

Российский государственный гуманитарный университет  
Институт высших гуманитарных исследований

***М.Л. Андреев***

---

# Комедии Гольдони

***Опыт формальной классификации***

Москва 1997

В настоящем своем виде подзаголовок данной работы должен был выглядеть так: «неудачный опыт формальной классификации». Автор, однако, по зрелому размышлению не решился на такое вопиющее нарушение академического узуса и, может быть, зря: неусеченное название прямо указывало бы на принципиальный итог работы. Итог непредвиденный: автор подходил к материалу если не с убеждением, то с расчетом, что комедии Гольдони можно объединить понятием «метасюжета», как это удалось сделать (или, во всяком случае, хочется верить, что удалось) применительно к драмам Островского<sup>1</sup>. Выяснилось, однако, что унифицирующие тенденции в комедиях Гольдони постоянно и закономерно сопровождаются тенденциями разъединяющими, что система его театра строится как своего рода антисистема (и потому не может быть до конца формализована). Выяснилось не сразу: по крайней мере, с предварительным условием всякого формального подхода – устранением диахронии – особенных трудностей не наблюдалось.

Гольдони написал много комедий: сам он говорил о полутора сотнях, современные исследователи если и поправляют его, то незначительно. Некоторые из его комедий, правда, не переросли стадию сценариев, в литературный текст так и не превратились и потеряны безвозвратно, но даже с учетом этого обстоятельства соответствующий раздел в полном собрании его сочинений включает 117 драматических произведений – цифра впечатляющая. И это при том, что Гольдони, хотя и проживший долгую жизнь (он умер за несколько дней до своего 86-летия), комедии писал лет тридцать, чуть больше (первая – в 1738, последняя – в 1772 г.), а основной корпус вообще сложился в течение весьма компактного временного промежутка. До 1748 г. написано всего семь комедий, причем лишь две из них («Очаровательная женщина» и «Венецианские близнецы»)<sup>2</sup> возникли сразу как полноформатные тексты, со всеми прописанными ролями, остальные, в том числе такая популярная, как «Слуга двух

господ», были первоначально сценариями, где маски не имели речевых ролей, и дорабатывались позже, в 50-е годы. Большая часть комедий создана как раз на протяжении этого десятилетия или на его ближайших границах.

После 1762 г., после отъезда во Францию, драматическая активность Гольдони вновь резко падает, а в последние двадцать лет жизни он не написал ни одной комедии. Это не значит, что диахроническое измерение к театру Гольдони не приложимо или приложимо лишь за пределами 50-х годов – далеко не так<sup>3</sup>. Но изменения во времени, диахронические, сложно сочетались здесь с изменениями вне времени, вариационными – более сложно, чем это обычно бывает. Первые совершались так, как это им всегда и всюду свойственно – во взаимодействии субъективных и объективных, сознательных и стихийных, личных и внеличных причин и факторов. Вторые имели установочный характер и осуществлялись целенаправленно и планомерно – ими мы и займемся в первую очередь.

С именем Гольдони прочно связана репутация реформатора. К ней он стремился сам, за нее боролся с первых своих шагов на драматическом поприще. Мы имеем многочисленные тому свидетельства: в предисловиях к собраниям его пьес, в предисловиях ко многим отдельно взятым пьесам, в самих пьесах, наконец, в «Мемуарах». Прочно закрепить за собой эту репутацию при жизни ему не удалось. В Венеции он нашел ожесточенных противников сначала в лице аббата Кьяри, затем в лице Карло Гоцци, успех драматических сказок которого вынудил Гольдони ответить согласием на предложение парижского театра «Итальянской комедии» и навсегда покинуть Италию. Во Франции он располагал сочувственной поддержкой Вольтера, но Дидро обошелся с ним очень сурово (защищаясь таким образом от обвинений, и небеспочвенных, в плагиате), а Гримм при внешней благосклонности видел в нем лишь даровитого поставщика сценариев для импровизированной комедии. Романтики его по понятным причинам ценили мало, и истинное его значение начинает обнаруживать себя лишь к середине XIX века, с повсеместным распространением близкой его творческим установкам поэтики жизнеподобия<sup>4</sup>.

Программа обновления, предложенная Гольдони, сводится в сущности к одному положению: основой комедии должно быть изображение характеров, взятых из действительной жизни<sup>5</sup>. Главный его противник – комедия дель арте, где вместо характера – маска, а вместо природы и ее разнообразия и правды – самодостаточный комизм положений и трюков. Не принимая этот тип комедии идеологически, Гольдони, однако, вынужден на практике с ним считаться и нередко отступает от своих позиций, уступая двойному давлению: со стороны публики, мнение которой он

всегда чтит как высший закон, и со стороны актеров, возможности и способности которых он учитывает как принципиальный драматургический фактор. Со сценариев поэтому он не только начинает; он к ним возвращается в Париже, да и в лучшее свое венецианское десятилетие вынужден очень часто сохранять маски, и если его Панталоне по сравнению с традиционным типом изменился почти до неузнаваемости, то дзанни и субретки в целом сохранили свои привычные характеристики (утратив, правда, привычные роли). Типичным сценарием и по форме (часть ролей вообще не имеет текста) и по сути является «Земляк», написанный, правда, уже на исходе венецианского периода (в 1762 г.), но до таких шедевров комедии характеров и среды, как «Тодеро-брюзга» и «Кьоджинские перепалки». Нет слишком большого парадокса в том, что европейская известность Гольдони в XVIII в. почти повсеместно, за исключением Италии и, может быть, Германии, вырастает из всеевропейской популярности итальянских драматических трупп: зрители в Вене, Варшаве и Санкт-Петербурге Гольдони и комедию дель арте не всегда способны разделить.

Комедия дель арте для Гольдони – это контрастный фон, от которого он отталкивается, но это и материал, из которого он строит. Иногда она угадывается в персонажах и ситуациях Гольдони с первого взгляда, иногда преобразуется до неузнаваемости, но во всех случаях фиксированный состав итальянской драматической труппы с ее жесткими амплуа и заложенными в них сюжетными схемами остается для Гольдони чем-то вроде постоянного внешнего ограничителя: свободен он от него лишь в немногих комедиях, написанных для любительских постановок. Строить же он из этого материала желает комедию характеров, но комедию мольеровского типа (образцового для этого жанрового подраздела) выстраивает далеко не всегда. Дело в том, что, несмотря на неоднократно заявленный пиетет в отношении Мольера и вообще французов, французский драматический опыт Гольдони принимает не беспрекословно. Он об этом прямо сказал в «Комическом театре», своем инсценированном драматургическом манифесте, открывшем так называемый сезон «шестнадцати комедий»: для французской комедии достаточно одного характера и одной страсти, в итальянской, т. е. в комедии самого Гольдони, характерами должны быть наделены все действующие лица. От французской модели Гольдони иногда уходил специально: в «Воспитаннице», к примеру, он берет за образец итальянскую комедию XVI в. и близко ее воспроизводит и в сюжете и в стиле. В «Мемуарах» он скажет, что написал «Воспитанницу», «чтобы представить в моем “Театре” образцы пьес всех жанров и типы комического в понимании всех эпох»<sup>6</sup>.

Это высказывание многое в принципах построения гольдониевского театра объясняет, хотя полностью принимать его на веру все же нельзя. «Воспитанница» – единственный в творчестве Гольдони случай намеренной и последовательной архаизации (последовательной вплоть до выбора давно вышедшего из употребления стиха – *sdruciolì*, одиннадцатисложник с дактилическим окончанием)<sup>7</sup>. Правда, это не единственный жанровый перебив: время от времени, например, Гольдони отдает дань романтической комедии, комедии интриги и приключений («Не ведающая родства», 1751; «Отец по любви», 1757; «Стойкая женщина», 1758) – «из чистого каприза», как он признается в предисловии к «Не ведающей родства» (что не совсем верно: этот тип комедии, пограничный с мелодрамой, пользовался во времена Гольдони значительной популярностью, и мотивы, с ним связанные, весьма ощутимы в его раннем творчестве). Но к созданию всеохватывающей исторической коллекции жанровых форм он вряд ли когда-нибудь стремился.

Из национальных форм комедии он, кроме французской, упоминает также испанскую, отличительным признаком которой считает запутанность сюжета и огромную роль в нем случайности: так он описывает этот тип комедии в предисловии к «Мстительной женщине» (1753) и, руководствуясь этим описанием, строит ее третий акт. Испанскую драму Гольдони не мог не знать: с середины XVII в. ее влияние на итальянскую сцену было подавляющим и лишь немного ослабло ко времени Гольдони (еще его победоносный соперник, Карло Гоцци, после «фьяб» обратился к драмам в духе «плаща и шпаги»), но что касается испанской комедийной классики, то о своей в ней осведомленности Гольдони заявлял не часто. Лопе и Кальдерона он упоминает чуть ли не единственный раз в предисловии к «Благоразумной даме» (1751), указывая, что именно они первыми вывели на комедийную сцену лиц благородных сословий, но при этом оградили их от комического снижения, на которое решился в отношении этой категории персонажей лишь Мольер. С Шекспиром Гольдони наверняка был знаком только понаслышке и интерес к нему объяснял модой на все английское (которой сам отдал дань); иначе вряд ли бы он воспользовался его именем, чтобы уязвить своего вечного оппонента, аббата Кьяри (в «Недовольных» персонаж, в котором Кьяри должен был узнать самого себя, сочиняет в подражание Шекспиру пьесу о Кромвеле, которая с треском проваливается).

Свою осведомленность во французской комедии Гольдони, по крайней мере, не скрывал. Мольеру он постоянно клялся в любви и преданности, написал о нем пьесу (1751), в которой объединил историю постановки «Тартюфа» и историю женитьбы на Арманде Бежар, использовал ряд

его фабульных мотивов и характерологических находок. Знал Корнеля и подражал его «Лжецу» в своем «Лжеце» (1750). Знал Реньяра и подражал его «Игроку» в своем «Игроке» (1750). Знал «Тщеславного» Детуша и показал это в своем «Плуте» (1756). «Шотландку» Вольтера перевел на итальянский. Знакомство с «Духом противоречия» Дюффрени во время написания одноименной пьесы (1758) категорически отрицал в «Мемуарах». Сюжетом «Сении» мадам де Графиньи воспользовался в «Отце по любви», о чем сказал прямо (заимствований Гольдони вообще не скрывал и их было у него на удивление мало). В «Мемуарах» упоминаются также Тома Корнель, Скаррон, Грессе, Пирон. В то же время Гольдони ни словом не обмолвился о Мариво, самом значительном постмольеровском комедиографе Франции. Не зная он его не мог: он его фактически сменил в театре «Итальянской комедии». Здесь отношения прямо по Тынянову: прямых предшественников отрицают или пародируют, а «представителей другой ветви» чествуют или обходят молчанием. Гольдони о Мариво молчит именно как о «представителе другой ветви»: отправная точка у них одна – комедия дель арте, но Мариво от маски идет к душе, а Гольдони – к характеру<sup>8</sup>.

Так или иначе попробовать себя «во всех жанрах» Гольдони вряд ли вполне всерьез намеревался, а что касается «всех эпох», то интересовал его исторически, помимо итальянского (из «Мемуаров» известно, какое впечатление произвела на него «Мандрагора» Макьявелли, особенно после «испанизированного» Чиконьини), только французский театр. Однако разнообразие жанровых решений и стремление ввести жанровые опыты в рамки некоторой системы – все то, что прочитывается в высказывании Гольдони о «Воспитаннице», – ему и на самом деле присуще. К жанровой неоднородности основного комедийного корпуса (где в качестве своего рода полярностей выступают комедия развлекательная и комедия нравоучительная) мы так или иначе все время будем возвращаться, сейчас же отметим, что Гольдони работал не только в этом жанре, но и на его границах, довольно часто, хотя не очень далеко за них переступая (чему свидетельством его многочисленные трагикомедии и оперные либретто). 10 февраля 1750 г. в прощальном приветствии публике Гольдони обещал представить в следующем сезоне на ее суд шестнадцать новых комедий (поскольку венецианский театральный сезон длился примерно шестнадцать недель, то, следовательно, – по комедии в неделю). Обещание свое он сдержал. Готовясь к сезону 1759–1760 гг., Гольдони собирался посвятить по пьесе каждой из девяти муз. По его словам, лишь несогласие владельца театра помешало ему довести этот замысел до конца. Он не только чувствовал в своем творчестве присутствие некоего систе-

мообразующего фактора, но и пытался его целенаправленно сконструировать. Попытка 1759 г. завершилась неудачей, как бы ее ни объяснять, но и вообще его театральная система оказалась разомкнутой (т. е. не вполне системой): при всей рациональности своих драматургических методов и установок Гольдони допустил в ней присутствие не поддающегося контролю элемента – бесконечности. Но об этом ниже.

Сюжетная схема комедии дель арте (в том случае, когда она действительно комедия: в ее репертуаре имелись и другие жанры, трагикомедия например, – именно из нее исходит в своих «фьябах» Карло Гоцци) отличается очень высокой, близкой к пределу степенью императивности. Эта схема лежит в основе «Слуги двух господ»: как уже говорилось, данная комедия Гольдони и возникла первоначально – в середине сороковых годов – как сценарий и лишь спустя почти десять лет обрела литературную полноценность. Обычный состав действующих лиц: две пары влюбленных, два старика, Панталоне и доктор, два дзанни, первый, Бригелла, и второй, Труффальдино, субретка. Сюжет мотивирован любовными целями, его конфигурация во многом predetermined обширной романтической прамбулой (в итоге которой возлюбленный одной из героинь оказывается убийцей ее брата). Препятствия к соединению влюбленных порождаются неизвестностью (герой и героиня живут в соседних номерах гостиницы, не подозревая об этом) и недоразумением (героиня выдает себя за своего убитого брата, которому обещана рука девушки, входящей в другую любовную пару). Дополнительные сюжетные осложнения приносит линия второго дзанни, нанявшегося в услужение одновременно к герою и героине, которые об этом не подозревают.

Отклонения от традиционной схемы Гольдони позволяет себе очень значительные: избавлены от шутовских черт оба старика (это могло, правда, случиться не сразу, а, скажем, на стадии последней редакции) и не от них исходят препятствия к соединению влюбленных; Бригелла – не слуга, а хозяин гостиницы и отстранен от активного участия в действии, тогда как Труффальдино, сохранив признаки второго дзанни (способность в простоте души порождать всякого рода недоразумения), приобрел некоторые черты первого (ловкость и хитрость – в данном случае, однако, направленные к преодолению им же созданных осложнений). В предисловии к публикации комедии Гольдони писал, что Труффальдино не является протагонистом и комедия могла бы обойтись без него – Труффальдино, действительно, не ведет действие, как первый дзанни, но без него от комедии попросту бы ничего не осталось. Впредь Гольдони никогда не будет давать слугам (в отличие от служанок) сюжетообразующих ролей.

Таков тот тип комедии, который является для Гольдони отправным пунктом: все здесь держится на недоразумениях и трансформациях, господствует, и безраздельно, чисто игровая стихия, на первом плане – самодостаточная комическая ситуация. Возьмем теперь для сравнения и почти наудачу одну из поздних комедий Гольдони, не выходя, однако, за пределы его венецианского периода. Ее название, «I Rusteghi», переводилось и как «Грубяны» (С.С.Мокульский в переводе «Мемуаров»), и как «Самодуры» (Т.Л.Щепкина-Куперник). Оба варианта не совсем удовлетворительны. Четыре жителя Венеции, принадлежащие к среднезажиточному ее слою и давшие название комедии чертами своего характера, скорее, «дикари» или «невежды»; они грубоваты, конечно, и не считаются ни с кем, кроме себя, но главное, как говорит сам Гольдони, в том, что они – «приверженцы старинной простоты нравов»<sup>9</sup>, «стародумы». Проявляется эта «старинная простота» в их асоциальности: свой дом для них – крепость, в которую не может ступить никто чужой и из которой нет выхода их женам и дочерям. Конфликт возникает именно на этой почве: двое из «стародумов» решают поженить своих детей, и юноша, и девушка счастливы, что избавятся наконец от домашней деспотии, но прежде им хотелось бы взглянуть друг на друга хоть краем глаза. Отцы категорически против, встречу устраивают женщины, Филипетто и Лучетта понравились друг другу, но в самый момент свидания их застают отцы и, возмущенные таким посягательством на устои их миропорядка, решают расторгнуть помолвку. Положение исправляет жена одного из «стародумов», донна Феличе, взявшая на себя роль адвоката.

«Стародумы» дают полное представление о зрелой комедии Гольдони. Масок не осталось и следа, состав традиционных амплуа существенным образом усечен (нет, например, слуг) и сами амплуа переосмыслены. В «стародуме» без труда узнается комедийный старик, но запрет и принуждение, главное в его роли, здесь парадоксальным образом выступают не только как препятствие к соединению влюбленной пары, но и как основа для него. Кроме того, мотивированы действия «стародума» не сюжетно, а идеологически, и эта идеология патриархальной косности, единая во всех ее четырех представителях, воплощается каждый раз с некоторым характерологическим сдвигом, который и является главным предметом художественного интереса (в «Мемуарах» Гольдони специально отмечал эту особенность пьесы). Мы имеем здесь дело с принципом индивидуации общего понятия, которым Гольдони сознательно руководствовался и который прямо формулировал. В предисловии к «Кавалеру Джокондо», например, он, называя выведенные в этой пьесе характеры, спрашивает сам себя, не иссякнет ли их источник, если черпать из него



столь расточительно, и сам же отвечает отрицательно. Не иссякнет, ибо один и тот же характер, рассмотренный под иным углом зрения (*posto in un altro prospetto*), может быть использован вновь и вновь. «По роду число характеров ограничено, по виду – бесконечно». Тот же принцип действует и применительно к женской половине комедии, хотя нюансировки здесь менее тонкие: Марина, тетка Филипетто, в полном подчинении у мужа, Маргарита, мачеха Лучетты, способна на недовольство, но этим ее протест ограничивается, наконец, Феличе держит супруга под каблуком. В плане организации действия она присваивает себе амплу субретки (устраивая свидание и утихомиривая «стародумов»). Действие, следуя неписанному закону жанра, идет к браку, но мотивировано это движение не любовью: любви неоткуда взяться, ибо молодые герои ни разу не виделись. На сцене три семейные пары и отношения внутри них разработаны с большой подробностью: классическая комедия этими отношениями не интересовалась.

Все перечисленные выше признаки можно считать для театра Гольдони типическими и, прежде всего, ослабление любовной коллизии и выдвигание на первый план внутрисемейных отношений (при этом любое правило у Гольдони только тогда правило, когда сопровождается целым рядом исключений). Иногда Гольдони вообще снимает любовный сюжет и переносит действие в послебрачный период. Таких комедий у него больше двадцати и мы к ним еще вернемся. В основной же группе любовная целенаправленность сюжета сохраняется, но как своего рода дань жанровым привычкам. «Мало комедий, в которых не принимают участие влюбленные, почти во всех честная любовь является главным двигателем действия», – писал Гольдони в предисловии к «Влюбленным»<sup>10</sup>. «Главным двигателем» любовь у Гольдони в большинстве случаев остается, но вот «честная» она далеко не всегда. Вернее так: не всегда она является для участников любовной коллизии ценностью, не подлежащей обсуждению. Возможен отказ от любви в пользу выгодного брака, причем без всякого принуждения, по доброй воле («Мошенник», 1745); возможен брак, на который герой и героиня идут как на сделку («Феодал», 1752). Желание вступить в брак очень часто не имеет никакого отношения к любви; брак – это как бы аттестат зрелости, способ выйти из подчинения у родителей и обрести самостоятельность. Именно и только так понимают брак две пары молодых героев (которых, однако, нельзя назвать героями-любовниками) в «Отце семейства» (1750): пару отрицательную в конце в виде наказания разлучают, пару положительную женят. Именно такое понимание любви и брака лежит в основе тех случаев, когда родительское принуждение, испокон века бывшее в комедии главным злом, выступает с положительным

знаком: так обстоит дело в «Благоразумном» (1748) и в «Примерной матери» (1761). Любовные цели вообще часто оказываются недостижимы и герои многих комедий не слишком сильно по этому поводу переживают. Не случайно в связи с этим и появление в качестве протагониста некоторых комедий лица, не желающего из принципиальных соображений иметь с любовью ничего общего.

Такого персонажа мы встречаем в первой же комедии Гольдони, в «Душе общества». Герой ее живет беззаботно и в свое удовольствие, превыше всего ценит свободу и поэтому, ухаживая одновременно за тремя, не желает связывать себя никакими прочными отношениями – персонаж положительный, но с некоторой предвзятой идеей, которую побеждает самоотверженность и верность одной из героинь. «Идея» героя здесь лишь слегка обозначена, да к тому же мы и судим о ней по поздней переработке: сначала эта комедия была сценарием и форму и даже имя обрела в 1755–1756 годах, очень близко по времени к созданию «Себялюбца» (1756–1757), где мы находим весьма похожий типаж при сходной диспозиции других главных действующих лиц. Главный герой, граф, подобно Момоло, герою «Души общества», характеризуется автором положительно, но с некоторой оговоркой («это молодой человек знатного происхождения, очень неглупый, любящий все, что есть хорошего на свете, но старающийся наслаждаться без труда и не поддающийся никаким сильным увлечениям») <sup>11</sup>. Он избегает всяческих неприятностей и осложнений, в том числе любовных, – связанных с ревностью или препятствием. У него, как у Момоло, три предмета: донна Бьянка, девушка из знатной семьи (которой соответствует в «Душе общества» Элеонора, будущая избранница Момоло, дочь лекаря), вдова – маркиза (в «Душе общества» – приезжая замужняя дама) и жена чиновника (в «Душе общества» – прачка; в обеих комедиях третья позиция соотносена с очевидным социальным неравенством и соответствующими отношениями). И как в «Душе общества», эгоизм героя (который здесь также не столько черта характера, сколько предвзятая установка) побеждается чистотой и искренностью чувства героини.

Появление соперника и усиление характерологической выделенности героя могут такой финал отменить. Так происходит в «Безразличном» (1758); герой этой комедии, кавалер Ансальдо, – тип «светского философа» (нередкий у Гольдони и, как правило, положительный), но с некоторым чрезмерным уклоном в квиетизм. Особенно его всепринятие и неподвластность страстям проявляются в любви: он, может быть, и готов любить, но не желает ни страдать от любви, ни как-либо выражать свое чувство. В итоге над ним берет верх менее апатичный и бо-

лее красноречивый соперник, которому кавалер уступает победу с полным равнодушием.

Среди героев Гольдони встречаются и более принципиальные противники брака, чем Момоло и «себялюбец». Таков граф Оттавио из «Кавалера со вкусом» (1750). Он разумно правит домом, любит общество, хороший стол, книги. При этом весьма практичен: вложил деньги в торговое предприятие и имеет верный доход. С дамами он не прочь пошутить и даже завести роман, но решительно не хочет жениться. Играя на любопытстве и матримониальных устремлениях героинь комедии, он объявляет о своем предстоящем браке, но в конце оказывается, что его невеста – торговая фирма, а брачный контракт – договор с купцом Панталоне. Не хочет жениться и Панталоне, герой «Любезного старика» (1754), но его, как Момоло, побеждает искренность чувств героини. По образцу Момоло, в чем признается автор, он и создан (как Момоло, он в высшей степени приятен в обществе и дорожит всего ценит свободу), и хотя сделать его стариком Гольдони подвинул возраст актера, все равно решение смелое, нарушающее всю систему традиционного распределения сюжетных ролей. С похожей картиной мы встречаемся в написанном почти одновременно «Английском философе», где в положительном свете дано то лицо, которое обычно является жертвой комедийного разоблачения. Это лицо – философ Джекоб Мондойль – сильно напоминает не столько даже педанта (поскольку его ученость чрезмерно не акцентируется), сколько лицемера. Его философия – здравый смысл и практическая нравственность. Вдова мадам де Бринде увлечена философией и увлекается философом. Милорд Уомберт любит вдову и ревнует к философу. Философ остается верен философии, отвергает вдову и выбирает свободу. Милорд, убедившись в его невиновности, дарит ему тысячу гиней (и примиряется с невозможностью завоевать сердце вдовы). Вдова, со своей стороны, делает философа своим наследником – финал крайне двусмысленный, но не похоже, что Гольдони вкладывал в него какие-либо задние мысли и пародийный подтекст.

Все пьесы этой небольшой группы при весьма значительном временном разбросе ощутимым образом друг друга напоминают. Напоминают одним – героем (во всем остальном существенное сходство просматривается лишь между «Душой общества» и «Себялюбцем»). Он может быть молод, может быть стар, может быть мещанином или дворянином, даже британским разночинцем, но ему всегда свойственно философское отношение к жизни, в основе которого лежит стремление к независимости и свободе, находящее наиболее прямое выражение в нежелании связывать себя брачными узами. В половине случаев эта установка преодолевается,

в половине остается непреодоленной. Перед нами очевидный пример применения принципа, сформулированного в предисловии к «Кавалеру Джокондо», принципа неоднократного использования одного и того же характера, взятого под разными углами зрения. А что будет, если несколько изменить сам характер, если, к примеру, убрать философскую причину и оставить лишь мизогиническое следствие? Тогда перед нами предстанет кавалер Рипафратта, великий ненавистник женщин из знаменитой «Хозяйки гостиницы» (1753). «Угол зрения», разумеется, меняется тоже, но не совершенно радикально: в «Любезном старике», одной из пьес только что разобранных нами группы, помимо Фламминии, увлеченной Панталоне всерьез, имелась Клариче, которая пыталась влюбить его в себя для смеха – в «Хозяйке гостиницы» двум комедианткам также не удался этот план в отношении кавалера. Зато он удался Мирандолине. Мирандолину вообще можно считать своего рода вариантом Момоло в женском образе, во всяком случае, философия свободы ей небезызвестна («Выходить замуж я не думаю, мне никто не нужен; живу я честно и наслаждаюсь своей свободой»).

В том, что такая трансформация – с сохранением основы характера, но с переменой пола – вполне возможна и реальна, нас убеждает непосредственная хронологическая близость двух пьес: сразу вслед за «Себялюбцем» Гольдони написал «Единственную женщину». «Единственная» Берениче потому, что категорически не переносит общество женщин, а на графа из написанной чуть раньше пьесы похожа, ибо желает быть свободной. Мужское общество она весьма ценит и хотела бы сохранить, но признания в любви ей постылы и неинтересны, и все ее усилия направлены на то, чтобы превратить поклонников в друзей. Ей это удается: она всех примиряет и объединяет в маленькой дружеской республике. В том же 1757 г. написана «Остроумная вдова» (первоначально в стихах, в следующем году переписана прозой), героиня которой, донна Плачида, также предпочла бы сохранить свободу, но в конце концов уступает настойчивости одного из трех ее кавалеров (у Берениче их было шестеро).

Этот «угол зрения» – дама в окружении толпы поклонников – встречается еще в нескольких комедиях. В «Хитрой вдове», самой ранней (1748), за Розаурой ухаживают итальянец, француз, англичанин и испанец: по итогам испытания она выбирает соотечественника. У Розауры из «Ветреницы» (1751) поклонников трое: следуя своему нраву, она обещает руку то одному, то другому и в конце вообще остается без женихов – это как бы палиодия «Хитрой вдовы». Гольдони вообще нередко прибегает к своего рода компенсации, о чем прямо сказал в предисловии к «Венецианскому адвокату» (если в предыдущей комедии – имеется в виду «Ка-

валер и дама» – был создан отрицательный образ адвоката, то теперь справедливость требует, чтобы был показан и положительный). Иногда, как в случае двух Розаур, это компенсация наоборот и самый яркий тому пример – образ служанки, который колеблется между крайностями самоотверженности («Преданная служанка», 1752) и злобного интриганства («Мстительная женщина», 1753). Характер, явленный второй Розаурой, вернется через несколько лет с донной Ливией из «Своенравной» (1756): то привлекая, то отталкивая своего поклонника, она чуть было не оказывается в положении героини «Ветреницы». А «угол зрения», найденный в «Хитрой вдове», последний раз был использован в «Самовластной женщине» (1758): графиня Эрмелинда требует от своих четырех поклонников беспрекословного повиновения – вплоть до готовности, исполняя ее приказ, ухаживать за другой – и, не меняя своей диктаторской повадки, выходит за одного из них замуж.

Следуя за изменением «угла зрения», мы весьма далеко ушли от Момоло, хотя и ветреность, и своенравность допустимо рассматривать как некие превращенные формы независимости. Но дальнейшее движение в этом направлении приводит нас к характерам, в корне отличным и имеющим с вышеуказанными лишь одну общую функцию – все они в любовной коллизии выступают в качестве препятствия. Таковым может быть, например, чувство чести: донна Элеонора, героиня «Кавалера и дамы» (1749), любит дону Родриго, но отказывается выходить за него замуж после смерти мужа, ибо именно этого ждут от нее великосветские сплетницы – только предсмертное письмо мужа побуждает ее изменить решение. Препятствием может быть любопытство («Любопытные женщины», 1753; невеста, измученная желанием узнать, чем занимается жених в мужской компании, готова разорвать помолвку), ревность («Влюбленные», 1759; взаимная и в равной степени беспочвенная), любовь к дочери («Любящая мать», 1754; донна Аурелия жертвует своей любовью и добивается от поклонника согласия взять в жены ее дочь), любовь к сыну («Кавалер Джокондо», 1755; еще один случай «компенсации» – здесь препятствие преодолевается в отличие от предыдущей и созданной чуть раньше комедии), даже высокое понятие о браке («Почтовая станция», 1762). Это со стороны героини. Со стороны героя препятствий больше и ими могут быть как порок, так и добродетель. Среди пороков самый распространенный – расточительность («Мот», 1739; «Игрок», 1750; «Негоцианты», 1753; «Недовольные», 1755) или скупость, скрывающаяся под маской расточительности («Тщеславный скупец», 1772). Добродетели, выступающие в роли препятствия, – это чувство чести (причем, как правило, соотношенное с профессией: герой «Венецианского адвоката» борется

со своей любовью, так как приглашен защищать интересы противника своей избранницы; герой «Мнимой больной» считает недопустимым вступать в любовные отношения с пациенткой), это дружба («Истинный друг», 1750; герой уступает возлюбленную другу), это благородство («Богатая наследница», 1750; герой готов отречься от возлюбленной, чтобы она не лишилась наследства). Препятствуют герою в достижении цели также робость («Лжец», 1750; «Робкие любовники», 1764–1765), опрометчивость («Все невпопад, или Неосторожный болтун», 1753), ревнивый нрав («Влюбленные»), глупость («Мошенник», 1745), даже род занятий («Влюбленный воин», 1751). И, разумеется, – вольнолюбие, эгоизм, бесстрашие, примеры которых приведены выше.

В организации действия ничего существенным образом не меняется, если препятствие исходит не от одного из героев-любовников, а от лица, прямо не вовлеченного в любовную коллизию. Таким лицом может быть отец героя («Банкрот», 1741) или отец героини («Поэт-фанатик», 1750; «Находчивая служанка», 1754; «Забавный случай», 1760; «Один из последних вечеров карнавала», 1762; «Брак по объявлению», 1763), мать героя («Примерная мать», 1761) или мать героини («Льстец», 1750; «Опекун», 1752;), мачеха героя («Отец семейства», 1750; «Преданная служанка», 1752) или мачеха героини («Благоразумный», 1748; «Находчивая жена», 1758), дядя героини («Голландский врач», 1756), дед героини («Годеро-брюзга», 1762), хозяин героя и героини («Любовь Зелинды и Линдоро», 1764), сноха («Дух противоречия», 1758), свекр («Скупой», 1756), служанка («Ключница», 1751; «Мстительная женщина», 1753; «Экономка», 1758). Причем лишь в единичных случаях (приобретающих именно в силу своей единичности статус исключения) препятствия, связанные с данным персонажем, имеют традиционный для жанра комедии вид: неудовлетворенность социальным или имущественным положением претендента. Так обстоит дело только в «Забавном случае» (герой – французский лейтенант без всяких средств, героиня – дочь богатого голландского негодяя), а также, до известной степени, – в «Браке по объявлению» (где отец героини, разбогатевший лакей, спесив, ибо нажил капитал, но спесив и вне зависимости от капитала, характерологически спесив) и в «Любви Зелинды и Линдоро» (где персонаж, у которого герои находятся в услужении, считает, что у Линдоро нет средств содержать жену – обе последние комедии относятся, однако, к парижскому периоду, когда Гольдони вынужденно возвращается к традиционным моделям).

Примеров любовного соперничества, не менее традиционного типа препятствия при подобной расстановке действующих лиц, больше (мы об этом еще скажем), но чаще всего, как и в группе комедий, структурно

организованных ролью героя или героини любовной коллизии, препятствием служит нрав, характер, привычка или склонность. В «Банкроте» отец героя разоряет себя и сына, бросая деньги на женщин и игру; в «Поэте-фанатике» отец не желает расставаться с дочерью из любви не столько к ней, сколько к ее поэтическим талантам (нежелание расставаться с дочерью играет роль препятствия в «Одном из последних вечеров карнавала», нежелание расставаться с племянницей – в «Голландском враче»); в «Благоразумном» мачеха ненавидит мужа и падчерицу (героиню любовной коллизии); в «Отце семейства» мачеха обожает родного сына и недолюбливает пасынка (схожая ситуация, при отсутствии сына, – в «Преданной служанке»); в «Льстеце» мать и в «Находчивой жене» мачеха завидуют соответственно дочери и падчерице; в «Опекуне» мать, записная кокетка, о дочери попросту не думает; в «Духе противоречия», в «Скупом» и в «Стародумах» на характер препятствия указывает характер, выведенный в название (аналогичный «Стародумам» характер – в «Находчивой служанке» и в «Годеро-брюзге»).

Классическая комедия препятствие, как правило, только обозначала, подробно на нем не задерживаясь. Препятствие стереотипно (запрет, соперничество или недоразумение), оригинально его преодоление – та хитрость раба или то плутовство слуги, которые позволяют влюбленному достичь своей цели. Гольдони этот тип комедии превосходно знал и время от времени воспроизводил: комедию недоразумения – в «Двух венецианских близнецах» (1747), которые прямо восходят к архетипическому произведению для данной жанровой отрасли, к плавтовским «Менехмам», и в такой заслуженно знаменитой, но вместе с тем традиционной по организации действия комедии, как «Веер» (1764–1765); комедию интриги – в «Воспитаннице». «Воспитанница», созданная с откровенно стилизаторскими намерениями (о чем уже говорилось), – чуть ли не единственная пьеса Гольдони, весь интерес которой сосредоточен в способе преодоления препятствий. Рядом с ней можно поставить, пожалуй, только «Очаровательную женщину», первую литературную комедию Гольдони (где героиня преодолевает нежелание возлюбленного сочетаться с ней браком, завоевывая благосклонность всех его родных), и «Теренция» (1754), так же как «Воспитанница», откровенно стилизованного, на этот раз под паллиату (заглавный персонаж здесь выступает как бы одновременно в двух ролях своих собственных комедий: героя-любовника и раба).

В подавляющем большинстве случаев преодоление препятствий занимает Гольдони мало или не занимает вовсе. Главное для него – само препятствие. Вернее так: главное, о чем Гольдони неоднократно заявлял, – характер, а он может быть характером лица, непосредственно уча-

ствующего в любовной коллизии, причастного к ней со стороны или не причастного вовсе. Два первых случая мы разобрали, а с последним мы встречаемся, например, в «Кавалере Джокондо»: характерность заглавного героя состоит в том, что он, разбогатевший простолюдин, помешан на увлечении иноземными обычаями, а к маркизу и донне Марианне, составляющим любовную пару (где препятствие, напомним, – любовь донны Марианны к сыну), имеет отношение только в качестве хозяина дома, где они гостят. Но это крайне редкий, чуть ли не единственный случай. Обычно персонаж такого рода не достаивается не только заглавной роли, как в «Кавалере Джокондо», но и вообще роли сколько-нибудь существенной. Так обстоит дело, например, в группе «серьезных» комедий Гольдони: в «Памеле» (1750), где есть похожий на кавалера Джокондо персонаж, фанатик всего иноземного, и он также стоит в стороне от драматических отношений милорда и гувернантки (разделяющее их социальное неравенство Гольдони, прямо заявив о своем неприятии развязки ричардсоновского романа, устранил с помощью традиционного комедийного приема, «узнавания»: отец Памелы оказывается скрывающимся шотландским графом); в «Мольере» (1751), где выведен как бы прототип Тартюфа (под именем Пирлоне), который пытается сорвать постановку посвященной ему комедии, сыграв на соперничестве старшей и младшей Бежар; в «Торквато Тассо» (1755), где ни любопытный, ни педант существенно не связаны со страстью героя к любовнице феррарского герцога (здесь Гольдони, так же как в «Памеле», удовлетворяя требованиям «декорума», изменил социальное положение героини тассовского биографического мифа, превратив Элеонору из сестры герцога в придворную даму). И вместе с тем трем этим комедиям такого рода персонажи нужны при всей их периферийности – иначе они вообще остались бы без характеров (поскольку препятствием здесь является не характер, а либо наличие соперника, либо неравенство влюбленных, либо, как в «Торквато Тассо», то и другое вместе).

Неравенство, составляющее излюбленный сюжетный прием в репертуаре классической новоевропейской комедии, Гольдони использует довольно редко. Кроме «Памелы» (где оно оказывается мнимым) и «Торквато Тассо» (где оно остается непреодоленным), можно указать, пожалуй, лишь на «Честного авантюриста» (1751, бедняк женится на богатой), «Богача в осаде» (1758, богач женится на бедной) и на упоминавшиеся выше «Забавный случай» и «Брак по объявлению». И еще – на весьма популярный в театре XVIII века (в том числе музыкальном) сюжет «служанки-госпожи», который в таких комедиях, как «Очаровательная женщина», «Ключница», «Находчивая служанка» завершается брачным фи-



налом, служанка выходит замуж за хозяина (в «Экономке» по закону «отрицательной компенсации» финал прямо противоположный; надо, справедливости ради, заметить, что в группе пьес о служанке, к которой следует прибавить и «Преданную служанку», и «Мстительную женщину», и даже «Хозяйку гостиницы», колебания в моральной оценке объясняются также и причинами экстралитературного порядка: меняющимся эмоциональным отношением автора к актрисам на это амплуа)<sup>12</sup>.

Соперничество используется в качестве сюжетной основы чаще, но, как правило, в сочетании с другими сюжетными идеями. Скажем, в том же «Честном авантюристе» имеются, кроме главного героя, Гульельмо, еще трое претендентов на руку донны Ливии и есть также Элеонора, с которой Гульельмо связан брачным обещанием (соперников устраняет герой, привлекая их на свою сторону; соперницу – героиня, с помощью отступного); наличие соперников здесь более сильное препятствие, чем неравенство. Дело в том, что характер, выведенный в этой комедии на главные роли и вовлеченный в любовную коллизию (если можно считать характером способность адаптироваться к любой жизненной ситуации, способность, имеющую признаки квазипрофессии, – авантюризм), сам по себе служить препятствием не может и раскрывается не столько в самой любовной истории, сколько в сопутствующей ей конкуренции (в столкновении с соперниками обнаруживаются прежние социальные маски героя – как врача, адвоката, финансиста и пр.). В «Честной девушке» (1748) наличие соперников позволяет полнее раскрыть «характер» героини – ее добродетель, контрастирующую с ее низким социальным положением (в «Памеле» Гольдони, имея ту же цель и тот же женский характер – возведенную в высшую степень добродетель, – обошелся без соперничества, поскольку здесь препятствие коренится в невозможности для героя перешагнуть разделяющую его и Памелу социальную бездну).

Общая причина, лежащая в основе предпочтения, отданного комедии соперничества перед комедией неравенства, вполне очевидна: иногда характер удобнее показать, наделив им не главного героя, а его конкурента. Такова ситуация в «Хитрой вдове», о которой мы уже упоминали (четыре шаржированных национальных типа), в «Самозванце» (1754, соперник выдает себя за офицера, набирающего полк), в «Остроумном кавалере» (1757, герой, подстрекаемый тайно соперничающим с ним другом, проникается ревностью к лицу, представляющему знакомый нам тип «светского философа»), в «Земляке» (1762, тип брачного авантюриста). Образцовую комедию соперничества мы имеем в так называемой «дачной трилогии» – в трех пьесах («Дачные страсти», «Дачные приключения», «Возвращение с дачи», 1761), связанных единством главных пер-

сонажей, темы и конфликта. Тема (ее и до трилогии Гольдони несколько раз затрагивал) – мода на дачные увеселения, охватившая венецианский «средний класс» (в подражание венецианской аристократии), и вызванное ею безумное расточительство. Это – общий фон для любовного сюжета, осложненного со стороны героя (Леонардо) ревностью, которую героиня (Джачинта) сознательно подогревает. Первая пьеса кончается заключением брачного контракта, но во второй обнаруживается, что забавы Джачинты добром не кончились: она чувствует, что любит, и любит не жениха. Для Гульельмо, соперника, обычная светская игра также начинает оборачиваться чем-то более серьезным. В борьбе любви и долга побеждает долг: Джачинта добивается, чтобы Гульельмо дал брачное обещание сестре Леонардо, отрезая себе тем самым все пути для отступления. В третьей пьесе проигрывается тот же конфликт, отягощенный давно готовившейся финансовой катастрофой Леонардо – финал снимает остроту конфликта, но не отменяет его причин.

При том, что конфликт в «дачной трилогии» интериоризирован, психологией любовного чувства Гольдони по-прежнему не заинтересован (к Мариво он и здесь не приближается). Об этом он и сам открыто объявляет: «Женитьба Леонардо на Джачинте и Гульельмо на Виттории совсем не являлась главной моей задачей. Мне хотелось в первой пьесе ознакомить зрителей с безудержной страстью итальянцев к дачным развлечениям. А во второй пьесе я хотел показать опасности неограниченной свободы, царящей во время таких увеселений»<sup>13</sup>. Характер для Гольдони (как, собственно, и для всей классической традиции в данной области, от Феофраста и Менандра до Мольера и Лабрюйера) – это всегда некая доминирующая страсть или черта или жизненная установка, и в этом отношении Джачинта ничем принципиально не отличается от, скажем, скупца или лжеца. Любовное чувство в понимании Гольдони если и обладает свойствами императивности, то только в жанровом плане, а отнюдь не в ценностном: сила любви поэтому воспринимается не как свидетельство ее истинности, а как нарушение нормы (подобно любви скупца к своим сокровищам). Любовь к другому Джачинты – такое же препятствие на пути героев любовной коллизии, как ненормально преувеличенная любовь к дочери донны Аурелии из «Любящей матери» или любовь к сыну донны Марианны из «Кавалера Джокондо».

Не только «дачная трилогия», большинство других «комедий соперничества» может быть зачислено в тот разряд комедий характера, где основным препятствием является характер участника любовной коллизии – все зависит от точки зрения. Стоит, например, счесть за главного героя не отодвинутого далеко на сюжетную периферию положительного

Фабио, а фальшивого капитана Орацио, и «Самозванец» окажется в одном ряду с «Влюбленным воином», где браку мешает профессия героя – благородная в одном случае, подлая в другом (герою «Влюбленного воина» приходится, чтобы достичь желаемого, выйти в отставку, отставка Орацио – это его разоблачение). К этому же ряду прибавится и уже упомянутый «Земляк», и «Плут» (1756, герой которого – плебей, выдающий себя за аристократа и ведущий интригу с целью получить в жены дочь знатной особы), да и в «Остроумном кавалере» настоящим героем является заглавный персонаж, стоящий в стороне от любовной коллизии, но принужденный играть в ней роль соперника (это в сущности очередная вариация на тему, заданную Момоло, – «светская философия» с ее полусами вольнолюбия и самовлюбленности).

Перемена точки зрения вообще способна многое изменить в формальной классификации пьес Гольдони. Скажем, «Истинного друга» (комедию, которую весьма широко использовал в «Побочном сыне» Дидро, что навлекло на него обвинения в плагиате, а на Гольдони, к этим обвинениям совершенно непричастного, – гнев Дидро) мы отнесли к той группе пьес, где препятствием является характер главного героя. Но так это лишь в том случае, если считать главным героем Флориндо, а главным препятствием – его готовность дружбу поставить выше любви. Ничто, однако (кроме заглавия), не мешает принять за главного Лелио: он выходит на сцену женихом Розауры, но вынужден расторгнуть помолвку, так как отец невесты, скупец (его монолог, кстати, обнаруживает разительную близость с монологом пушкинского скупого рыцаря), решил не давать за ней никакого приданого. Комедию, рассмотренную под таким «углом зрения», придется отнести уже к другой группе: к той, где препятствие составляет характер лица, постороннего любовной коллизии. Такое совмещение мотивов – довольно редкий случай, но лишь подтверждающий нашу констатацию принципиального единообразия двух этих групп.

Комедии, имеющие любовный сюжет, не исчерпывают, как уже говорилось, весь репертуар комического театра Гольдони. Он включает и довольно большую группу пьес, герои которых уже миновали обычный комедийный финал. Тут необходимы две оговорки. Во-первых, ограничение сюжета послесвадебным периодом само по себе не исключает возможности любовных коллизий. Ревность и соперничество движут действием таких пьес, как «Благоразумная дама» (1751), «Ревнивые женщины» (1752), «Ревнивый скупец» (1753), «Бал» (1754), «Славная семья» (1755), «Стойкая женщина» (1758), «Памела замужем» (1760), «Ревность Линдоро» (1764), «Тревоги Зелинды» (1764) – изменение «угла зрения» по сравнению с основной группой в этом случае не очень значительно. Во-

вторых, граница, разделяющая комедии «добрачные» и «послебрачные», – не жесткая, во всяком случае, допускающая существование смешанных форм. В равной степени и той и другой группе принадлежат «Благоразумный» (1748), «Отец семейства» (1750), «Ревнивые женщины», «Любопытные женщины» (1753), «Стародумы», «Брюзга-благодетель» (1771).

Некоторое своеобразие «послебрачной» группы (да и то выраженное не в виде закономерности, а в виде тенденции) заключается, пожалуй, лишь в том, что конфликты здесь чаще приобретают внеличный характер. Оформляются они по-прежнему, разумеется, как конфликты действующих лиц, но более широкий смысл, стоящий за ними, прочитывается с полной ясностью. В «Семействе антиквария» (1750), например, выведены две семейные пары: граф Ансельмо с женой и их сын, женатый на дочери купца Панталоне. Граф – типичный пример экстравагантного характера, он сходит с ума по старинным вещам, ничего в них не понимая, и становится жертвой разного рода мошенников (приобретая среди прочего туфлю Нерона и волосы Лукреции). Его супруга капризна, своевольна и безмерно гордится своей родовитостью; она всячески третировает невестку, принесшую в их близкий к разорению дом деньги, но уронившую честь семейства своим мещанским происхождением. Разница социальных положений (муж – аристократ, жена – дочь все того же Панталоне, т. е. из купцов) стоит за семейным конфликтом в «Разумной жене» (1752; в очень похожем по сюжету «Бале» этой разницы нет). В «Спесивых дамах» (1750) конфликт тот же по содержанию, но иной по форме (он не внутри, а вне семьи): жена богатого купца, брезгуя своей средой, ищет ход в великосветское общество, но им отвергнута. В «Новой квартире» (1760) претензии супруги на образ жизни, не соответствующий ее происхождению и среде, разбиваются по-другому: разорением мужа. К светской жизни стремится и жена купца Панталоне из «Благоразумного»; старый муж, чтящий патриархальный обиход, ей помеха, и она даже замышляет его убийство – это уже конфликт не социальных положений, а форм социального поведения, знакомый нам по «Стародумам» (где, однако, оценки полярным образом меняются). В комедии «На даче» (1756) он из одинарного становится двойным: жена конфликтует и с мужем из-за «грубости» его вкусов и привычек, и с поклонником, вывезшим из Франции пренебрежительное отношение ко всякой, в том числе и внесупружеской, верности. Герой «Благоразумной дамы», с одной стороны, мучается ревностью, а с другой, будучи рабом светского этикета, заставляет жену неукоснительно его соблюдать (в том числе и обычай иметь штатных поклонников). Похожее совмещение в характере двух взаимоисключающих установок мы встречаем также в «Ревнивом скупце» и в «Брюзге»

благодетеле» (а в основной группе пьес – в «Тщеславном скупце», например). Свойство характера (или порочная привычка) вообще довольно типичная причина конфликта внутри семьи («Добрая жена», «Кофейня», «Ревнивые женщины», «Любопытные женщины», «Влиятельная дама»).

И еще одна группа комедий, стоящая несколько особняком, но именно благодаря этому эксплицирующая основные тенденции творчества Гольдони. Возьмем, к примеру, «Весельчаков» (1758), комедию не самую знаменитую, но для данной группы чуть ли не наиболее представительную. Компания венецианцев, числом сто двадцать человек, устраивает товарищеский обед на Джудекке (действительный случай, Гольдони был его свидетелем). Женщины на него не приглашены, но они, как говорит автор, «появились в большом количестве между десертом и кофе»<sup>14</sup>. Среди местных девушек, принимающих участие в последовавших за обедом танцах, оказывается заезжая певичка. За ней ухаживает один из сотрапезников, но он ей не по вкусу, ее больше устраивает двусмысленное предложение другого. Это все, фабула этим исчерпана, можно сказать, ее фактически нет: обед, бал, несколько бытовых сценок. Отдельные характеры намечены, но не разработаны, им просто негде развернуться. Зато ярко выступает коллективный характер, пусть даже в одной его черте: Венеция на досуге. Венеция себя узнала, себе понравилась и встретила пьесу благосклонно.

Не всегда и не во всех пьесах данной группы наблюдается такой решительный отход от фабульного строя и от любовной тематики; коллизии, связанные с любовными целями и отношениями, как правило, не изгоняются вовсе, но предстают ослабленными и редуцированными (что вообще, как мы видели, свойственно творчеству Гольдони). «Действие наипростейшее, интрига, ни к чему не обязывающая, перипетия, не представляющая интереса...» – это предисловие автора к «Кампелло» (1756). Автор не лукавит, все это, действительно, так. Место действия – миниатюрная площадь (campiello, характерная примета венецианского городского пейзажа), куда выходят фасады постоянного двора и четырех домов. Хозяйки трех из них – вдовы, у двух дочери, у одной сын. Четвертое семейство представлено неаполитанским дворянином и его племянницей, которая, однако, ни привычками, ни нравом не выделяется из окружающей мещанской среды. Будничные заботы, будничные радости, все на виду у всех, все «на площади», частного, спрятанного за фасадом здесь нет. Одна из девушек обручается с разносчиком мелкого товара, другая ждет, пока подрастет сын соседки. Племянница неаполитанца выходит замуж за кавалера, остановившегося на постоялом дворе; его интересует приданое, ее – замужество и почет. Но все это как бы между прочим, без «интриги»,

без «перипетии», без возмущения и нарушения ровного хода жизни (он не то чтобы ровный, скорее, наоборот, его диктует рваный и быстрый ритм мгновенных ссор и мгновенных примирений, но в нем нет, казалось бы, обязательного для комедии уклонения от нормы и срыва в праздничный беспорядок). Причем, даже когда на сцене не будни, а праздник, беспорядок, с ним сопряженный, как бы нивелируется. Карнавальная вольность, которую позволяет себе Маринетта из «Веселых венецианок» (1758), посланная в целях розыгрыша анонимную любовную записку малознакомому миланскому кавалеру, – невинная шалость по сравнению с проделками раба или слуги классической комедии. И служит эта шалость для того, чтобы нагляднее представить черту опять же не индивидуальную, а коллективную – «праздничность» нрава венецианок (что только в обстановке праздника и может быть представлено). Для обозначения ее вводится диалектальное слово, не имеющее аналога в литературном языке, – *el morbin* (отсюда *le morbinose* – «веселые женщины» и *i morbinosi* – «веселые мужчины», «весельчаки»). Гольдони специально поясняет, что веселость, свойственная всем венецианцам, имеет разный характер и разное название в зависимости от социального положения: *el chiasso* – для тех, кто в самом низу, на самом верху – *l'allegria* и в середине – *el morbin*.

*El chiasso* – это то, что происходит в «Кухарках» (1755). Подобно «Весельчакам» эта комедия почти без сюжета, во всяком случае, без развязки (Раймондо, мужу Костанцы, приглянулась Доротея; он уговаривает ее служанку Занетту передать ей кольцо; Занетта соглашается, но кольцо своей хозяйке продает; Доротея же так до конца и не подозревала, что является объектом ухаживания). Главные герои здесь – четыре служанки, которые обманывают своих хозяев (обман Занетты находится в ряду сходных мелких надувательств), воруют продукты, клянут деньги и думают только о мужчинах и развлечениях. В прославленных «Кьоджинских перепалках» (1762) герой – сама Кьоджа, сам город рыбаков (здесь любовный сюжет есть, но он, как в «Кампелло», тонет в общем ритме жизни). Коллективный герой может быть отобран не по социальному и региональному, а по профессиональному признаку: таков критерий в «Школе танцев» (1759) и в «Импрессарио из Смирны» (1760) – в последней комедии, содержание которой составляет набор оперной труппы (а пафос – создание ее коллективного портрета), любовного сюжета нет вообще. Но чаще всего Гольдони ищет такого героя в средненизших слоях Венеции, среди купцов, ремесленников, домохозяек, слуг. Случаи, когда коллективный характер полностью отгесняет характер индивидуальный (как в «Весельчаках»), довольно редки, но тенденция к слиянию отдельных голосов в общий хор, само более или менее весомое присутствие этого хорального начала ощу-

щается в венецианских комедиях Гольдони всегда, от «Честной девушки» (1748) с ее гондольерами до «Одного из последних вечеров карнавала» (1762) с его сукновалами, красильщиками, вышивальщицами, ткачами<sup>15</sup>.

Структурные особенности гольдониевского комедийного театра ввиду почти энциклопедической полноты представленных в нем жанровых разновидностей не могут быть исчерпаны какой-либо простой формулировкой. Любая жесткая дефиниция немедленно встречается с опровержением, которое звучит только убедительнее оттого, что творчество Гольдони никак не выстраивается в виде прямой, в нем нет единого направления, скорее, постоянные флуктуации, благодаря которым ничто не может быть объявлено устаревшим и преодоленным, все может вернуться и вернуться можно ко всему. Если искать определение, то только в этом отсутствии определенности. Возьмем, к примеру, строительство сюжета. То, что Гольдони умел это делать превосходно, сомнений не вызывает. И «Слуга двух господ», одна из самых ранних комедий, и «Веер», одна из самых поздних, работают как хорошо отлаженные механизмы. И нельзя сказать, что в «Веере», этой образцовой комедии недоразумений (Эваристо влюблен в Кандиду, хочет подарить ей веер, просит деревенскую девушку Джаннину передать его Кандиде, Кандида видит, как он вручает веер Джаннине, и думает, что ей веер и предназначен, и т.д.), вовсе нет характеров. Они есть, но они существуют как бы сами по себе, вне действия, не раскрываются в действии и сами действие не направляют. Их могло бы и не быть, на ход действия это ничуть бы не повлияло.

Можно предположить, что чем ближе соотнесены действие и характер, тем слабее формальная упорядоченность действия. Ничего особенно парадоксального здесь нет. Комедия – жанр, отличающийся весьма малой информативностью, построенный на комбинации тождественных элементов. С информацией, заключенной в понятии характера, комедия научилась управляться (т. е. нейтрализовывать ее) давно, еще во времена Менандра. В этом смысле реформа Мольера мало что изменила (у Мольера сохранился менандровский характерологический принцип – единственный исключительный характер, скупой, лицемер, мнительный, докучный, который, как правило, причастен к комедийному действию всегда в одной и неизменной позиции).

Теоретическое понимание характера осталось у Гольдони прежним, но практика довольно далеко отклонилась от теории. Вспомним предисловие к «Кавалеру Джокондо», список характеров этой пьесы, данный Гольдони. Герой – «человек невежественный и фанатичный, любящий привечать путешественников и бросающий деньги на глупости». Далее – «мать, ослепленная материнской любовью; ее дурно воспитанное чадо;

дама, капризная, переменчивая и требовательная; скромный дворянин, измученный обязанностью сопровождать вздорную даму; покорный поклонник, чьему терпению, однако, тоже приходит конец; педант в погоне за наживой; мошенники; человек разумный и здравомыслящий». Это для Гольдони не исключение, это правило – он, как уже говорилось, считал необходимым, по крайней мере, стремиться к тому, чтобы характерами в пьесе обладали все действующие лица.

Теперь представим себе, что таким же списком решил предварить своего «Мизантропа» Мольер («Мизантропа», потому что в нем вопреки утверждению Гольдони характерами наделены все персонажи и, кроме того, – это единственная мольеровская комедия, где препятствием в любовной коллизии является характер главного героя). Получилось бы что-нибудь в следующем роде. Альцест, главный герой – эксцентричный характер, моральная твердость принимает у него черты ригоризма, а искренность переходит в бестактность. Селимена, героиня – кокетка, Арсиноя, ее подруга, – влюбленная ханжа, Элианта, ее кузина, – девушка разумная и твердых правил, Филинт – образцовый друг. Поклонники Селимены представляют разные степени и формы самовлюбленности и самодовольства. И тип конфликта, и в известной мере даже содержание пьесы этим гипотетическим списком уже предопределены. Характеры протагонистов противопоставлены напрямую (искренность против женского и светского лукавства), характерами Арсинои и трех поклонников героини дан материал и иллюстрация к инвективам Альцеста, характерами Элианты и Филинта указано, где эти инвективы переходят грань здравого смысла. И ничего похожего у Гольдони: поди пойми, какими отношениями и коллизиями связаны фанатик всего иноземного, дама, обожающая своего сына, капризная дама, педант и мошенники. Абстрактное представление о характере не предопределяет его сюжетной функции; напротив, сюжетная функция, каждый раз новая, существенно корректирует представление о характере. Это именно то, что Гольдони называл бесконечностью характеров «по виду»<sup>16</sup>.

Возьмем, к примеру, скупца, популярнейший характер как древней, так и новой комедии, – на такой выбор наталкивает все то же предисловие к «Кавалеру Джокондо» («скупой – это отдельный характер, но десять скупцов можно изобразить ведущими себя различно в различных обстоятельствах»). У Гольдони он встречается в нескольких пьесах, каждый раз с некоторым смещением позиции (и ни разу он не оказывается в позиции мольеровской – соперника своего сына). Чаще всего он распрягается судьбой героини любовной коллизии (в «Истинном друге» он ее отец, в «Скупом» – свекр, т. е. отец ее покойного мужа, в «Тодеро-



брюзге» – дед, наконец, в «Любящей матери» – тетя), дважды он выступает в роли мужа (это комедии семейного сюжета – «Ревнивый скупец» и «Влиятельная дама») и один раз – в роли жениха («Тщеславный скупец», последняя комедия Гольдони). Перемена «точки зрения», однако, достигается как изменением сюжетной функции персонажа (родитель или равное ему лицо, муж, жених), так и сменой его характерологического окружения. В «Истинном друге» скупость скупца дает возможность вернуться спору любви и дружбы, в «Скупом» – соревнованию двух жизненных философий (излишней серьезности и пристойной веселости), в «Любящей матери» – борьбе между двумя видами любви, к дочери и к мужчине. В «Ревнивом скупце» характер мужа побеждается образцовой добродетелью жены, во «Влиятельной даме» – деловым складом ее ума.

Возрастание информационной насыщенности (бесконечность характеров «по виду») вызывает резкое возрастание вариативности, и напротив, существенно ослабляется такое основополагающее свойство комедии как почти полная сюжетная предсказуемость (и в мольеровском «Мизантропе» хватило одного Альцеста, одного не полностью замкнутого в своих логических предпосылках характера, чтобы отменить традиционный комедийный финал). Гольдони приходится прибегать к почти насильственным мерам с тем, чтобы вернуть свою комедию в русло общепринятых конвенций. Одна из таких мер – введение особой сюжетной функции, функции медиатора или арбитра, необходимой, чтобы помочь комедийному сюжету, не способному своими силами найти путь к комедийному финалу. В «дачной трилогии» в этом качестве выступает Фульженцио, друг отца героини: он спасает Леонардо от банкротства, принимая от него доверенность на управление его имуществом, а его самого вместе с женой отправляя в Геную от греха подальше. В «Семействе антиквария» аналогичную роль играет Панталоне, отец новобрачной: граф и его сын посредством специального контракта отказываются от всяких прав на свое состояние и передают их Панталоне – это единственный способ не только спасти семейство от разорения, но и водворить в нем мир (основной конфликт здесь, напомним, разворачивается между свекровью и невесткой). В «Стародумах» арбитром является донна Феличе, которой удастся вразумить всех четырех заглавных персонажей и наладить уже расстроившуюся было помолвку. «Примиритель» есть и в «Кампелло» (кавалер) и в «Кьоджинских перепалках» (коадьютор). Примеры легко умножить.

В комедийном театре Гольдони, взятом как целое, заметно действие двух разнонаправленных тенденций. Одна ведет ко всеобщей систематизации; это ей следует Гольдони, сообщая о намерении представить в сво-

ем творчестве образцы комедий всех эпох и разновидностей, выбирая в качестве регулятивного принципа число муз или недель театрального сезона, продажному адвокату противопоставляя честного, корыстной служанке – бескорыстно-преданную, вслед за кокеткой, теряющей своих поклонников, выводя на сцену ветреницу, смиряющую свой нрав. Эта тенденция, в которой проявляет себя то, что мы обозначили как принцип компенсации, ведет в пределе к такому положению дел, когда будут исчерпаны все мыслимые характеры, когда каждый характер будет опробован на всех сюжетных ролях и будут проиграны все варианты развязки. Это трудно, но теоретически возможно: число характеров, если судить по Феофрасту и Лабрюйеру, не слишком велико, позиций, на которые их можно поместить, еще меньше и совсем мал выбор развязок. Мы видим, как Гольдони идет к этой цели, видим, наблюдая за превращениями его мотов и игроков, его скупцов, льстецов и лжецов, его добродетельных девушек, его ветреных красавиц, его эгоистичных или любящих матерей. И кажется, что цель будет вот-вот достигнута, лишь бы хватило времени и сил. Но тут вступает в силу противоположная тенденция (и времени, и сил оставалось еще в избытке): конечность «по роду» (порожденная абстрактно-нормативными принципами риторического подхода к действительности) входит в противоречие с бесконечностью «по виду» (отражающей многообразие индивидуального опыта, который впервые в рамках комедии воспринимается как эстетический фактор). Характеры либо дробятся на неподдающиеся систематизации варианты (как в «Стародумах»), либо сливаются в такую же несистемную общность (как в «Весельчаках»).

В предисловии к первому собранию своих комедий (издание Беттинелли) Гольдони обронил знаменательную и ставшую знаменитой фразу – о двух своих главных наставниках, Мире и Театре. Ее часто и по праву использовали как ключ ко всему его творчеству<sup>17</sup>. Дело, разумеется, не в гольдониевском реализме *avant la lettre*, а в том, что сфера всевластия общего понятия («рода») у него существенным образом урезается. Оно еще могущественно, но введение антиномичной ему категории (антиномичной в силу постулируемой ею бесконечности) нельзя рассматривать иначе, как подрыв самого риторического осмысления действительности, которое оказывается лицом к лицу не только с прямым противником, но и с собственным логическим пределом. Подрыв не только основы риторической культуры, но и всех форм его (в том числе жанровых). Во времена Гольдони жанровая система перестает восприниматься как нечто неизменное и неприкасаемое; ее неизменность все чаще и чаще оспаривается. В драматургии это посягательство на жанровые устои

дало жизнь так называемой «мещанской драме». Ее положение – срединное, между трагедией и комедией. В жанровую систему, иными словами, вводится некая дополнительная позиция, но это не отменяет позиций прежних. Более того, мещанская драма и держится только в контрастном противопоставлении основным жанровым формам, тем самым предполагая их присутствие. Она создается из комбинации их элементов: для англичан, для Лилло и Мура отправной точкой является трагедия (они «низводят» ее в мещанскую среду), для Дидро – комедия (он идеологически ее «возвышает»). Гольдони в отличие от них ни к каким жанровым трансформациям не стремился и не ощущал жанровые условия как препятствие и обузу. Тем показательнее, что комедия под его пером то и дело утрачивает тождество с самой собой. Она перестает осознаваться и подаваться как картина нарушения нормального хода вещей (и это в самой карнавализованной из театральных столиц Европы и у самого венецианского из всех венецианских писателей). Ее жесткие структурные сцепления ослабляются и провисают, бледнеют и размываются ее опорные структурообразующие оппозиции (такие, как ум – глупость, смелость – осторожность, любовь – расчет и даже богатство – бедность). Правда, все это – в виде тенденции, иногда выведенной на поверхность, иногда глубоко скрытой, иногда исчезающей совсем. Комедия Гольдони – это все еще классика, но вовлеченная в процесс освоения нового языка, который, освоенный окончательно, должен решительно изменить лицо жанра. Прощаясь с Венецией, Гольдони написал «Один из последних вечеров карнавала» – скорый отъезд автора в Париж легко угадывался в отъезде героя пьесы, рисовальщика по ткани Анзолетто, в далекую Московию. Комедийный театр Гольдони – это прощание с классической комедией, которой в следующем веке суждено лишь однажды надолго сбросить с себя личину водевиля и оперетки и, по странному совпадению, – все в той же Московии, в театре Островского<sup>18</sup>.

---

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См: *Андреев М.Л.* Метасюжет в театре Островского / ИВГИ; РГГУ. М., 1995 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 11).
- 2 Для облегчения ориентации приводим хронологический список комедий Гольдони (все цитаты и ссылки по изд.: *Goldoni C.* Tutte le opere. A cura di G.Ortolani. V. I–VIII. Milano, 1973–1979)

Душа общества (L'Uomo di mondo, 1738–1756)

Мот (Il Prodigio, 1739–1755)

Банкрот, или Разорившийся купец (La Bancarotta o sia il Mercante fallito, 1741–1755–1757)

Очаровательная женщина (La Donna di garbo, 1743)

Слуга двух господ (Il Servitore di due Padroni, 1745–1753)

Мошенник (Il Frappatore, 1745)

Два венецианских близнеца (I due Gemelli veneziani, 1747)

Театр Сант Анджело (труппа Медебака)

Благоразумный (L'Uomo prudente, 1748)

Хитрая вдова (La Vedova scaltra, 1748)

Честная девушка (La Putta onorata, 1748)

Добрая жена (La buona Moglie, 1749)

Кавалер и дама (Il Cavaliere e la Dama, 1749)

Венецианский адвокат (L'Avvocato veneziano, 1749–1750)

Отец семейства (Il Padre di famiglia, 1750)

Семейство антиквария (La Famiglia dell'Antiquario, 1750)

Богатая наследница (L'Erede fortunata, 1750)

(Сезон 16 комедий)

Комический театр (Il Teatro comico, 1750)  
Спесивые дамы (Le Femmine puntigliose, 1750)  
Кофейня (La Bottega del caffè, 1750)  
Лжец (Il Bugiardo, 1750)  
Льстец (L'Adulatore, 1750)  
Поэт-фанатик (Il Poeta fanatico, 1750)  
Памела (La Pamela, 1750)  
Кавалер со вкусом (Il Cavaliere di buon gusto, 1750)  
Игрок (Il Giuocatore, 1750)  
Истинный друг (Il Vero Amico, 1750)  
Мнимая больная (La Finta Ammalata, 1751)  
Благоразумная дама (La Dama prudente, 1751)  
Не ведающая родства (L'Incognita, 1751)  
Честный авантюрист (L'Avventuriere onorato, 1751)  
Ветреница (La Donna volubile, 1751)  
Бабы сплетни (I Pettegolezzi delle Donne, 1751)

(Конец сезона 16 комедий)

Мольер (Il Moliere, 1751)  
Ключница (La Castalda, 1751)  
Влюбленный воин (L'Amante militare, 1751)  
Опекун (Il Tutore, 1752)  
Разумная жена (La Moglie saggia, 1752)  
Феодал (Il Feudatario, 1752)  
Ревнивые женщины (Le Donne gelose, 1752)  
Преданная служанка (La Serva amorosa, 1752)  
Домашние дразги (I Puntigli domestici, 1752)  
Послушная дочь (La Figlia obbediente, 1752)  
Негоцианты (I Mercatanti, 1753)  
Хозяйка гостиницы (La Locandiera, 1753)  
Любопытные женщины (Le donne curiose, 1753)  
Все невпопад, или Неосторожный болтун (Il Contrattempo o sia Il Chiacchierone imprudente, 1753)  
Мстительная женщина (La Donna vendicativa, 1753)

## Театр Сан Лука

Ревнивый скупец (Il Geloso avaro, 1753)  
Голова кругом, или Самовлюбленная вдова (La Donna di testa debole o sia La Vedova infatuata, 1753)  
Находчивая служанка (La Cameriera brillante, 1754)  
Английский философ (Il Filosofo inglese, 1754)  
Любезный старик (Il Vecchio bizzaro, 1754)  
Бал (Il Festino, 1754)  
Самозванец (L'Impostore, 1754)  
Любящая мать (La Madre amorosa, 1754)  
Теренций (Terenzio, 1754)  
Торквато Тассо (Torquato Tasso, 1755)  
Кавалер Джокондо (Il Cavalier Giocondo, 1755)  
Кухарки (Le Massere, 1755)  
Недовольные (I Malcontenti, 1755)  
Славная семья (La Buona Famiglia, 1755)  
Домохозяйки (Le Donne de casa soa, 1755)  
На даче (La Villeggiatura, 1756)  
Плут (Il Raggiratore, 1756)  
Своенравная (La Donna stravagante, 1756)  
Кампьелло (Il Campiello, 1756)  
Скупой (L'Avaro, 1756)  
Себялюбец (L'Amante di se medesimo, 1756)  
Голландский врач (Il Medico olandese, 1756)  
Единственная женщина (La Donna sola, 1757)  
Воспитанница (La Pupilla, 1757)  
Остроумный кавалер, или Голова кругом (Il Cavaliere di spirito o sia La Donna di testa debole, 1757)  
Остроумная вдова (La Vedova spiritosa, 1757–1758)  
Отец по любви (Il Padre per amore, 1757)  
Дух противоречия (Lo Spirito di contradizione, 1758)  
Богач в осаде (Il Ricco insidiato, 1758)  
Веселые венецианки (Le Morbinose, 1758)  
Женщины в веселом расположении духа (Le Donne di buon umore, 1758, перевод предыдущей комедии в прозу и на литературный язык)

Безразличный (L'Apatista o sia l'Indifferente, 1758)  
Самовластная женщина (La Donna bizzarra, 1758)  
Находчивая жена (La Sposa sagace, 1758)  
Экономка (La Donna di governo, 1758)  
Стойкая женщина (La Donna forte, 1758)  
Весельчаки (I Morbinosi, 1758)  
Школа танцев (La scuola di ballo, 1759)  
Влюбленные (Gl'Innamorati, 1759)  
Памела замужем (Pamela maritata, 1760)  
Имп्रेसарио из Смирны (L'Impressario delle Smirne, 1760)  
Война (La Guerra, 1760)  
Стародумы (I Rusteghi, 1760)  
Забавный случай (Un curioso Accidente, 1760)  
Влиятельная дама (La Donna di maneggio, 1760)  
Новая квартира (La Casa nova, 1760)  
Примерная мать (La buona Madre, 1761)  
Дачные страсти (Le Smanie per la Villeggiatura, 1761)  
Дачные приключения (Le Avventure della Villeggiatura, 1761)  
Возвращение с дачи (Il Ritorno dalla Villeggiatura, 1761)  
Шотландка (La Scozzese, 1761)  
Земляк (Il Buon Compatriotto, 1762)  
Тодеро-брюзга, или Докучный старик (Sior Todero brontolon o sia Il Vecchio fastidioso, 1762)  
Кьоджинские перепалки (Le Baruffe chiozzote, 1762)  
Один из последних вечеров карнавала (Una delle ultime sere di Carnevale, 1762)  
Почтовая станция (L'Osteria della Posta, 1762)

#### Париж

Отцовская любовь, или Благодарная служанка (L'Amore paterno o sia La Serva riconoscente, 1763)  
Брак по объявлению (Il Matrimonio per concorso, 1763)  
Любовь Зелинды и Линдоро (Gli Amori di Zelinda e Lindoro, 1764)  
Ревность Линдоро (La Gelosia di Lindoro, 1764)

Тревоги Зелинды (Le Inquietudini di Zelinda, 1764)  
Робкие любовники, или Путаница с портретами (Gli Amanti timidi o sia L'Imbroglione de' due ritratti, 1764–1765)  
Веер (Il Ventaglio, 1764–1765)  
Долг платежом красен (La Burla retrocessa nel contraccambio, 1764)  
Не рой другому яму, или Карнавальные забавы (Chi la fa l'aspetta o sia I Chiassetti del Carneval, 1764–1765, перевод на венецианский диалект предыдущей комедии с некоторым изменением сюжета)  
Добрый и злой гений (Il Genio buono e il Genio cattivo, 1764–1767)  
Брюзга-благодетель (Le Bourru bienfaisant, 1771)  
Тщеславный скупец (L'Avare fastueux, 1772)

- 3 Как правило, здесь выделяют три периода: граница первого и второго обозначена переходом Гольдони от Медебака в театр Сан Лука (контракт с его владельцем, Антонио Вендрамином, вступил в силу 7 марта 1753 г.); граница второго и третьего – возвращением Гольдони из Рима летом 1759 г. См.: *Fido F. Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*. Torino, 1977. P. 121.
- 4 См.: *Mangini N. La Fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*. Firenze, 1965.
- 5 Это сопряжение (характер – действительность) далеко не тривиально, таким оно только кажется сейчас, через два столетия. Во времена Гольдони характеру, чтобы быть художественно убедительным, не нужно было быть «реалистичным» – достаточно было оставаться последовательным. Мизантроп Мольера отнюдь не выхвачен из действительной жизни. Ориентация на действительность разрушает логическую основу характера (и тем самым его последовательность) и в конечном итоге опрокидывает всю классическую характерологию. Здесь, в этом подключении к дополнительному источнику художественной информации, завязка всех плодотворных нестыковок и напряжений гольдониевской театральной системы.
- 6 Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Т. II. / Пер. и прим. С.С.Мокульского. Л., 1933. С. 401.
- 7 «Единственный» – сказано не совсем точно. У Гольдони уже в парижский период будет еще один случай обращения к архаическому мотиву – «Долг платежом красен», комедия, разрабатывающая мотив надувательства и розыгрыша (характерный, скорее, для фарса, чем для классики). Показательно, что, переводя ее с литературного языка на венецианский диалект, автор ввел дополнительно любовную линию (и тем самым ослабил инородность комедии).
- 8 Ср.: *Gronza G. Goldoni, Marivaux e i teatri parigini / Carlo Goldoni. Atti del Convegno del Bicentenario*. Venezia, 1995. P. 210.
- 9 Мемуары... С. 320.



- 10 Ср. предисловие к «Находчивой жене»: «Эта комедия содержит в себе нечто новое и причудливое. К концу первого акта она кажется законченной. Ибо если главный интерес представлений такого рода состоит в браке, то достаточно его заключить и комедия приходит к концу. Но тут-то и начинается главное действие».
- 11 Мемуары... С. 308.
- 12 См. об этой комедийной теме, в том числе и у Гольдони: *Turchi R. La commedia italiana del Settecento*. Firenze, 1985. P. 30–33.
- 13 Мемуары... С. 270.
- 14 Там же. С. 323.
- 15 Ср.: *Ferrone S. Carlo Goldoni*. Firenze, 1975. P. 58.
- 16 Помимо предисловия к «Кавалеру Джокондо», можно указать также на «Комический театр»: характеры «бесконечны по виду (*sono infiniti in specie*), поскольку всякая добродетель, всякий порок, всякий обычай, всякий недостаток обретают иной вид вслед за переменой обстоятельств».
- 17 Например: *Baratto M. «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni*. Venezia, 1957.
- 18 См.: *Chlodowski R. Goldoni, Diderot e Puskin / Carlo Goldoni. Atti del Convegno...* P. 203.