

Научная статья
УДК 7.091.5+821.131.1
doi: 10.17223/24099554/18/8

«ТУРАНДОТ» К. ГОЦЦИ В РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕЦЕПЦИИ 1910–1920-х гг.

Назрин Расим кызы Эфендиева

*Томский государственный университет, Томск, Россия,
nastyae fendieva@gmail.com*

Аннотация. В статье анализируется пьеса К. Гоцци «Турандот» и ее постановка Ф.Ф. Комиссаржевским в 1912 г. и Е.Б. Вахтанговым в 1922 г. Рассматриваются особенности двупланового эстетического кода в игре актеров в вахтанговской постановке, дополненной интермедиями масок. Осмыслиются концепция вахтанговского театра-праздника, используемые режиссером приемы «отстранения», сценического гротеска, самопародирования, осовременивание импровизационного текста. Дается критическая рецепция постановки пьесы Е.Б. Вахтанговым, приводятся воспоминания актера Б.Е. Захавы, исполнителя роли хана Тимура в вахтанговском спектакле.

Ключевые слова: Гоцци, комедия дель арте, «Турандот», театральная рецепция, Комиссаржевский, Вахтангов, театральная критика

Для цитирования: Эфендиева Н.Р. «Турандот» К. Гоцци в русской театральной рецепции 1910–1920-х гг. // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 154–167. doi: 10.17223/24099554/18/8

Original article
doi: 10.17223/24099554/18/8

TURANDOT BY CARLO GOZZI IN THE RUSSIAN THEATER RECEPTION OF THE 1910-1920S

Nazrin R. Afandiyeva

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, nastyae fendieva@gmail.com

Abstract. The article discusses the staging of the play *Turandot* by C. Gozzi in Russia in the 1910–1920s. The reasons why Russian directors

turned to the play of C. Gozzi at that time were determined by the theatre aesthetics of the Silver Age, when the plots of the Italian comedy and its characters were perceived as a manifestation of a pure comedy aesthetics. The author analyses the productions by Fyodor Komissarzhevsky in 1912 and Evgeniy Vakhtangov in 1922 and concludes that Komissarzhevsky brought the comedy of masks closer to the comedy of characters, which resulted in an aesthetically contradictory rendition, while Vakhtangov rendered *Turandot* as an ironic fairy tale, in which actors did not play the characters, but the actors of a Venetian theatre troupe who played the comedy. Vakhtangov's rendition of *Princess Turandot* premiered on February 28, 1922 at the Third Studio of the Moscow Art Theater. The author describes the cast, analyses the specificity of literary and stage interpretation of the play and reflects on Vakhtangov's concept of the theater-holiday, the methods of "detachment", stage grotesque, self-parody, and modernizing the improvisational text. The article also shows the critical reception of the production, drawn in the memoirs of the actor Boris Zakhava, who performed the role of Khan Timur in Vakhtangov's production. In conclusion, the author speaks about the influence of Vakhtangov's production on the work of Evgeny Schwartz and directing of Svetlana Obraztsova and Georgy Tovstonogov.

Keywords: Gozzi, commedia dell'arte, Turandot, theatre reception, Komissarzhevsky, Vakhtangov, theatre criticism

For citation: Afandiyeva, N.R. (2022) *Turandot* by Carlo Gozzi in the Russian theater reception of the 1910-1920s. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 154–167. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/8

Среди итальянских драматургов XVIII в. наибольший интерес у русских режиссеров, критиков и зрителей в начале XX в. вызвали пьесы Карло Гоцци (1720–1806). Яркий талант Гоцци, превосходное знание традиций народного театра помогли ему создать неповторимый жанр театральной сказки, за которой и закрепилось впоследствии название «фьябы для театра» [1. С. 163].

Пьесы Гоцци получили особую популярность в России в начале XX в. Как пишет Б. Лённквист, в это время «художественная жизнь России претерпела заметную театрализацию. Эта тенденция проявилась в выборе тем – цирк, клоунада, комедия дель арте, маскарад», отражавших характерную «эстетическую позицию», в соответствии с которой «искусство все более напоминало игру» [2]. Причины этого стоит искать в особенностях театральной эстетики эпохи Сереб-

ряного века, когда сюжеты итальянской комедии и ее персонажи были восприняты как проявление эстетики «чистого комизма» [3. С. 197]. Тенденция к возрождению «чистой» театральности и противопоставление ее «литературности» в 1910–1920-е гг. связаны с историей отечественной литературы и культуры данного периода, а также с эстетическими особенностями драмы как рода литературы. Известно, что драматургический текст принадлежит одновременно двум семиотическим системам: литературе и театру. Двойной эстетический код определяет «онтологическую интермедийность драматургического текста и требует постоянно рассматривать его либо непосредственно в смысле спектакля, либо как текст пьесы, только ожидающей акта высказывания на сцене» [4. С. 19].

В это время на русской сцене возникают и получают развитие идеи условного театра и система «биомеханики» В.Э. Мейерхольда (1874–1940), в соответствии с которой «актеры учились свободно двигаться по сцене, обогащались гибкими приемами игры, осваивали технику импровизации и умение целиком заполнять пространство сцены» [3. С. 198]. Эстетическое предпочтение Мейерхольд и авторы основанного им журнала «Любовь к трем апельсинам» отдавали фьябам Гоцци. Спектакли *commedia dell'arte* и театральные сказки Гоцци воспринимались как комедии «чистой радости», в которых «смех рождался не как насмешка над человеческими слабостями, над несовершенствами души и жизни человеческой, а из полноты душевной, от творческого переизбытка жизненной радости» [5. С. 85]. Важную роль в русской театральной эстетике 1910-х гг. играли и пародийные эксперименты Н.Н. Евреинова (1879–1953), достигшие апогея в постановке им «Ревизора» Н.В. Гоголя в театре «Кривое зеркало», где наблюдалось «пародирование театром себя самого посредством «обнажения приема» [2]. В эту традицию вписывается и постановка пьесы «Принцесса Турандот» на русской сцене.

Как известно, китайская трагикомическая сказка в пяти частях «Турандот» впервые была показана на сцене театра Сан-Самуэле в Венеции 22 января 1762 г. В предисловии к пьесе Гоцци писал о том, что хотя в ней и «участвуют маски, но они едва заметны и введены только для того, чтобы их поддержать, а фантастическое и чудесное отсутствует совершенно» [6]. В этом виделось основное отличие данной сказки от таких произведений драматурга, как «Любовь к

трем апельсинам», «Ворон», «Король-олень», «Женщина-змея», «Зелёная птичка». Ф. Шиллер обработал эту сказку для представления на сцене Веймарского театра, впоследствии его текст был положен в основу одной из лучших постановок этой пьесы австрийским режиссером Максом Рейнхардтом (1873–1943) в Немецком театре в Берлине в 1919 г. Под влиянием этой театральной постановки Джакомо Пуччини (1858–1924) написал оперу «Турандот», над которой работал в 1920–1924 гг.

Обратимся к рецепции данной пьесы в отечественной театральной культуре. В 1912 г. режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский (1882–1954) поставил «Принцессу Турандот» в частном театре известного антрепренёра, режиссера и актера К.Н. Незлобина (1857–1930), который в это время арендовал помещение для сцены на Офицерской улице в Петербурге. По воспоминаниям современника, «Принцессу Турандот» Комиссаржевский «ставил в затейливом китайском стиле», используя элементы комедии дель арте, прибегая к роскошному оформлению, в результате чего получился «красивый, богатый выдумкой и живописным размахом спектакль» [7. С. 32]. По замечанию же современной исследовательницы, в постановке этой пьесы Комиссаржевским «преобладала бытовая достоверность», в ней режиссер «приблизил комедию масок к комедии характеров», в результате чего «представление получилось эстетически противоречивым» [8].

Постановка же «Принцессы Турандот» в 1922 г. Е.Б. Вахтанговым (1883–1922) стала событием в культурной жизни России и символом театральной школы этого режиссера. Вахтангов «поставил «Турандот» как ироническую сказку, в которой актеры играли не самих героев, а актеров венецианской театральной труппы, разыгрывающих «Принцессу Турандот» [8]. Этот двуплановый эстетический код в игре актеров дополнялся интермедиями масок, которые комментировали происходящие на сцене события в стиле свободной импровизации. В целом же весь спектакль служил ярким воплощением «вахтанговской концепции театра-праздника» [8]. Впоследствии идеи условной драматургии Гоцци, раскрывающие условность театрального искусства как такового и представленные в спектаклях Мейерхольда и Вахтангова, были продолжены в театре кукол С.В. Образцова (1901–1992), который в 1943 г. поставил сказку «Король-олень».

Премьера «Принцессы Турандот» в постановке Вахтангова состоялась 28 февраля 1922 г. в Третьей студии МХТ. По просьбе режиссера текст пьесы был переведен М.А. Осоргиным (1878–1942). Художником спектакля был И.И. Нивинский (1881–1933), музыкальное оформление принадлежало композитору Н.И. Сизову (1886–1962) и актеру, режиссеру А.Д. Козловскому (1892–1940). Исполнители главных ролей в этой постановке: принцесса Турандот – Ц.Л. Мансурова (1896–1976), принц Калаф – Ю.А. Завадский (1894–1977), Альтоум, китайский император, – О.Н. Басов (1892–1934), Адельма, рабыня, татарская княжна, – О.О. Орочко (1898–1965), Тимур, астраханский хан, – Б.Е. Захава (1896–1976), Панталоне, секретарь Альтоума, – И.М. Кудрявцев (1898–1966), Тарталья, великий канцлер, – Б.В. Шукин (1894–1939), Труффальдино, начальник евнухов, – Р.Н. Симонов (1899–1968), Бригелла, начальник пажей, – О.Ф. Глазунов (1891–1947) и др.

Как известно, в основе этой пьесы-сказки лежит фольклорный мотив брачных загадок, предлагаемых невестой женихам. Своеобразие трактовки Гоцци этого мотива «определяется психологическим действием, любовным поединком двух любящих – китайской принцессы Турандот и татарского принца Калафа, которые заранее предназначены друг другу судьбой» [9. С. 262]. Кульминацией этой психологической линии в пьесе является эпизод в действии 2, явлении V, в котором Турандот после третьей загадки срывает с лица покрывало, чтобы поразить Калафа:

Турандот

Прочтя загадку, Турандот гневно отбрасывает с лица покрывало, чтобы поразить Калафа.

Смотри в лицо, и не дрожи! Теперь
Реши загадку, или будешь мертвым!

Калаф

(в замешательстве)

Какая красота! Какой восторг!
(Закрыв глаза руками, он молчит) <...>

(Приходя в себя)

О Турандот!

Вы ослепительно красотой
Меня смугили. Я не побежден [6].

Зеркальное отражение этот эпизод получает затем в действии 4, явлении IX, когда Адельма сбрасывает покрывало с лица перед Ка-лафом, и он узнает в ней «принцессу Хорасана», «которую считали все умершей». В целом данный сюжетный мотив раскрывает серьезное развитие действия, составляет трагическую подоплеку происходящих событий.

Комическая же линия в пьесе представлена традиционными масками итальянской комедии дель арте, которые «отражают сказочное действие и возвышенные чувства героев в ироническом зеркале народного здравого смысла» [9. С. 266]. Примером может служить «комическая рефлексия» Панталоне в действии 2, явлении II: «У нас, в наших краях <...> и примера такого не было, чтобы принцы влюблялись настолько в портретик, чтобы за оригинал голову сложить; <...> Расскажи я такую историю в Венеции, так мне бы сказали: «Ступай ты, болтунишка, хвастунишка, враль несчастный, иди ребятам свои сказки рассказывать». Расхохотались бы мне прямо в лицо и повернули оглобли» [6].

Открытием Вахтангова в постановке «Принцессы Турандот» стало использование принципа «отстранения», основанного на понимании известной самостоятельности маски, её отъединенности от представляющего её актера, что давало возможность исполнителю «право на оценку играемого персонажа, на личное к нему отношение» [10]. Благодаря этому принципу, актер мог одновременно находиться и внутри действия, и вне его.

В «Принцессе Турандот» Вахтангов сохранил традиционное членение итальянской комедии дель арте, которая включала в себя пролог, затем парад, интригу, интермедии, эпилог, прощание со зрителями. Пьеса открывалась песней-прологом, которую исполняли все участники спектакля:

Вот мы начинаем
Нашей песенкой простой,
Через пять минут Китаем
Станет наш помост крутой.

Все мы в этой сказке
Ваши слуги и друзья,

Среди нас четыре маски –
 Это я, я, я и я!
 Вам покажем,
 Как героя
 Полюбили
 Я!
И я! [11. С. 166].

Затем, в соответствии с содержанием пролога, сцена превращалась в столицу Китая, о чем свидетельствовало слово «Пекин», размещенное на декорациях. Первое действие пьесы начиналось с появления Бараха, воспитателя Калафа, который напевал арию Индийского гостя «Не счесть алмазов в каменных пещерах» из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко», а потом – Калафа.

Дальнейшее действие спектакля постоянно балансировало «между противоположными доминантами: высоким и низким» [12. С. 22]. Так, например, в действии 1, явлении III Калаф в исполнении Ю. Завадского, припав на колено перед карикатурным портретом принцессы Турандот, произносил лирические стихи о любви:

 К а л а ф
 (удивленно)
 Что вижу я, Барах!
Не может быть, чтоб в этом нежном взоре,
 В лице прекрасном и в лилейной груди
 Мог жить тиран ужасный. <...>
 (все смотрит на портрет)
<...> О, нежность щек, о, прелесть этих глаз,
 Улыбка губ!.. Как счастлив будет тот,
 Кто сможет обладать ее красот
 Живым, одушевленным сочетаньем! [6].

В следующем затем действии 2, явлении I появлялся Труффальдино, хлопал в ладоши и велел слугам превратить «улицу» в «зал заседаний», объясняя им, где надо разместить троны Альтоума и принцессы. В это время на сцену врывался Бригелла с криком: «Занавес, занавес!», и перед закрытым занавесом оба персонажа-маски разыгрывали свои обычные шутки.

В действии 2, явлении V Турандот предлагает Калафу три загадки. Вместо встречающихся в пьесе Гоцци загадок «Солнце», «Год», «Лев Адрии» в спектаклях Вахтангова загадки менялись, в частности, в последних спектаклях труппы Вахтангова загадками были «Огонь», «Грозовая молния» и «Телеграмма». Во время загадок мудрецы дивана, комически приставив ко лбу палочки-карандаши, напряженно обдумывали ответ, одновременно сокрушаясь о судьбе Калафа. Кроме того, на протяжении всего спектакля четыре маски сопровождали его такими, например, комментариями: «Завадский, не страдай так ужасно, а то я затоплю слезами всю сцену!..» – «Мон дье! Как она его отбрила!» и т.д., а также остротами на злобу дня, о московском быте и на международные темы [11. С. 167]. По воспоминаниям актера Б. Захавы, исполнявшего в том спектакле роль астраханского князя Тимура, «разнастоящие слезы» и ярко театральная форма их проявления – вот к чему стремился Вахтангов в «Принцессе Турандот» [13. С. 295].

В процессе спектакля «перевоплощение, слияние с ролью мгновенно сменялось <...> неким удивлением и иронией актера по поводу чувств персонажа» [12. С. 22–23], как это следует, например, из действия 2, явления III, когда Калаф впервые предстает перед Альтоумом:

К а л а ф
Пусть либо Небо даст мне Турандот,
Мою избранницу, в супруги, либо
Пусть пресечется жизнь, которой бремя
Без Турандот невыносимым станет.
Я смерти требую, иль Турандот [6].

И далее, возражая вначале Панталоне, а потом Тарталье, Калаф произносит:

Старик, не утомляй себя речами.
Я смерти требую, иль Турандот. <...>

К чему старания? Напрасно все:
Я смерти требую, иль Турандот [6].

Трижды повторенная фраза «Я смерти требую, иль Турандот» позволяет воспринимать ее последовательно в патетическом, в лирическом и в комическом ключе, а актер, исполняющий роль Калафа, получал возможность в данном эпизоде одновременно и вживаться в образ, и «отстраняться» от него, привнося в игру элемент иронической оценки своих чувств.

Перед исполнительницей роли Турандот Цецилией Мансуровой режиссер ставил задачу раскрыть психологическую сложность характера китайской принцессы, чтобы «даже во фразах, которые как будто ничего не содержат», она «передала и удовольствие, и гнев, и озадаченность, и смех, и, главное, смущение оттого, что она влюблена в Калафа» [11. С. 161], как, например, в действии 4, явлении III, когда Турандот размышляет о тайне имени героя. Ср.:

Турандот
О, как хочу я эти имена
Швырнуть ему в лицо перед Диваном
И выгнать опозоренным его,
Лишенным всех надежд!
(Останавливается)
И все же... странно...
Мне как-то неприятно... Словно вижу,
Как плачет он, как огорчен... Меня,
Не знаю... чем-то это беспокоит...
Ах, Турандот, довольно жалких слов
И этих слабых мыслей! [6].

Внутреннее состояние героини передается здесь через смену интонаций, использование коротких синтаксических конструкций, повторение неопределенных местоимений, через чередование пластической динамики и статики в игре, акцентированное в ремарке.

Актрисе Анне Орочко, исполняющей роль Адельмы, он предлагал изображать итальянскую актрису, играющую Адельму [11. С. 161]. В целом же все актеры должны были играть так, чтобы создавалось впечатление, что сценическое представление есть всего лишь игра в театр и что они играют не столько действующих лиц пьесы, сколько итальянских актеров, исполняющих эти роли, импровизирующих по

ходу действия текст, сценические жесты и приемы. Об этом писали и критики после просмотра спектакля, отмечая, что в пьесе исполнители «играют страстями», но «в своих отношениях к ним сохраняют внутреннюю иронию сердца», играют «не самые образы, а свои современные отношения к образам» [14. С. 449–450]. В постановке «Принцессы Турандот» они отмечали такие приемы, использованные Вахтанговым, как «метод сценического гротеска, ироническое отношение актера к изображаемому образу, сознательное разрушение сценической иллюзии, обнажение театральных приемов, самопародирование, искрящаяся весельем буффонада, осовременивание импровизационного текста» [15. С. 20]. Говоря о своеобразии стиля Вахтангова, рецензенты называли его «гротескным неореализмом», а к ведущим приемам относили игру контрастами, соединение драматических и лирических переживаний с «комической рефлексией» над ними [16. С. 451]. Сам же Вахтангов определял модель своего театра как «фантастический реализм» [17. С. 231].

«Принцесса Турандот» в постановке Вахтангова вызвала едва ли не самые большие и разноречивые критические отклики. Спектакль был восторженно принят А.В. Луначарским, К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, был поддержан одной частью критиков и не понят и даже осмеян другой. В середине 1920-х гг. интерес к спектаклю возник вновь. Так, известный театральный критик С.С. Мокульский в 1926 г. писал: «Сейчас уже ясно: “Турандот” – это большая дата, большой вклад в историю русского (а следовательно, и мирового) театра XX века». Это «спектакль, построенный по методам Мейерхольда и разыгранный актерами школы Станиславского. В этом синтезе <...> и заключается главная, историческая ценность “Турандот”» [15. С. 20]. В 1928 г. пьеса принимала участие в международном фестивале в Париже, где получила высокую оценку зрителей и критиков. Так, по мнению князя С. Волконского, «постановка этой пьесы есть выдающееся явление в числе театральных достижений. Самое ценное: мы присутствуем при возникновении и осуществлении нового мира. Самое главное средство, коим достигается это осуществление, – это ритмический принцип. Слияние с музыкой естественно, не насильственно. И в этом слиянии не только совпадение движений, но, что гораздо важнее, – совпадение с настроениями» [18. С. 548]. Отмеченный здесь синтез слова, музыки,

движения составляет отличительную особенность постановки этой пьесы в театре Вахтангова.

«Принцесса Турандот» стала последним обращением отечественного театра 1920-х гг. к драматургии, связанной с образами итальянской комедии масок. По-видимому, то совершенство конструкции, та исчерпывающая законченность целого и каждой детали, с какими была поставлена пьеса, сделали для современников невозможными и неинтересными любые попытки дальнейшей работы с этим материалом. Проблеме освоения опыта итальянской «импровизационной комедии» суждено было претвориться в новое качество [10]. Этот спектакль разделил русский театр на до и после: отголоски его позже будут звучать в работах многих режиссеров и драматургов. Из тональности вахтанговской «Принцессы Турандот» выросли пьесы Евгения Шварца «Дракон», «Тень», сценарий к фильму «Золушка». А легендарный советский режиссер Георгий Товстоногов, посмотрев однажды спектакль, назвал Евгения Вахтангова своим учителем. По верному замечанию одного из театральных критиков и режиссеров, спектакль «Турандот» заново утвердил театр [19. С. 85].

Список источников

1. *Чернявская И.С.* Зарубежная детская литература. М. : Просвещение, 1974. 478 с.
2. *Лённkvист Б.* Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб. : Академический проект, 1999. 234 с. URL: https://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html
3. *Эфендиева Н.Р.* «Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци на русской сцене: 1910–1920-е гг. // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 6 (108). Часть 5. Июнь. С. 197–200.
4. *Олицкая Д.А.* Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357. С. 19–24.
5. *Жирмунский В.М.* Комедия чистой радости // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1.
6. *Гоцци К.* Принцесса Турандот / Перевод М. Осоргина // Гоцци К. Сказки для театра. Полное издание в одном томе. М. : Альфа-Книга, 2013. 974 с. URL: http://az.lib.ru/g/gocci_k/text_1762_turandot.shtml
7. *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М. : Искусство, 1983. 607 с.
8. *Исаева Е.И.* Карло Гоцци и русская театральная сказка. Итальянская драматургия и русский театр на рубеже XIX–XX веков : материалы круглого стола // Новые российские гуманитарные исследования. 2008. № 3. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/isaeva-karlo-gocci-russkaya-skazka.htm>

9. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л. : Наука, 1981. 304 с.
10. Щербяков В.А. Мотивы итальянской комедии масок в русском режиссерском искусстве 1910–1920-х гг. Итальянская драматургия и русский театр на рубеже XIX–XX веков : материалы круглого стола // Новые российские гуманитарные исследования. 2008. № 3. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/isaeva-karlo-gocci-russkaya-skazka.htm>
11. Херсонский Х.Н. Вахтангов. Серия: Жизнь замечательных людей. М. : Молодая гвардия, 1963. 359 с.
12. Соколова Е.В. Загадка «Принцессы Турандот» // «Золотой сезон» советского театра 1921/22 годов : сб. научных статей. СПб. : Российский ин-т истории искусств, 2016. С. 20–26.
13. Захава Б.Е. Современники: Вахтангов. Мейерхольд. М. : Искусство, 1969. 391 с.
14. Марголин С.А. Игра страстями // Евгений Вахтангов в театральной критике. М. : Театралис, 2016. С. 448–451.
15. Мокульский С.С. «Турандот» (К ее вторичному появлению в Ленинграде) // Жизнь искусства. 1926. № 24.
16. Гусман Б.Е. «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ // Евгений Вахтангов в театральной критике. М. : Театралис, 2016. С. 451–452.
17. Смирнов-Несвицкий Ю.А. Вахтангов. Л.: Искусство, 1987. 248 с.
18. Кн. С. Волконский. Гастроли театра им. Вахтангова. «Принцесса Турандот» // Евгений Вахтангов в театральной критике. М. : Театралис, 2016. С. 548–549.
19. Марков П.А. О театре : в 4 т. М. : Искусство, 1976. Т. 3. 639 с.

References

1. Chernyavskaya, I.S. (1974) *Zarubezhnaya detskaya literatura* [Foreign children's literature]. Moscow: Prosveshchenie.
2. Lönnqvist, B. (1999) *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Khlebnikova* [The universe in the word. Poetics of Velimir Khlebnikov]. St. Peteresburg: Akademicheskii proekt. [Online] Available form: https://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html
3. Afandiyeva, N.R. (2021) “Lyubov’ k trem apel’sinam” K. Gottsi na russkoy stsene: 1910–1920-e gg. [“Love for Three Orange” by K. Gozzi on the Russian stage: the 1910–1920s]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal*. 6(108). pp. 197–200.
4. Olitskaya, D.A. (2012) *Perevod dramy: spetsifika, problemy, podkhody* [Translation of drama: specifics, problems, approaches]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 357. pp. 19–24.
5. Zhirmunskiy, V.M. (1916) *Komediya chistoy radosti* [A comedy of pure joy]. *Lyubov’ k trem apel’sinam*. 1. pp. 85.

6. Gozzi, K. (2013) *Skazki dlya teatra. Polnoe izdanie v odnom tome* [Tales for the Theater. Complete Edition in one Volume]. Translated by M. Osorgin. Moscow: AI'fa-Kniga. [Online] Available from: http://az.lib.ru/g/gocci_k/text_1762_turandot.shtml
7. Markov, P.A. (1983) *Kniga vospominaniy* [Book of Memories]. Moscow: Iskusstvo.
8. Isaeva, E.I. (2008) Karlo Gottsi i russkaya teatral'naya skazka. Ital'yanskaya dramaturgiya i russkiy teatr na rubezhe XIX–XX vekov: Materialy kruglogo stola [Carlo Gozzi and the Russian theatrical fairy tale. Italian dramaturgy and Russian theater at the turn of the 19th–20th centuries: Materials of the round table]. *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya*. 3. [Online] Available from: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/isaeva-karlo-gocci-russkaya-skazka.htm>
9. Zhirmunskiy, V.M. (1981) *Iz istorii zapadnoevropeyskikh literature* [From the history of West European literatures]. Leningrad: Nauka.
10. Shcherbakov, V.A. (2008) Motivy ital'yanskoy komedii masok v rusском rezhisserskom iskusstve 1910–1920-kh gg. Ital'yanskaya dramaturgiya i russkiy teatr na rubezhe XIX–XX vekov: Materialy kruglogo stola [Motifs of the Italian comedy of masks in the Russian director's art of the 1910s–1920s. Italian dramaturgy and Russian theater at the turn of the 19th–20th centuries: Materials of the round table]. *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya*. 3. [Online] Available from: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/isaeva-karlo-gocci-russkaya-skazka.htm>
11. Khersonskiy, Kh.N. (1963) *Vakhtangov. Seriya: Zhizn' zamechatel'nykh lyudey* [Vakhtangov. Series: Life of Remarkable People]. Moscow: Molodaya gvardiya.
12. Sokolova, E.V. (2016) Zagadka “Printsessy Turandot” [The Mystery of “Princess Turandot”]. In: Sokolova, E.V. (ed.) *“Zolotoy sezon” sovetskogo teatra 1921/1922 godov* [The “Golden Season” of the Soviet Theater of 1921/1922]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. pp. 20–26.
13. Zakhava, B.E. (1969) *Sovremenniki: Vakhtangov. Meyerkhof'd* [Contemporaries: Vakhtangov. Meyerhold]. Moscow: Iskusstvo.
14. Margolin, S.A. (2016) Igra strastyami [Playing with Passions]. In: Ivanov, V. (ed.) *Evgeniy Vakhtangov v teatral'noy kritike* [Evgeny Vakhtangov in Theater Criticism]. Moscow: Teatralis. pp. 448–451.
15. Mokulskiy, S.S. (1926) “Turandot” (K ee vtorichnomu poyavleniyu v Leningrade) [“Turandot” (On its second appearance in Leningrad)]. *Zhizn' iskusstva*. 24. pp. 20.
16. Gusman, B.E. (2016) “Printsesssa Turandot” v Tret'ey studii MKhT [“Princess Turandot” at the Third Studio of the Moscow Art Theater]. In: Ivanov, V. (ed.) *Evgeniy Vakhtangov v teatral'noy kritike* [Evgeny Vakhtangov in Theater Criticism]. Moscow: Teatralis. pp. 451–452.
17. Smirnov-Nesvitskiy, Yu.A. (1987) *Vakhtangov*. Leningrad: Iskusstvo.
18. Volkonskiy, S.M. (2016) Gastroli teatra im. Vakhtangova. “Printsesssa Turandot” [The Vakhtangov Theater tours. “Princess Turandot”]. In: Ivanov, V. (ed.) *Evgeniy Vakhtangov v teatral'noy kritike* [Evgeny Vakhtangov in Theater Criticism]. Moscow: Teatralis. pp. 548–549.
19. Markov, P.A. (1976) *O teatre: v 4 t.* [About the Theatre: in 4 vols.]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.

Информация об авторе:

Эфендиева Н.Р. – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: nastyaefendieva@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

N.R. Afandiyeva, postgraduate student, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: nastyaefendieva@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 10.12.2021.

The article was accepted for publication 10.12.2021.