

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И КАРЛО ГОЦЦИ (C. GOZZI)

Статья выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 15-34-01023).

Исследованы отношения А.Н. Островского к художественному наследию итальянского драматурга Карло Гоцци. Интерес к Гоцци определялся близостью русскому драматургу эстетики и поэтики итальянского автора. Рассматривается вопрос о характере освоения Островским драматургической поэтики К. Гоцци, восходящей к театру дель арте и проявившейся в сказках и пьесе «Женщина, истинно любящая».

Ключевые слова: А.Н. Островский; Карло Гоцци; комедия дель арте; народность; сказка.

Имя «знаменитого итальянца, графа Carlo Gozzi» (1720–1806), автора «всего семи пьес из народных сказок», А.Н. Островский поставил «наряду с Мольером и прочими великими поэтами» [1. С. 373]. Изучение вопроса об отношении русского драматурга к К. Гоцци вносит дополнительную черту в характеристику деятельности Островского, связанную с переводами сказок, отличающихся символическим, небытовым содержанием. Творчество К. Гоцци имело для Островского двойной интерес: К. Гоцци представлял в сознании русского драматурга как создатель театральной сказки и как оппонент и противник театральной реформы К. Гольдони, глубоко почитаемого итальянского драматурга.

В библиотеке Островского сохранилось два издания произведений К. Гоцци:

1. Gozzi C. Opere edite ed inedite. T. 1–14. Venezia, stamp. di G. Zanardi, 1801–1803.

2. Gozzi C. Théâtre fiabesque. Trad. pour la première fois par A. Royer. Paris, M. Lévy fr., 1865 [2. С. 167–168].

В книге на французском языке представлены 5 пьес-фьяб: «Ворон», «Король-олень», «Турандот», «Зобеида» и «Зелёная птичка». В двух томах итальянского издания содержатся пометы Островского: в первом томе отчёркнуты строки в пьесе «Король-олень» («Il re cervo»), представляющие собой фантастическую сцену – каменная статуя гримасничает, обнаруживая своими действиями озвученную ложь; в четырнадцатом томе в общем оглавлении к собранию сочинений подчёркнуты названия всех пьес.

Вопрос о внимании Островского к творчеству Гоцци поднимался в исследованиях А.М. Линаина [3], Н.П. Кашина [4], А.Л. Штейна [5]. Особый интерес вызывает работа А.М. Линаина «Островский – переводчик Гоцци», опубликованная в 1926 г. Исследователь впервые публикует сохранившийся фрагмент рукописи перевода пьесы «Женщина, истинно любящая» [6] с комментарием, в котором называет возможное время создания данного перевода – 1874 г. После текста рукописи приводится фрагмент перевода «Ragionamento ingenuo, e Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali» («Простое рассуждение и правдивый рассказ о происхождении моих десяти театральных сказок») [7].

В 1933 г. Н.П. Кашин пишет статью «Островский и итальянцы», в которой сопоставляет творчество Островского с Гольдони и Гоцци на материале пьес русского драматурга и итальянцев. Опираясь на текст

публикации Линаина, Кашин сравнивает «Женщину, истинно любящую» и пьесу А.Н. Островского «Поздняя любовь». Исследователь, поставив вопрос о том, что могло привлечь Островского именно в этом произведении Гоцци, отмечает, что в пьесе «нет ничего сказочного, напротив, она приближается к бытовой реальной комедии», но «эта её сторона, такой отличительный её характер, очевидно, и привлёк к себе Островского» [4. С. 29], а «прежде всего, характер “истинно любящей женщины”» [Там же. С. 30].

Из письма Ф.А. Бурдина от 9 июля 1874 г. известно, что Островский ранее «доискивался» К. Гоцци: «Сообщи тебе очень интересную для тебя вещь: у племянника есть очень любопытный экземпляр итальянского писателя Герарди (Gherardi), который, по его словам, много талантливее, веселее и оригинальнее Гоцци, которого ты так доискивался. Когда приедешь в Москву, попроси у него прочесть, может быть ты найдёшь, что тебе нужно» [8. С. 192].

Однако внимание Островского к творчеству Гоцци можно отнести к более ранним годам, 1867–1868, когда появился замысел написать большую пьесу, сюжет которой был бы основан на сказочных мотивах. Речь идёт о драматической сказке «Иван-царевич». Островским были написаны план «волшебной сказки в 5 действиях и 16 картинах» и незавершённый текст пьесы (семь картин).

Среди многочисленных источников «Иван-царевича» Л.М. Лотман упоминает имя Гоцци: «Наряду с комедийной и сатирической традицией, наряду с народно-импровизационной комедией, образцы которой, начиная от балаганных импровизаций и вплоть до театра К. Гоцци, были ему (Островскому. – Э.Ж., И.Б.) хорошо известны, в работе над “Иваном-царевичем” сказались и широкая эрудиция писателя в области повествовательного фольклора, прежде всего сказки» [9. С. 339]. По жанровой принадлежности это произведение относится к драматическим сказкам-феериям. Английскими переводами произведений такого типа Островский занимался в середине восьмидесятых годов («Белая роза» («Аленький цветочек») и «Синяя борода»).

Сказка «Иван-Царевич» построена на основе русского фольклора: мотивы, образы, песни взяты из народного творчества, происхождение их уходит в разные исторические эпохи. Они позволяют полно, разносторонне представить жизнь, реальность русского быта, русского сознания «в непрерывности исторического развития» [9. С. 16].

Многое в пьесе сближает текст Островского со сказкой Гоцци. Общность проявляется прежде всего в жизнеутверждающем тоне произведения, проникнутого народным юмором, весельем, пародией. Три Ивана – Царицын сын, Девкин сын и Кошкин сын, живут в неволе у Мельника-Колдуна, их посещает – Нищая (Баба Яга), из рассказа которой они узнают о четвёртом Иване, дураке, сыне Карги, который живёт у царя Аггея. Кошка, мать Кошкина сына, даёт сыну платок, на котором он и другие Иваны, как на ковресамолёте, могут улететь от Мельника, и волшебное кольцо, позволяющее принимать какой угодно вид. Иваны бегут от Мельника, который «садится с Каргой на метлу и улетают за ними вдогонку» [10. С. 301]. На пути Иванов встречается избушка на курьих ножках, «Баба Яга в ступе, пестом погоняет, помелом след замечает», Баба Яга говорит, что Ивану-Царевичу нужно жениться на царевне Милолике, которая находится у Кашея в Кавказских горах. Три Ивана, преодолевая все трудности, пытаются овладеть златогривым конём, убить Кашея и освободить царевну Милолику.

Волшебная сказка, построенная на фольклорных мотивах и образах, устремлена к современности: отношения героев строятся на основе их положения – бедных и богатых, тупости и глупости тех, кто имеет деньги и связи, и всё преодолевающие Иваны наделены силой и весёлым нравом. Повествование строится на сочетании прозаического текста со стихотворной формой, представлены разнообразные размеры и жанры (хоровые арии, куплеты и отдельные речи).

Роднит пьесу Островского со сказками К. Гоцци характер использования фантастического элемента. Искусство фантастики у Гоцци заключается «в признании правдоподобности самым неправдоподобным ситуациям и сюжетам, иначе говоря – в умении правдоподобно изображать неправдоподобность или же находить элементы правдоподобности в том, что с первого взгляда кажется неправдоподобным» [11. С. 14]. Так, у К. Гоцци в «Короле-Олене» великий волшебник Дуранданто выступает в образе попугая; статуя обладает искусством говорить и указывать на ложь или правду экзаменуемого королём и т.д. У Островского в сказке «Иван-Царевич» представлен «огромный список» участников волшебной сказки и «чудес».

Однако более всего связь Островского с Гоцци проявляется в «превращениях». В «Короле-Олене» Дерамо превращается в Оленя, потом в Старика. Сказочные превращения в финале, после вмешательства волшебника, когда «мгновенно Дерамо оказывается одетым в богатое платье», Тарталья «одет в рваную рубашку, через дыры которой видно его голое тело» [12. С. 260], затем «Голова Дерамо меняется. На ней тюрбан с драгоценными камнями. Голова Тартальи превращается в голову ужасного рогатого чудовища. Подмышками у него костыли, как у калеки» [Там же. С. 261]. «Превращения» знаменуют победу над предателем и завистником Тартальей. Читая в 1-м томе собрания сочинений К. Гоцци комедию «Король-Олень», Островский отчёркивает сцену с фантастическими элементами: во время испытания женщины Дерамо смотрит на статую, которая смехом выражает своё негодование к словам героини:

«К л а р и ч е (в сторону)

Отец, из-за тебя я лгать должна.

(Громко.)

Да, мой король, я этого хочу.

Д е р а м о (оборачивается, как выше, к статуе, последняя делает смеющееся лицо, затем снова приходит в неподвижность)

Клариче, нет, я знаю, что в душе

Вы просто оскорбить меня боитесь

Своим отказом. Может быть, страшит вас

И что-нибудь другое, – только вы

Неискренни со мною» [12. С. 207–208].

Многочисленные подобные «превращения» вводит Островский в сказке «Иван-Царевич»: Кошка дарит своему сыну кольцо, обладающее волшебной силой: «Девкин сын и Кошкин сын перекидывают кольцо с руки на руку. На Царицыном сыне является царское платье, на Девкином сыне – платье слуги, на Кошкином сыне – скоморошьё» [10. С. 228].

У Островского, как и у Гоцци, фантастическое и реальное сосуществуют благодаря глубине и условности сказочного текста. При этом современное содержание в одном контексте с фольклорным создаёт комический эффект, направленный на критику проблем, имеющих актуальный смысл во все времена русской истории.

Указывая на близость пьесы Островского к сказкам Гоцци, тем не менее, следует заметить, что у Островского волшебная комедия по своему замыслу и художественному исполнению приближается к бытовой сказке. С этим связан огромный интерес Островского к сказкам А.Н. Афанасьева. Театральная сказка Гоцци, напротив, удаляется от бытового содержания в сторону наполнения её символическим смыслом. Во всех сказках, в противоположность бытовому театру К. Гольдони, Гоцци акцентирует внимание на проблемах общечеловеческих.

Новая литературная встреча Островского с Гоцци предположительно произошла в 1873 г., когда Комиссия Управления императорскими московскими театрами обратилась к Островскому с просьбой срочно написать пьесу-оперу для спектакля с участием драматической, оперной и балетной трупп, которая исполнялась бы на сцене Большого театра. Приступая к созданию «Снегурочки», Островский опирался на широкий пласт художественных традиций: это обращение к русскому фольклору, использование опыта написания сказки «Иван-Царевич», интерес к В.А. Жуковскому с его «Сказкой о царе Берендее, о сыне его Иване-Царевиче, о хитростях Кошея бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери», внимание к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Отношение Островского к театральной сказке К. Гоцци совпадает с его восприятием «Сна в летнюю ночь» Шекспира: это волшебные сказки для театра, где конфликт носит философский характер и посвящён теме любви. Связь с этой традицией проявляется в общем рисунке пьесы, для которой характерны, как для Шекспира и К. Гоцци, светлый, жизнеутверждающий тон всего произведения, сочетание фантастического и реального, включение в состав героев царей и обыкновенных людей, использование прозаического и

стихотворного текста. Однако при всей значительности влияния на Островского Шекспира в «Снегурочке» [13, 14], наиболее сильно ощущается школа театральной сказки К. Гоцци, которая проявляется в повышенной, далёкой от бытового материала философско-поэтической постановке проблемы любви. В плане «Девушки-Снегурочки» в Прологе с самого начала работы над пьесой определился её философско-диалогический характер: «Спор Весны и Мороза. <Весна-> Счастье в том, чтобы любить. Моро<оз-> Счастье в том, чтобы не любить» [10. С. 209].

Непосредственно за «Снегурочкой» была написана «Поздняя любовь». Следует заметить, что Островский действительно перевёл первое действие и три сцены второго действия «Женщины, истинно любящей» («La donna innamorata da vero»). Учитывая достоверный анализ Н.П. Кашина (при отсутствии точных сведений о времени перевода) можно предполагать знакомство Островского с этой пьесой Гоцци в 1874 г.

А.Л. Штейн, соглашаясь с сопоставительным анализом Н.П. Кашина и объясняя преодоление односторонности просветительского искусства тяготением русского драматурга к сочетанию в его творчестве реального и фантастического, делает акцент на том, что «интерес к Гоцци был связан у Островского прежде всего с мыслью о том, что в театре, кроме изображения реальной жизни, нужно чудесное и фантастическое» [5. С. 53].

Комедия «La donna innamorata da vero» не является характерной для «сказочного» творчества Гоцци, она приближается к бытовой реальной комедии. Гоцци, «почувствовав одряхление не избранного им жанра как такового, а бесперспективность тех идеалов и того пафоса, которые он вкладывал в свой жанр (фьябы. — Э.Ж., И.Б.)», обратился к созданию «“испано-итальянского” репертуара» [15. С. 10].

Героиня пьесы испанка донна Лукреция Сплендори любит дона Фернандо Онорио, влюблённого в донну Лауру Кортци, следует за ним в Неаполь, где тот проводит всё время в игорном доме. Лукреция, жалея Фернандо, предлагает ему последнюю оставшуюся у неё вещь — бриллиантовое кольцо, память о брате. Слуга графа Оттавио Бранди, тоже влюблённого в Лауру, передаёт Фернандо письмо и 500 цехинов. В письме Оттавио сообщает о своей любви к Лауре и просит Фернандо, как своего друга, сблизиться с Лаурой, отвлечь ухаживаниями её сердце от француза Рокафеличе.

Фернандо убивает на дуэли Рокафеличе и попадает в тюрьму. Вице-король требует от Фернандо объяснения и, узнав, что дело произошло из-за дамы, думая, что это Лукреция, высылаёт её из Неаполя. Далее, переодетая мужчиной, она служит в гостинице у Тартальи, дочь которого, Виттория, влюбляется в неё. Переодетая цыганкой, Лукреция оказалась в доме Лауры, она гадает, давая характеристику этой кокетке. Затем под видом солдата Лукреция проникает в тюрьму и даёт возможность бежать Фернандо. В финале Лукреция во дворе вице-короля неаполитанского дона Гонзало разрушает помолвку Фернандо и Лауры; все поражаются её верному постоянству — и добродетель торжествует: Лукреция соединяется с Фернандо, а Лаура с Оттавио.

Пьеса К. Гоцци, близкая по содержанию к мещанским буржуазным пьесам, оказывается родственной фьябам итальянского писателя. Здесь нет фантастического элемента, но присутствуют любимые герои комедии дель арте: Тарталья — богатый содержатель гостиницы, Труффальдино — слуга дона Фернандо, Бригелла — слуга графа Оттавио и сержант Панталоне; происходит сочетание стихов и прозы, смешного и трогательного, трагического и комического. Главное, что роднит «Женщину, истинно любящую» со сказками Гоцци, — это тема верной, всепобеждающей любви женщины.

Сравнивая два произведения — пьесу Гоцци и «Позднюю любовь» Островского, Н.П. Кашин показал, что в «сценах из жизни захолустья» на национальном материале воссоздана история беззаветной любви Людмилы, девушки не первой молодости, к игроку и вольному человеку Николаю Андреевичу Шаблову: ради этого чувства почти без колебаний отдаёт она доверенное ей отцом заёмное письмо кокетки Лебёдкиной. Три персонажа — Людмила, Николай Шаблов и Варварва Харитоновна Лебёдкина — «легко просятся на сопоставление с характерами комедии Гоцци и для воссоздания которых Островский нашёл прекрасные живые и яркие образы в окружающей его жизни» [4. С. 31].

Н.П. Кашин указал на общие у Островского и Гоцци приёмы и мотивы: мотив гадания, мотив испытания. Наконец, немаловажным становится «подробность», которая как нельзя более свидетельствует о связи «сцен из жизни захолустья и итальянской комедией» [4. С. 28]. Речь идёт о близости монологов, открывающих «Женщину, истинно любящую» и пьесу «Трудовой хлеб».

Л у к р е ц и я. Страдать всю жизнь? Мучительная ночь, несчастные дни, вот в чём пройдёт моя жизнь. Этого ли заслуживает бедная женщина, слепо отдавшаяся своему любовнику? Беглянка, не соединённая с ним священными узами, я потеряла для него всё, что имела. Любовь... любовь, верность, — эти жертвы не имеют силы над сердцем любовника, даже настолько, чтобы победить в нём склонность к недостойному пороку, буйству и разврату. (Смотрит на двери игорного дома.) Вот он выходит из этого ужасного притона развратников, бледный, заспанный, одуревший, разгорячённый, сердитый. Буду благоразумна [6. С. 165]

Л ю д м и л а (выходит из своей комнаты, прислушивается и подходит к окну). Какая ужасная погода! Вьюга, ветер! Страшно глядеть! А всё уж лучше глядеть на осеннюю вьюгу, чем в свою душу, там ещё страшнее. Что там? Бедно, ах, как бедно! Хоть бы какой луч света или сильная буря, а то вечно плаксивое ненастье. Замереть надо, ничего не видеть, ничего не чувствовать, ни о чём не думать, а только ждать. Я было успокоилась душой, думала: пора моя прошла, уж я больше не полюблю никого, и так тихо потекли скучные дни... и вдруг этот случай, этот разговор! И без того горько жить на свете, а вот ещё новое горе: ношусь я с этой любовью, лелею её, и она растёт, растёт без границ, а он, может быть, и не знает. Что за жизнь в самом деле, как подумаешь, как бедны даже желания мои! <...> [4. С. 35]

Этот монолог был исключен Островским при постановке пьесы на сцене и не попал в печатный текст¹.

Перевод А.Н. Островского выполнен близко к тексту К. Гоцци. Точность можно отнести к принципам перевода русского драматурга – она продиктована установкой Островского на бережное отношение к наследию итальянского театра. Здесь стоит отметить, что близость к тексту в данном случае обусловлена и черновым характером рукописи. При более детальной

проработке и, если бы Островский завершил перевод, в итоговом варианте могла найти место углубленная русификация, повлекшая большие изменения в тексте. Несмотря на это, уже на этом этапе Островский делал пометы на полях и вносил изменения, касающиеся адаптации итальянских идиом. Подобными выражениями наполнена речь персонажей, восходящих у Гоцци к комедии масок: Труфальдино, Бригеллы, Панталоне и Тартальи:

C. Gozzi	Подстрочный перевод	А.Н. Островский
Truff. (a parte) che fa Lingua urta dove il dente duole. ec. [16. P. 19]	(в сторону) что язык бьётся в ту сторону, где зуб болит и пр.	Труфальдино гов <орит>: в сторону, что язык всегда бьётся в ту сторону, где зуб болит и пр. (на полях: Что у кого болит, тот про то и говорит?) [3. С. 171]
Truff. <...> che gli gira il capo, e si riporta alle gambe ec. [16. P. 33]	<...> что у него кружится голова, и что он подчиняется ногам и пр.	Труфальдино <...> что у него кружится голова, и что душа у него ушла в пятки и пр. [6. С. 177]

Реплики Труфальдино соответствуют канону дель арте – написанный текст является лишь базой для импровизации актёра, который может вносить в речь добавления на своё усмотрение. Островский наполняет речь

Труфальдино и Тартальи устойчивыми выражениями, пословицами, поговорками, которые, будучи частью простонародного языка, гармонично составляли основу языкового воплощения комических персонажей дель арте.

Tart. Eh birbante ! t ' ho già osservata che lo guardavi con due occhi da gattasoriana. <...> Se si ammala Giannetto, e tu gli porti il brodo <...> Se ti piace sposalo pure, e vatti a far squartare, che a me non importa un diavolo, <...> [16. P. 44]	Ах, плутовка! Я уж заметил, что ты на него смотрела двумя глазами тигровой кошки . <...> Если Джанетто заболел, ты приноси ему бульон <...> Если он тебе нравится, выходи за него, четвертуйся , и чёрт с вами; <...>	Тарталья . Ах, плутовка! Я уж заметил, что ты на него с улыбочкой (надписано над строкой; после «что» – зачёркнутое «он») поглядываешь («поглядывает» исправл., раньше было «поглядываешь»). После этого слова зачёркнуты: «на тебя, как кот на крупу»). <...> Если Джанетто захворает, ты приноси ему бульон <...> Если он тебе нравится, выходи за него, полезай в петлю , и чёрт с вами; <...> [6. С. 181]
--	---	---

Как видно, в приведённых примерах Островский не просто подбирает адекватное выражение, которое бы являлось смысловым аналогом итальянской фразы, – драматург старается, чтобы выражения были близки и по лексическому содержанию: «зуб болит – у кого что болит», «подчиняется ногам» – ушла в пят-

ки», «смотрела глазами тигровой кошки» – «как кот на крупу».

В переводе Островский стремится не только передать разговорность, но и усиливает её, а иногда проясляет ярче, чем в тексте оригинала, внося небольшие, но меткие дополнения:

Tart. Guardalo con dolcezza zotica [16. P. 46]	Смотри на него с неприкрытой сладостью	Тарталья . Гляди на него послаще, ешь его глазами-то! [6. С. 182]
--	--	---

На полях рукописи перевода Островский отметил особенность этой пьесы, в которой герой комической линии говорит октавой: «У Гоцци изложено только содержание речей Труфальдино, а форма представляла октаву» [6. С. 166]. Обычно октавой написаны речи героев, представляющих первую линию «высоких» героев – Дона Фернандо, Лукреции, Дона Оливии и Лауры. Речи Бригеллы, Панталоне и Тартальи выдержаны в переводе Островского прозой с обязательным связующим речь оборотом «говорит, что». К первой фразе Труфальдино [«Труфальдино говорит, что дон Фернандо пригвоздил себя к валету, как почтальон к лошади: что если бы он поставил шестёрку, так нажил бы большое состояние. Что он сам мысленно ставил на шестёрку, и что в уме он выиграл триста пятьдесят один цехин...»] [Там же. С. 167]. А.Н. Линин дает в «Примечаниях переводчика» комментарий, указывающий на сохранение Островским импровизационного

стиля Гоцци: «Островский имеет в виду здесь актерскую импровизацию. «Форма» выражения реплик была уже готовая, и актер пользовался тем большим успехом, чем большее количество готовых традиционных формул, concetti, имелось в его распоряжении и чем удачнее мог их вспоминать, комбинировать и применять» [3. С. 186].

Таким образом, комедия К. Гоцци «Женщина, истинно любящая» заинтересовала Островского сочетанием глубокого психологизма при выражении страсти женской души и народности, ярко блестящей в типах, взятых К. Гоцци из театра дель арте.

Кроме фрагмента текста «Женщины, истинно любящей», в Пушкинском Доме сохранился небольшой отрывок перевода «Ragionamento ingenuo e storia sincera delle mie dieci fiabe teatrali» (в переводе Островского: «Простое рассуждение и правдивый рассказ о происхождении моих десяти театральных сказок»²).

Рукопись находится под одним шифром с рукописью пьесы «Женщина, истинно любящая» с формулировкой «Приложение» [17]. Переведённый фрагмент – только начало трактата (полторы страницы из шестидесяти двух, если считать по страницам полного собрания сочинений), но факт обращения к нему говорит о стремлении Островского понять теоретические установки Гоцци при создании театральных сказок и донести эту драматургическую поэтику до читателей.

В «Чистосердечном рассуждении» К. Гоцци излагает своё отношение к «пьесам характеров» К. Гольдони и защищает театр дель арте (*commedia dell'arte*) – комедию масок. К. Гоцци выступил с критикой «писанной драматургии» Гольдони и Кьяри, не приняв их отрицания комедии дель арте во имя реформы театра. К. Гоцци, признавая талант Гольдони, обвинял его в грубом натурализме – в «постыдном обнажении мерзких сюжетов из повседневной жизни» [12. С. 48]: «Он выставлял на сцене все истины, которые попадались ему под руку, грубо и дословно копируя действительность, а не подражая природе с изяществом, необходимым для писателя. Он не сумел или попросту не пожелал отделить то, что можно изображать на сцене от того, что на ней абсолютно недопустимо, и руководился единственным принципом, что истина не может не иметь успеха. Благодаря этому его комедии всегда отдают дурными нравами» [Там же. С. 65].

Именно К. Гольдони Гоцци определяет как «самого яркого противника нашей импровизированной комедии из всех, когда-либо существовавших в Италии» [Там же].

Эти нападки Гоцци на Гольдони спустя 100 лет представляются Островскому не столь существенными и справедливыми в сравнении с защитой К. Гоцци театра сказок, комедии дель арте.

Негодование Гоцци питается его уважением к театру масок. Именно этот театр он считает национальной ценностью: «<...> публика упорствует в своём пристрастии к старинной импровизированной комедии дель арте, которая, разумеется, не более как простонародное зрелище, либо построенное на грубой фантастике, унижении порока и восхвалении добродетели, либо же представляющее преувеличенную пародию нравов, остроумную и приятную, но в обоих случаях вполне невинные развлечения, дозволенные, определённые и допустимые и притом составляющие исключительную нашу национальную ценность <...>» [Там же. С. 50].

Гоцци утверждает воспитательное воздействие театра масок на народную нравственность в силу близости театра масок к природе: «Мы никогда не должны забывать, что театральные подмостки служат всенародной школой» [Там же. С. 52]. Импровизированная комедия, «благодаря естественной мимике и характерным забавным костюмам обладает для смехотворного эффекта верным оружием, настолько ярким, точным и сильно действующим, что никогда нельзя будет уменьшить их влияние на народ» [Там же. С. 41]. Эта комедия, по мнению Гоцци, – самая древняя в Италии, сохраняющая свою связь с фольклором: «Течение веков и данные опыты позволяют мне пред-

сказывать, что если только в Италии не закроются театры, импровизированная комедия никогда не исчезнет и её маски никогда не будут уничтожены» [12. С. 41].

Свою роль как автора обновлённой импровизационной комедии Гоцци видит в сохранении поэтики чудесного, фантастического, условного: «Я только развлекал моих соотечественников на подмостках невинными произведениями, изображая чудесное, любовь к которому так свойственна человеческой природе, а также сильные и честные страсти, соответствующие обстоятельствам, облакая их доступным мне художественным красноречием, разумеется, ни в какой степени не вредным. Я подражал природе, хотя это и признаётся нежелательным, соединяя шутливые полёты фантазии и строгую, иногда аллегорическую мораль» [Там же. С. 48].

Таким образом, Гоцци приходил, «с одной стороны, к реабилитации дискредитированной Гольдони комедии масок со всей присущей ей условностью и буффонадой, а с другой стороны, к возрождению в театре сказочной тематики» [11. С. 14]. Этот эстетический принцип К. Гоцци, при котором возрождение комедии масок, сохранявшей фольклорные основы, сочеталось с воссозданием театральной сказки, проникнутой современными идеями, для Островского был необычайно важен. Полемика антибуржуазного пафоса Гоцци с позиции защиты патриархальных ценностей против Гольдони, представлявшего новую эпоху буржуазного мира и третьего сословия, в восприятии Островского приобрела новое качество. На первый план вышло то общее, что объективно роднило Гоцци и Гольдони: в масках дель арте великие итальянские драматурги запечатлели народные фольклорные типы национальных героев³.

Сказка Гоцци с её поэтикой, идущей от комедии дель арте, волновала Островского и как предчувствие нового времени. В этих сказках в фантастической форме выразилось ожидание наступления другой жизни, безмятежной, радостной и со счастливым концом.

В 1881 г. он просит П.М. Невежина: «Если увидите Садовского, спросите у него, где можно купить комедии Гоцци (на французском языке)» [1. С. 30]⁴. 1 января 1883 г. с большой радостью сообщает П.И. Вейнбергу о приобретении Гоцци: «После 25-летних напрасных исканий по библиотекам Италии мне удалось наконец найти экземпляр полного собрания сочинений Карло Гоцци. Этот интересный драматический писатель у нас совсем неизвестен, да и в Европе его знают больше по мемуарам, чем по пьесам. Шиллер перевёл одну его пьесу, да у французов переведено прозой 5 или 6, только и всего, а он написал 14 томов. Если хотите, чтобы я перевёл Вам что-нибудь из Гоцци, отвечайте. Я знаю итальянский язык хорошо и умею переводить быстро, размером подлинника и почти слово в слово. Только одна просьба, не торопите» [Там же. С. 148]. Это письмо важно не только сообщением о собрании сочинений К. Гоцци, сохранившемся в библиотеке драматурга, но и указанием на характер его переводческой манеры: точность в переводе размера и самого слова.

На это предложение Островского поступил ответ Вейнберга от 14 января 1883 г.: «И скорее “Il re servo”

(«Король-Олень». – Э.Ж., И.Б.)» [19. С. 50]. Письмо и пометы свидетельствуют о предполагавшейся работе над переводом сказки «Король-Олень». 7 мая 1883 г. Островский пишет П.И. Вейнбергу: «Перевод комедии Гоцци движется к концу» [1. С. 169]. К этому же письму следует прибавить письмо Островского к Вейнбергу от 25 сентября 1883 г.: «Но я обещаю положительно, что к концу года доставлю Вам несколько переводов пьес Сервантеса (настоящие перлы искусства) и пьесу Гоцци. Всё это у меня готово, но я очень совестлив и боюсь показываться перед публикой, пока не уверен, что мой перевод совершенно близок к подлиннику, что мной перебраны все слова и фразы русского языка для выражения того или другого оттенка мысли Сервантеса и что уж больше ничего сделать нельзя» [Там же. С. 186]. Островский уточняет характер своего перевода: «перевод совершенно близок к подлиннику», тщательнейшая работа со словом. К сожалению, перевод до сих пор не обнаружен.

В письмах к А.Д. Мысовской, взявшейся за «перделку» «Снегурочки» в либретто для спектакля, Островский в 1885 г. обращает внимание на создание ярких, зрелищных спектаклей на праздники: «Серьёзный репертуар для всего сезона у меня уж составлен, но есть большой пробел в лёгком репертуаре. Именно, нам не достаёт пьес с блестящей обстановкой для утренних спектаклей на Рождество и на масленицу и для вечерних по праздничным дням и во время разгара сезона, когда спектакли посещаются особой публикой, когда в каждой ложе вы видите маменьку с гувернантками и боннами с удивительными бантами на головах и на прочих частях тела» [Там же. С. 373]. Он предлагает Мысовской сделать для сцены «хорошенькую сказку». Для образца Островский предлагает Гоцци: «А если будете писать драматизированные сказки, то можете составить себе блестящее имя, как составил себе имя знаменитый итальянец, граф Carlo Gozzi. Он написал всего семь пьес из народных ска-

зок, а стоит наряду с Мольером и пр<очими> великими поэтами» [1. С. 373].

Имя Гоцци в сознании Островского более всего связано с опытом мирового театра в создании драматизированных сказок: «Не угодно ли Вам будет обратить внимание, – пишет он Мысовской 21 мая 1885 г. из Щелково, – на следующую мысль, которую я давно думал привести в исполнение, но за недосугом до сих пор откладывал. У англичан есть особого рода представления, которые даются в зимний сезон, начиная с Рождественских праздников, – это нечто среднее между феериями и оперетками, – сюжетом служат всегда общеизвестные сказки: “Сандрильона”, “Синяя борода” и пр.; тут есть все: и пение, и музыка, и балет, а главное, много движения и остроумия. Подобное надо завести и у нас. Образцов драматической обработки сказок у меня довольно; есть и итальянские известного К. Гоцци, и множество французских и английских; все это надо сообразить и переработать по-русски» [1. С. 354].

Не случайно как управляющий Московскими театрами Островский определяет особое место сказок Гоцци в праздничном репертуаре, поскольку в сознании драматурга театр Гоцци несет в себе жизнеутверждающую энергию, проявляющуюся в его народном, фольклорном начале.

Таким образом, творчество Карло Гоцци занимало чрезвычайно важное место в художественном сознании Островского. Интерес к Гоцци определялся близостью русскому драматургу эстетики и поэтики итальянского автора как в создании фантастических сказок, так и в написании пьес испано-итальянского репертуара. Драматургия К. Гоцци в переводах А.Н. Островского открывала новую страницу русского театра. В эпоху, когда сцена была заполнена пьесами «поучительного реализма» и натурализма, пьесы Гоцци утверждали необходимость поисков художественных способов воплощения психологии нового человека, рождаемого быстрыми переменами русской жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1884 г. Островский написал пьесу «Не от мира сего», где главной темой выступает безусловная любовь женщины кроткого характера, не от мира сего. Сюжетная схема этой пьесы перекликается с пьесой Гоцци: главный герой (Виталий Петрович Кочуев/Дон Фернандо Онорио), будучи не свободным (женат/живёт с дамой), имеет роман на стороне с ветреной дамой-кокеткой (мадемуазель Клеманс/Донна Лаура), помимо указанного порока ещё увлекается игрой в карты, где ему не сопутствует удача, вследствие чего проигрывается до долгов, которые стремится погасить (отдать кольцо/заплатить по счетам) главная героиня (Ксения Васильевна/Донна Лукреция Сплендори), идя на жертвы со своей стороны. В итоге главный герой задумывается над своим поведением и избавляется от пороков, чтобы стать достойным настоящей любви женщины. Помимо этих линий в пьесе есть персонаж комментатора – разъяснителя действий / событий / поступков / характеров (Труффальдино/Елохов).

² В России известно под заглавием «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок».

³ Подобное осмысление масок дель арте происходит в повести И.С. Тургенева «Вешние воды», написанной в эти же годы: образ верного старого слуги Панталоне и пса по имени Тарталья становится олицетворением итальянской жизни в обыкновенном проявлении ее высоких и смешных, трагических и комических сторон жизни.

⁴ В июле 1881 г. М.П. Садовский сообщил А.Н. Островскому, что Гоцци у него есть и отправлен драматургу [18. С. 162].

ЛИТЕРАТУРА

1. Островский А.Н. Полное собр. соч. и писем : в 12 т. М., 1973–1980. Т. 12.
2. Библиотека А.Н. Островского. Л., 1963.
3. Линин А.М. Островский – переводчик Гоцци // Известия Азербайджанского государственного университета. 1926. Т. 6–7. С. 162–164, 185–188.
4. Кашин Н.П. Островский и итальянцы // Театр и драматургия. 1933. № 4. С. 29–35.
5. Штейн А.Л. Островский и мировая драматургия // А.Н. Островский Новые материалы и исследования. Литературное наследство. М., 1974. Т. 88, кн. 2. С. 43–77.
6. Островский А.Н. <Перевод> К. Гоцци. Женщина, истинно любящая // Известия Азербайджанского государственного университета. 1926. Т. 6–7. С. 165–184.

7. Островский А.Н. <Перевод> К. Гоцци. Простое рассуждение и правдивый рассказ о происхождении моих десяти театральных сказок // Известия Азербайджанского государственного университета. 1926. Т. 6–7. С. 184.
8. А.Н. Островский и Ф.А. Бурдин. Неизданные письма из собрания Гос. театр. музея им. А.А. Бахрушина. М.; П., 1923.
9. Лотман Л.М. Вступительная статья, подготовка текста и примечания // Островский А. Снегурочка: Пьеса. Л., 1989. С. 7–64, 207–318.
10. Островский А.Н. Снегурочка: Пьеса. Л., 1989.
11. Мокульский С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 3–75.
12. Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956.
13. Батюшков Ф.Д. Генезис «Снегурочки» Островского // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1917. № 5. С. 44–66.
14. Кашин Н.П. «Снегурочка». Весенняя сказка в четырех действиях с прологом А.Н. Островского (Опыт изучения) // Пушкин. Островский. Западники и славянофилы. Труды Всероссийской библиотеки им. В.И. Ленина. М., 1939. Сб. IV. С. 69–101.
15. Томашевский Н. Карло Гоцци (1720–1806) // Гоцци К. Сказки. М., 1983. С. 5–12.
16. Gozzi C. Opere edite ed inedite. Tome 10. Venezia. Stamperia di G. Zanardi, 1803. 253 p.
17. РО ИРЛИ РАН. Ф. 218 <Архив М.М. Шателен>. Оп. 23.038/СХИИ6.15. Л. 60–61.
18. Островский А.Н. Дневники и письма. М.; Л., 1937.
19. Неизданные письма А.Н. Островскому. М.; Л., 1932.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 24 апреля 2017 г.

A.N. OSTROVSKY AND CARLO GOZZI

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 417, 13–20.

DOI: 10.17223/15617793/417/2

Emma M. Zhilyakova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: emmaluk@yandex.ru

Irina B. Budanova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: irinakorniltseva@mail.ru

Keywords: A.N. Ostrovsky; Carlo Gozzi; commedia dell'arte; nation; fairy tale.

The paper studies A.N. Ostrovsky's attitude to the artistic heritage of the Italian playwright Carlo Gozzi (1720–1806). Interest in Gozzi is determined by the proximity of the Russian playwright's aesthetics and poetics to the Italian author. This paper considers the question of the nature of Ostrovsky's development of Gozzi's dramatic poetics, going back to the theater dell'arte and appearing in fairy tales and plays such as “True Love”. The work is based on Gozzi's works preserved in Ostrovsky's book collection, marks made in the books, the playwright's correspondence with his contemporaries. Ostrovsky's book collection has two editions of works by Gozzi: 1) Gozzi, C. (1801–1803) *Opere edite ed inedite*. Vols 1–14. Venezia: stamp. Di G. Zanardi; 2) Gozzi, C. (1865) *Théâtre fiabesque*. Trad. pour la première fois par A. Royer. Paris: M. Lévy fr. In the book in French there are 5 fiaba plays: “The Raven”, “The Stag King”, “Turandot”, “Zobeide” and “The Green Bird”. Two volumes of the Italian edition have Ostrovsky's marks: in the first volume he highlighted the lines in the play “The Stag King”, (“Il Re Cervo”) representing a scene of fantastic imagination: the stone statue grimaces revealing the voiced lie by its actions, and in the fourteenth volume in the table of contents of the collection he underlined the titles of all plays. The author of the paper date Ostrovsky's interest in Gozzi to the second half of the 1860s, the time he was working on “Prince Ivan” and searched for artistic forms inherent to the theatrical world of Gozzi. They have a similar life-affirming tone of works imbued with folk humor, fun, parody. Ostrovsky's play is close to Gozzi's tales in using the genre of folk improvisation comedy, the combination of reality and fiction, prose and poetic forms, “transformation”. Continued relations can be seen in “The Snow Maiden” and in the play “Labor Bread”, associated with the translation of “True Love”. There is no fantastic element in the play, but there are favorite heroes of commedia dell'arte: Tartaglia is a wealthy innkeeper, Truffaldino is the servant of Don Ferdinando, Brighella is the servant of Count Otavio and Sergeant Pantalone: there is a combination of poems and prose, the funny and the touching, the comic and the tragic. The main connecting line of commedia dell'arte and “True Love” is the theme of the faithful, all-conquering love of a woman. Ostrovsky's work on this Gozzi's comedy shows his adoption of psychologism combined with national characters manifested in the use of the types of theater dell'arte. Gozzi's works were of double interest for Ostrovsky: Gozzi as the creator of the theatrical fairy tale and Gozzi as the opponent of Goldoni's theatrical reform. This is evidenced by Ostrovsky's translation of “Ingenuous Disquisition and Sincere History of My Ten Tales for the Theatre”. For Ostrovsky, the art of creating folk types of national heroes the Italian playwrights objectively shared came to the fore. Gozzi's works attracted Ostrovsky's attention not only by their characterological national character, he saw them as a way to create the festive repertoire of the Russian scene, in which the presentment of a new time took place.

REFERENCES

1. Ostrovskiy, A.N. (1980) *Polnoe sobr. soch. i pisem: v 12 t.* [Complete Works and Letters: in 12 vols]. Vol. 12, Moscow: Iskusstvo.
2. Stepanov, A.N. (ed.) (1963) *Biblioteka A.N. Ostrovskogo* [Library of A.N. Ostrovsky]. Leningrad: USSR AS Library.
3. Linin, A.M. (1926) Ostrovskiy – perevodchik Gottsi [Ostrovsky as the translator of Gozzi]. *Izvestiya Azerbaydzhanskogo gosudarstvennogo universiteta*. 6–7. pp. 162–164, 185–188.
4. Kashin, N.P. (1933) Ostrovskiy i ital'yantsy [Ostrovsky and the Italians]. *Teatr i dramaturgiya*. 4. pp. 29–35.
5. Shteyn, A.L. (1974) Ostrovskiy i mirovaya dramaturgiya [Ostrovsky and world dramaturgy]. In: Guzovskaya, L.A. et al. (eds) *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Vol. 88. Book 2. Moscow: Iskusstvo.
6. Ostrovskiy, A.N. (1926) <Perevod> K. Gottsi. Zhenshchina, istinno lyubyashchaya [<Translation> from C. Gozzi. True Love]. *Izvestiya Azerbaydzhanskogo gosudarstvennogo universiteta*. 6–7. pp. 165–184.
7. Ostrovskiy, A.N. (1926) <Perevod> K. Gottsi. Prostoe rassuzhdenie i pravdivyy rasskaz o proiskhozhdenii moikh desyati teatral'nykh skazok [<Translation> from C. Gozzi. Ingenuous Disquisition and Sincere History of My Ten Tales for the Theatre]. *Izvestiya Azerbaydzhanskogo gosudarstvennogo universiteta*. 6–7. pp. 184.
8. Brodskiy, N.L. et al. (eds) *A.N. Ostrovskiy i F.A. Burdin. Neizdannye pis'ma iz sobraniya Gos. teatr. muzeya im. A.A. Bakhrushina* [A.N. Ostrovsky and F.A. Burdin. Unpublished letters from the collection of the State Theater Museum of A.A. Bakhrushin]. Moscow; Petrograd.
9. Lotman, L.M. (1989) Vstup. st., podgotovka teksta i primech. [Introduction, text preparation and commentaries]. In: Ostrovskiy, A. *Snegurochka: P'esa* [The Snow Maiden: A play]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
10. Ostrovskiy, A.N. (1989) *Snegurochka: P'esa* [The Snow Maiden: A play]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
11. Mokul'skiy, S. (1956) Karlo Gottsi i ego skazki dlya teatra [Carlo Gozzi and his tales for the theater]. In: Gozzi, C. *Skazki dlya teatra* [Tales for the theater]. Translated from Italian by S. Mokul'skiy. Moscow: Iskusstvo.

12. Gozzi, C. (1956) *Skazki dlya teatra* [Tales for the theater]. Translated from Italian by S. Mokul'skiy. Moscow: Iskusstvo.
13. Batyushkov, F.D. (1917) Genezis "Snegurochki" Ostrovskogo [Genesis of Ostrovsky's "The Snow Maiden"]. *Zhurnal Ministerstva Narodnogo Prosveshcheniya*. 5. pp. 44–66.
14. Kashin, N.P. (1939) "Snegurochka". Vesenniyaya skazka v chetyrekh deystviyakh s prologom A.N. Ostrovskogo (Opyt izucheniya) ["The Snow Maiden". A spring tale in four acts with the prologue of A.N. Ostrovsky (Experience of studying)]. *Trudy Vserossiyskoy biblioteki im. V.I. Lenina*. IV. pp. 69–101.
15. Tomashevskiy, N. (1983) Karlo Gottsi (1720–1806) [Carlo Gozzi (1720–1806)]. In: Gozzi, C. *Skazki* [Tales]. Translated from Italian by Ya. Blokh, M. Lozinskiy, T. Shchepkina-Kupernik. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
16. Gozzi, C. (1803) *Opere edite ed inedite* [Edited and unpublished works]. Vol. 10. Venice: Stamperia di G. Zanardi.
17. Manuscript Department of the RAS Institute of Russian Literature. Fund 218 <Arkhiv M.M. Shatelen> [<Archive of M.M. Shatelen>]. List 23.038/CXIIIb.15. Pages 60–61.
18. Ostrovskiy, A.N. (1937) *Dnevnik i pis'ma* [Diaries and letters]. Moscow; Leningrad: Asayepa.
19. Academia. (1932) *Neizdannye pis'ma A.N. Ostrovskomu* [Unpublished letters to A.N. Ostrovsky]. Moscow; Leningrad: Academia.

Received: 24 April 2017