверждают пьесы пятидесятых — начала шестидесятых годов. В предисловии к «Жене из Персии» (1753) Гольдони замечает, что исторические сюжеты не подобают комедии и используются только в трагедии, музыкальной драме и «в том двусоставном сочинении, которое зовется трагикомедией» (*quell'anfibio componimento che Tragicommedia si chiama*) [2, IX, p. 522]. В период Сан-Лука к трагедиям и комедиям прибавляются трагикомедии; концовка в качестве дифференцирующего признака по-прежнему не работает (у всех пьес благополучный конец), но наличие исторического сюжета и комических вставок удовлетворительным образом объясняет мотивы жанровых деноминаций. В двух трагедиях этого периода («Артемизия», 1759, и «Эней в Лации», 1760) действуют исторические персонажи (или считавшиеся таковыми во времена Гольдони) и нет никаких комических фигур и сцен. Исторические персонажи действуют и в «Любовных историях Александра Великого» (*Gli amori di Alessandro Magno*, 1759), но здесь имеется лекарь, который является ярым патриотом Персии и все события, комически их перевирая, толкует в ее пользу, а также поэт, полная его противоположность, — пьеса обозначена как трагикомедия. Наконец, все пьесы, входящие в трилогию об Гиркане (кроме «Жены из Персии», это «Гиркана в Джульфе», 1755, и «Гиркана в Исфахане», 1756), названы комедиями: в них нет ничего исторического, а комического существенно больше, чем в трагикомедиях.

И все же границы жанров у Гольдони не совершенно непроницаемы<sup>1</sup>: из жанра в жанр легко, не замечая границ, переходят типы конфликтов и типы героев, вернее, героинь. Главную героиню своих трагикомедий (будем для удобства использовать это обозначение для всех пьес, включенных Ортолани в соответствующий том) Гольдони

<sup>1</sup> Характерны колебания Гольдони относительно «Прекрасной дикарки»: *Commedia*, o piuttosto *Tragicommedia* — исторической основы здесь нет, и он смело мог называть ее комедией; помехой могло быть только то, что героиня слишком часто для комедии оказывается на краю гибели. О ранней (XVI–XVII вв.) истории трагикомедии см.: [4], о современной (с экскурсом в раннюю) — [3].

нашел уже в своей персидской трилогии. Здесь ее зовут Гиркана, она является рабыней в гареме Тамаса, сына богатого финансиста (действие происходит в Исфахане, столице Персии). Она любит своего хозяина, он любит ее, но должен жениться: договор о браке с Фатимой был заключен родителями, когда дети еще не вышли из младенчества. Это все для Персии в порядке вещей (что Гольдони подчеркивает), но вот беда: Гиркана категорически с этим порядком не согласна. Она хочет быть главной и единственной: над другими рабынями, составляющими гарем Тамаса, Гиркана царит безраздельно и разогнать гарем не требует, но появление официальной жены и законной хозяйки гарема может поставить ее власть под угрозу. Дело именно во власти: Гиркана любит Тамаса, хотя и не слепо (знает все его недостатки и главный — слабоволие), но борется не за любовь. Она понимает, что участь мусульманской женщины — быть рабыней своего мужа или хозяина, и единственная власть, которой она может добиться, — это власть над сердцем. И этой властью она ни с кем делиться не желает.

В первой части трилогии (с нее начался успех Гольдони в театре Сан-Лука: после двух комедий, встреченных холодно, «Персидская жена» выдержала тридцать четыре представления — небывалая цифра для венецианских театров) Гиркана проигрывает. Фатима пленяет всех, и свекра, и мужа — кротким нравом, добросердечностью, разумом и умеренностью. Она даже Гиркане не мстит, более того, отпускает ее на свободу. В следующих частях Гиркана берет реванш: Тамас не перенес ее ухода, оставил жену, но Гиркана даже говорить с ним не желает, пока он не избавится от жены окончательно и любым способом. Выход находит друг Тамаса Али: он берет Фатиму себе в жены. Надо еще преодолеть сопротивление родителей, особенно бешеного Османа, отца Фатимы, — этому посвящена третья часть, которую Гиркана заканчивает уже законной и единственной женой Тамаса.

Все три пьесы, образующие трилогию, названы Гольдони комедиями, но на типичную для него комедию все же мало похожи. Во-первых, экзотика: Гольдони иногда переносил место действия своих комедий далеко от Италии, в Англию, например, или в Голландию, но все же никогда так далеко. Местный колорит всячески подчеркивается (кальян, диван, фирман, караван; Али явно злоупотребляет опиумом). Трагедия где-то совсем рядом: то Тамас набрасывается на Фатиму с кинжалом, то Гиркана на Тамаса (по принципу «не доставайся же ты никому», *Pria che altri ti posseggia, voglio darti la morte*). Комический элемент представлен периферийными фигурами. В первой части комическую линию ведет зрительница гарема Куркума: она выдает себя за ведьму, готовит мази и волшебные приправы. Выманивает у Гирканы драгоценности, пытается овладеть драгоценностями Фатимы (но та за ними зорко следит: очнувшись после

обморока, первым делом интересуется, где они). Во второй части ее казнят (опять же финал для комической линии не самый типичный) и ей на смену является черный евнух Булганзар — также комическая фигура, как Куркума, но без ее злодейства: он лишь выпрашивает у всех чаевые. В третьей комическая партия достанется новой зрительнице гарема — эта ничего не крадет, просто глуха как пробка. Во второй части, правда, комизм затрагивает и главную линию: Гиркана оказывается в доме армянского купца, выдает себя за мужчину, все местные женщины — жена хозяина, сестра, одна из дочерей — не могут перед ней устоять. Но и здесь комическое быстро перерастает в трагическое: Зульмира, жена хозяина, узнав об обмане, жаждет отомстить — заводит Гиркану в подземелье и посылает раба с приказом ее убить. В своем стремлении к мести она так упорна, что Гиркана даже проникается к ней уважением, почувствовав в ней родственную душу (*Credea di me non fossevi donna al mondo più altera. / Consolommi veggendo donna di me più fiera* — [2, V, 3]).

И наконец, страсть как основа драматической коллизии. Гольдони в предисловии прямо на эту особенность пьесы указал (*questa è una Commedia fondata sulla passione* [2, IX, 522]), сославшись в оправдание и на зарубежный, и на собственный опыт, но, по правде говоря, он мало что объясняет: ни во французской «слезной комедии», ни в тех комедиях Гольдони, где на первом плане любовь и ревность, страсть не перерастает в нечто столь постоянное, что становится своего рода аналогом характера. Гиркане под конец даже приходится выступить перед всеми заинтересованными лицами с чем-то вроде лекции об особенностях своего нрава («Гиркана в Исфакане» [2, V, 8]), из которой следует, что при полной их неустрашимости (*questa costante brama*) они не являются проявлением какой-то темной и дикой стихии (*effetto irragionevole di barbari deliri*). Как бы далеко Гольдони ни отходил в этой трилогии от своего привычного материала и способов его обработки, он сохраняет верность и установку на характерность, и установку на всеобъемлющую рациональность.

Между первой и второй «Гирканой» Гольдони написал еще одну пьесу с элементами инокультурной экзотики. Правда, действие «Перуанки» (1754) происходит во Франции, но главная героиня — из Южной Америки: Зилия, жрица Солнца, была похищена и увезена в Европу, где ее окружил нежной заботой и почтительным ухаживанием французский дворянин Детервиль (при этом виллу для нее он построил на похищенное вместе с ней золото). Зилия благосклонно принимает ухаживания Детервиля, но хранит верность своему прежнему жениху, сыну царя Перу Азе. У него похожая история: он был схвачен испанцами и также привезен в Европу, теперь живет в доме испанского дворянина, и в него влюбляется его дочь Зульмира. Зи-

лия и Аза встречаются, подтверждают прежние обязательства, преодолев коллизию взаимных подозрений, и тут выясняется, что у них общий отец: это допустимо в Перу, но невозможно в Европе, и они решают жить по европейскому закону. Любовь немедленно преобразуется: становится родственной между ними, пылкой по отношению к их хозяевам и гостеприимцам.

Связи с персидской трилогией нет никакой: «Перуанка» на общем фоне гольдониевских комедий мало чем выделяется. Любовь в границах умеренности и приличия, без всякой бешеной страсти, трагические повороты сюжета категорически исключены. Комизм обеспечивается обрисовкой характеров, в основном периферийных: здесь и эмансипировавшаяся от семейных обязанностей сестра Детервиля, и ее прижимистый муж, и разбитная служанка, и управляющий (с иронией и себе на уме), и его сынок (с рассказом о ловле соловья и с горькими слезами после его кончины). Перуанцы презируют золото и искренни во всем, отвергая всякую ложь и лицемерие, — этим их инуюльтурность и ограничивается, они полностью уместаются в выработанный XVIII в. шаблон не испорченного цивилизацией туземца.

Вернувшись к Гиркане, Гольдони, однако, про свою перуанку не забыл и вновь обратился к этому женскому типу, покончив с персидской трилогией. В «Прекрасной дикарке» (1758) действие происходит в новой португальской колонии в Южной Америке. Дельмира похожа на Зилию — она также не умеет кривить душой и лицемерить (впрочем, таковы все туземцы, хотя их мир отнюдь не идеален: здесь имеется даже каннибализм, но всякий доволен своим положением, не стремится захватить чужое, помогает попавшим в беду, свято соблюдает данное слово). И ситуации, в которых оказываются героини, похожи: Дельмира, как Зилия, нерушимо хранит верность своему жениху из соплеменников, и у нее, как у Зилии, есть поклонник из европейцев, дон Алонсо, один из предводителей португальцев. Разница в том, что поклонник не один, Алонсо составляет конкуренцию второй португальский предводитель, дон Химене, причем если Алонсо — поклонник почтительный, подобно Детервилю из «Перуанки», то Химене делает ставку на насилие. Еще одно отличие этой пьесы от «Перуанки» в том, что по ходу действия Дельмире все больше нравится Алонсо и все меньше — Задир, ее жених, хотя о том, чтобы нарушить свои обязательства она не помышляет (в финале Задир, убедившись в душевном превосходстве Алонсо, сам их расторгает). И, наконец, действие здесь значительно более динамичное: Задир дважды поднимает восстание, задумывает убить Алонсо (Алонсо каждый раз его отпускает с миром), хочет убить Дельмиру. Комическая линия по сравнению с «Перуанкой» ослаблена, ее ведет дикарь Шишират, у которого две святыни — его борода и открытое ему европейцами вино,

и служанка Роза, которая в конце концов сбривает ему бороду, когда он спит хмельным сном.

В «Далматинке» (тот же 1758 г.) родина героини — не далекая Америка, а близкая Далмация, но героиня, как Зилия и Дельмира, не знает лжи — это тоже подается как некоторый инокультурный сдвиг, как признак нетронутости цивилизацией (к искренности здесь прибавляется далматинско-венецианский патриотизм). У Зандиры есть жених, которого, однако, она никогда не видела — знаменитый далматинский капитан Радович. Отправившись к нему морем, она была захвачена салетинским корсаром Али и отвезена вместе с другими пленниками в Марокко. Перед ее красотой и душевными качествами никто не может устоять: в нее влюбляется Али, не желающий ее продавать, ее предлагает взять в свой гарем Ибрагим, правитель Тетуана. Во время морского плавания она полюбила грека Лизауро — это персонаж отрицательный, но нарисован не одними черными красками: он не трус и даже имеет представление о добродетели, но все время откладывает обязательства перед ней на будущее. В ходе довольно бурного действия (Али вновь похищает Зандиру, Радович, приехавший в Марокко выкупить невесту, топит его корабль, Лизауро спасает Зандиру от корсара, в Тетуане появляется брошенная Лизауро невеста и т. д.) постепенно выясняется далекий от идеальности моральный облик возлюбленного и Зандира отдает руку доблестному капитану.

Схема конфликта в «Далматинке» прежняя (долг по отношению к прежнему предмету, возникновение нового), но с некоторым усложнением. У далматинки, как и у южноамериканок, есть жених, с которым ее связали семейные или религиозные обязательства — Зилия своего жениха любила, Дельмира терпела, Зандира вообще знала лишь понаслышке. Первые две до определенного переломного момента хранили своим женихам верность — Зандира сразу обратила свои чувства на новый предмет (Лизауро), но ему хранит верность нерушимо (отказывается выкупаться на волю без него, прямо говорит Радовичу о своих чувствах к Лизауро). Именно новый оказывается не без изъяна — как в «Дикарке» прежний (в «Перуанке» оба были безупречны). Бывший новый тем самым переходит на положение прежнего, а бывший прежний (т. е. капитан Радович) занимает положение нового.

Исчерпав эту схему (которая в «Далматинке» замкнулась в круг: Радович — Лизауро — Радович), Гольдони в этом разделе своего творчества обратился к античным сюжетам («Любовные истории Александра Великого», 1759; «Артемизия», 1759; «Эней в Лации», 1760), но только в последней пьесе нащупал сюжетную идею, показавшуюся ему продуктивной — во всяком случае, из нее выросла еще



одна своеобразная трилогия. Эней и Латин договорились о мире и совместном правлении, а также о браке Энея и Лавинии (опирается здесь Гольдони не на Вергилия, а на Овидия). Тур побежден, препятствиям больше, как кажется, возникнуть неоткуда, но на берег Лация высаживается сестра Дидоны Селена (в «Фастах» ее зовут иначе): она не только обижена на Энея за сестру, но и сама в него влюблена. Лавиния ревнует; скрывая свои чувства, она привлекает Селену и предлагает ей жить вместе (Эней собирался отправить ее восвояси с богатыми дарами). Селена не верит в ее дружеские чувства. Эней, разгадав неискренность Лавинии, хочет с ней порвать, но той удается подыскать для Селены жениха (Аскания), тем самым устранив почву для своей ревности, и убедить Энея, что некоторое лицемерие в благих целях морально допустимо. Эней, который и сам в этом не без греха, вынужден согласиться и снимает свои претензии.

В «Зороастре» (1760) также имеется борьба и соперничество двух женщин. Зороастр, царь Бактрии, собирается заключить брак с Никотри. К его двору прибывает Семирамида и влюбленный в нее царь Ассирии Нин. Семирамида стремится только к власти (власть Нина ненадежна), завлекает Зороастра, тот поддается на ее уловки. Одновременно она организует заговор среди приближенных Зороастра. Заговор раскрыт, заговорщики наказаны, Семирамида вынуждена довольствоваться Нином, Зороастр берет в жены Никотри.

По роли в сюжете Семирамида соответствует Селене из «Энея» (третье лицо в коллизии, пытающееся разбить намеченный брачный союз), по характеру действий — Лавинии (в отношениях с Никотри — обман под маской благожелательства), по собственному характеру — скорее, Гиркане с ее властолюбием (у Гирканы, правда, властолюбие соединялось с любовью, Семирамида не любит никого и использует внушаемое ею чувство только как средство для осуществления своих честолюбивых замыслов). Еще подробнее разработан этот тип в «Прекрасной грузинке» (1761). Дадриан, царь Имеретии, недоволен своим вассалом Башратом — тот отправил ему мало рабынь и некрасивых (грузинки славятся красотой по всему миру, и Дадриан платит ими дань Персии). Чтобы оправдаться в его глазах, Башрат посылает ему свою дочь Тамару. Но разгневанный Дадриан (он вообще склонен к тиранству) отдает ее самому последнему из своих рабов. У Тамары из всех героинь Гольдони честолюбие выражено в наиболее откровенной форме (она прямо говорит: «успех для меня важнее, чем любовь», *di fortuna mi cal più che d'amore* — [2, I, 7]). Она и согласилась отправиться рабыней к Дадриану, потому что в Персии надеется занять в гареме первое место (карьера Гирканы, но с соответствующим повышением). Сначала она пленяет Архара, царского визиря, и тот забирает ее у Макура, раба, которому она была отдана царем. Макур

жалуется царю, царь вызывает к себе Тамару, в свою очередь не может перед ней устоять и забирает ее у визиря. Оскорбленный визирь соединяется с Башратом, вместе они громят войско царя и берут его в плен (визирь в сражении погибает). Теперь перед Тамарой самое трудное испытание: она убеждает отца вернуть Дадиану власть над Имеретией, оставив себе Мингрелию, и в качестве гарантии его верности договору отдать ему в жены дочь. Ей это удается, удается и подвести Дадиана к тому, чтобы он не только пошел на эти условия, но и смирился перед Башратом, что при его чудовищной гордыне самое сложное.

Тамара никого из своих поклонников не любит, она их использует (правда, потом, отбрасывая, вознаграждает) — все они ступени на пути к ее возвышению, и Вахтангел, первый из них (тот, кто сопровождал ее к царю), и визирь, и царь, и даже отец. При этом она действует не только обольщением (*son beni miei vezzi, lusinghe e sguardi*), но и убеждением — сцена с Оттианой, сестрой царя и невестой визиря (и поэтому ревнующей жениха к Тамаре), очень напоминает соответствующие сцены между Лавинией и Селеной, Семирамидой и Никотри. Свое лицемерие она сознает, подобно Лавинии, но считает простительным, поскольку не лжет, а просто не открывает всей правды — а именно мотивов, которые ею движут. «Я говорила только правду, и пусть в этой правде кроется выгода для меня, но достоин похвалы тот, кто через свою выгоду добивается выгоды и для других» (*so che il vero sol dissi; e se nel vero / v'entra un bene per me, di lode è degno / chi col proprio suo ben l'altrui procura* — [2, V, 3]).

Если исключить «Александра» и «Артемизию» (которые больше напоминают трагикомедии первого периода), то трагикомедии, написанные для театра Сан-Лука, складываются в три трилогии: страсти, искренности и лицемерия. Героини «персидской» трилогии искренни обе — и Гиркана в своей страсти, гордыне и властолюбии, и Фатима в своей кротости и миролюбии. В следующую трилогию, «дикарскую», переходит только искренность, но зато здесь становится главным отличительным качеством героинь и показывается на примере трех случаев: борьба двух равных по силе видов любви («Перуанка»), любовь остывающая и любовь нарождающаяся («Прекрасная дикарка»), любовь неразумная и любовь разумная («Далматинка»). В последней трилогии искренность уступает место своей противоположности, лицемерию: от Гирканы героини этой трилогии (за исключением Лавинии) берут властолюбие, от Фатимы — умение вкрасься к своему противнику в доверие и сделать его союзником (хотя для Фатимы этот образ действий не был притворством). Здесь героини эволюционируют от Фатимы (к которой ближе всех Лавиния) к Гиркане (к которой ближе всех Тамара) — Семирамида стоит где-то посередине.

В комедии, которую Гольдони сознательно и целенаправленно реформировал, главным своим нововведением он считал изображение характеров, взятых из действительной жизни, и распространение этого принципа на весь круг действующих лиц (в отличие от французов, которым — так он считал — достаточно одного лица с ярко выраженной характерностью). В трагикомедиях он ближе к французам: есть ярко выраженный характер героини (которая колеблется между силой Гирканы и миролюбием Фатимы), у всех остальных персонажей характерность стерта (если исключить периферийных и откровенно комических персонажей). Еще одно его нововведение, которое сам он не замечал, но которое решительно его выделяет в истории жанра, состоит в том, что именно особенности характера образуют главное препятствие в любовной коллизии (список этих особенностей обширен и включает как пороки, так и добродетели: скупость, расточительность, гипертрофированное чувство чести, гипертрофированное представление о дружбе, благородство, опрометчивость, ревнивый нрав, глупость, эгоизм, бесстрашие, вольнолюбие и пр.) [1, с. 143–145]. Ничего подобного в трагикомедиях нет, напротив: именно следуя своему нраву, героини добиваются желаемого. Фатима побеждает кротостью (в первой части «персидской» трилогии), Гиркана — упорством и нежеланием идти на компромиссы (в остальных частях). Не изменяют своей правдивой натуре Зилия, Дельмира и Зандира, в чем и состоит их неотразимая привлекательность. Но ведь и лицемерки из последней трилогии добиваются своего (с некоторыми оговорками это справедливо и для Семирамиды). Характер, иначе говоря, не заводит коллизию в тупик, а служит основой для благополучного выхода из нее. Очевидно, что большинство пьес, относящихся к тому, что мы обозначили как вторую группу, образуют некую общность. Можно, видимо, утверждать, что это общность жанровая.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.
- 2 *Goldoni C. Tutte le opere / A cura di G. Ortolani.* Milano: Mondadori, 1936–1956. V. 1–14.
- 3 *Guthke K.S. Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre.* N. Y.: Random House, 1966. 204 p.
- 4 *Herrick M. T. Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England.* Urbana: The University of Illinois Press, 1955. 331 p.

#### REFERENCES

- 1 Andreev M.L. *Klassiceskaia evropeiskaia komedia: struktura i formy* [Classical European comedy: its structure and forms]. Moscow, RGGU Publ., 2011. 234 p. (In Russ.)

- 2 Goldoni C. *Tutte le opere, a cura di G. Ortolani*. Milano, Mondadori, 1936–1956. V. 1–14.
- 3 Guthke K.S. *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre*. New York, Random House, 1966. 331 p.
- 4 Herrick M.T. *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*. Urbana, The University of Illinois Press, 1955. 331 p.