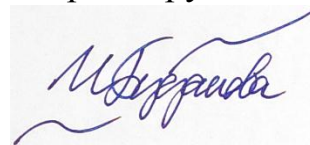


Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Буданова Ирина Борисовна

А.Н. ОСТРОВСКИЙ – ПЕРЕВОДЧИК ИТАЛЬЯНСКИХ ДРАМАТУРГОВ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук, профессор  
Жилякова Эмма Михайловна

Томск – 2016

## Оглавление

|                                                                                                                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Введение.....                                                                                                                                                                                                                       | 4   |
| 1 Интерес А.Н. Островского к итальянскому наследию и восприятие Италии.....                                                                                                                                                         | 20  |
| 1.1 Итальянские книги в библиотеке А.Н. Островского.....                                                                                                                                                                            | 20  |
| 1.2 Путешествие по Европе и Италии как пролог к переводам.....                                                                                                                                                                      | 30  |
| 1.3 Книги И.-В. Гете и Виктора Гена об Италии в кругу чтения<br>А.Н. Островского (1870-1880-е гг.).....                                                                                                                             | 45  |
| 1.4 Об итальянском автографе А.Н. Островского «адреса» для Э. Росси.....                                                                                                                                                            | 65  |
| 2 Карло Гольдони и народно-бытовая комедия А.Н. Островского.....                                                                                                                                                                    | 70  |
| 2.1 А.Н. Островский и К. Гольдони.....                                                                                                                                                                                              | 70  |
| 2.1.2 Круг чтения А.Н. Островского (по произведениям К. Гольдони).....                                                                                                                                                              | 83  |
| 2.2 «Кофейная».....                                                                                                                                                                                                                 | 87  |
| 2.2.1 Построение пьесы.....                                                                                                                                                                                                         | 88  |
| 2.2.2 Пометы А.Н. Островского на страницах «Кофейной» К. Гольдони.....                                                                                                                                                              | 91  |
| 2.3 Искусство создания национального характера и принципы перевода.....                                                                                                                                                             | 100 |
| 2.3.1 Характер.....                                                                                                                                                                                                                 | 103 |
| 2.3.2 Языковое воплощение народного характера.....                                                                                                                                                                                  | 108 |
| 3 Современная итальянская драматургия в переводах А.Н. Островского.....                                                                                                                                                             | 118 |
| 3.1 «Великий банкир» И. Франки. О причинах обращения А.Н. Островского к<br>пьесе «L' origine di un gran banchiere o Un milione pagabile a vista»<br>(«Происхождение великого банкира, или Уплата миллиона по<br>предъявлению»)..... | 118 |
| 3.2 «Le pecorelle smarrite» Т. Ciconi («Заблудшие овцы» Т. Чикони).....                                                                                                                                                             | 143 |
| 3.3 «La morte civile» Р. Giacometti («Гражданская смерть» П. Джакометти).....                                                                                                                                                       | 152 |
| 3.4 Диалектика взаимодействия оригинального и переводного в творчестве<br>А.Н. Островского: Коррадо и Несчастливцев.....                                                                                                            | 175 |

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4 Итоговый период переводческой деятельности А.Н. Островского.....                          | 185 |
| 4.1 «Арцыгоголо» (L' Arzigogolo) А. Граццини (A. Grazzini).....                             | 185 |
| 4.2 «Фрина» Р. Кастельвеккио и «Нерон» П. Косса.....                                        | 196 |
| 4.3 А.Н. Островский и К. Гоцци (C. Gozzi).....                                              | 208 |
| 4.4 «Мандрагора» Н. Макиавелли в переводческом наследии<br>А.Н. Островского.....            | 226 |
| Заключение.....                                                                             | 243 |
| Список использованных источников и литературы.....                                          | 249 |
| Приложение А Адрес Э. Росси.....                                                            | 265 |
| Приложение Б Арцыгоголо .....                                                               | 268 |
| Приложение В Нерон.....                                                                     | 278 |
| Приложение Г Сводная таблица иностранных пьес в круге деятельности<br>А.Н. Островского..... | 281 |

## Введение

Александр Николаевич Островский – русский драматург, общественный театральный деятель, основоположник национального театра. Будучи признанным художником, Островский мало известен как переводчик, хотя перевод занимал важное место в его творчестве и в настоящий момент представляет исключительный интерес для литературоведения, теории художественного перевода драматических произведений и исследования художественного метода А.Н. Островского<sup>1</sup>.

**Актуальность** диссертационного исследования обусловлена интересом современной филологической науки к наследию мировой культуры, повышенным интересом современного литературоведения к вопросам рецептивной поэтики, включающей перевод, отсутствием в литературоведении сравнительных работ по изучению и анализу переводов в контексте оригинального творчества А.Н. Островского.

Изучение художественного наследства Островского с позиции восприятия его как переводчика не только раскрывает новую сторону его творчества, но и позволяет рассматривать произведения Островского в более широком контексте – включения в общемировой драматургический процесс.

Для Островского, создателя национального русского театра, проблема переводного репертуара имела важное значение. Размышлениями о переводах пронизаны его «Речь на обеде в честь А.Е. Мартынова» (10 марта 1859 г.), статьи «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России» (1862), «К московскому обществу» (1882), записка по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения» (1884), «Соображения и выводы по поводу «Мейнингейской труппы» (1885). По твердому убеждению драматурга, к достойному выбору относятся переводы «классических иностранных пьес, имеющих всемирное художественное значение и ставших уже

---

<sup>1</sup> Впервые итальянские переводы А.Н. Островского были опубликованы в издании

достоянием всех образованных наций»<sup>2</sup> и «хорошие, имеющие несомненные литературные достоинства переводы иностранных шедевров» (Т. 10. С. 460).

Среди многочисленных переводов с английского, французского, испанского языков итальянская литература занимала особое место в творчестве А.Н. Островского. Об этом свидетельствуют переводы итальянских авторов, включающие 12 названий: пять опубликованных текстов («Заблудшие овцы», «Великий банкир, или уплата миллиона по предъявлению», «Кофейная», «Семья преступника», «Мандрагора»), пять сохранившихся фрагментов рукописей («Порознь скучно, а вместе тошно», «Фрина» «Нерон», «Женщина, истинно любящая», «Арцыгоголо») и два не найденных («Истинный друг, «Обманщик»),).

В библиотеке Островского сохранилось более 45 итальянских произведений с многочисленными пометами, а также литература об Италии.

Полное, системное исследование темы «А.Н. Островский – переводчик» находится на этапе становления. Ей посвящены отдельные работы Н.В. Яковлева (1924)<sup>3</sup> о пьесе «Антоний и Клеопатра», С.Ф. Ольденбурга (1924)<sup>4</sup> о драме «Дэвадасси», М.М. Морозова (1954)<sup>5</sup> об «Усмирении своенравной» Шекспира, Ю.Л. Оболенской (2010, 2011)<sup>6</sup> о Сервантесе.

---

<sup>2</sup> Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1973-1979. Т. 10. С. 162. (Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы).

<sup>3</sup> Яковлев Н. В. Островский - переводчик «Антония и Клеопатры» Шекспира. // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи. / под ред. М. Д. Беляева. М. ; П. (Л.), 1924. С. 178-198.

<sup>4</sup> Ольденбург С. Ф. Перевод южно-индийской народной драмы «Дэвадасси-Баядерка» // Там же. С. 158-177.

<sup>5</sup> Морозов М. М. А. Н. Островский – переводчик Шекспира // Избр. ст. и переводы / М. М. Морозов. Л., 1954. С. 243-268.

<sup>6</sup> Оболенская Ю. Л. А. Н. Островский – переводчик интермедий Сервантеса // Русский язык: исторические судьбы и современность: материалы IV Междунар. конгресса исследователей рус. яз. М., 2010. С. 859–860; Она же. Интермедии М. де Сервантеса в переводе А. Н. Островского // Вопросы иберо-романистики: сб. ст. М., 2011. Т. 11. С. 187–197.

Об Островском, переводчике итальянцев, написаны работы Д.К. Петрова (1923)<sup>7</sup>, А.М. Линаина (1926)<sup>8</sup>, Н.П. Кашина (1933)<sup>9</sup>, К.Н. Державина (1946)<sup>10</sup>, общие обзорные статьи К.Н. Державина (1952)<sup>11</sup>, А.Л. Штейна (1974)<sup>12</sup>, Н.Б. Томашевского и В.И. Маликова (1978)<sup>13</sup>.

Работы в Полных собраниях сочинений представляют собой подготовку текстов переводов к публикации и соответствующий комментарий. К.Н. Державин пишет, что Островский перевел с иностранных языков двадцать два драматических произведения, в дополнение к этому были начаты, но не переведены шестнадцать произведений. Весь материал делится на группы: «итальянскую (двенадцать названий), испанскую (одиннадцать названий), французскую (восемь названий), английскую (четыре названия), латинскую (три названия)»<sup>14</sup>. В итальянской группе Державин перечисляет всех драматургов, с пьесами которых работал Островский: Н. Макиавелли, А. Граццини, К. Гольдони, К. Гоцци, И. Франки, Р. Кастельвеккио, П. Джакометти, Т. Чикони, П. Косса. Помимо количественного состава переводных пьес К.Н. Державин дает их в хронологии. Относительно итальянской группы отмечено, что обращение к итальянской драматургии началось в 1867 г., когда шла работа над пьесами «Заблудшие овцы» Т. Чикони, «Великий банкир» И. Франки,

---

<sup>7</sup> Петров Д. К. Неизданные труды А. Н. Островского // Памяти А. Н. Островского : сб. ст. об Островском и неизданные труды его / под ред. Е. П. Карпова [и др.]. Пг., 1923. С. 173-174; Он же. «Фрина» // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / под ред. М. Д. Беляева. М. ; П. (Л.), 1924. С. 108-157.

<sup>8</sup> Линин А. М. Островский – переводчик Гоцци // Изв. Азербайджан. гос. ун-та. Баку, 1926. Т. 6-7. С. 161-164.

<sup>9</sup> Кашин Н. П. Островский и итальянцы // Театр и драматургия. 1933. № 4. С. 29–35.

<sup>10</sup> Державин К. Н. Один из неизвестных переводов А. Н. Островского. // Науч. бюл. Ленингр. гос. ун-та. 1946. № 9. С. 30- 31.

<sup>11</sup> Державин К. Н. Примечания // Полн. собр. соч.: в 16 т. / А. Н. Островский. М., 1865-1879. Т. 11: Избр. переводы (с английского, итальянского, испанского языков. С. 377-379.

<sup>12</sup> Штейн А. Л. Островский и мировая драматургия // Новые материалы и исследования / А. Н. Островский; ред. В. Г. Базанов [и др.]. – М., 1974. Т. 88, кн. 2: Литературное наследство. С. 43-74.

<sup>13</sup> Томашевский Н. Б., Маликов В. И. Островский-переводчик (1850-1886) // Полн. собр. соч.: в 12 т. / А. Н. Островский. М., 1978. Т. 9. С. 599-613.

<sup>14</sup> Державин К. Н. Указ. соч. 1952. С. 369.

«Честь» неизвестного автора, «Обманщик» и «Истинный друг» К. Гольдони. К этому же времени Державин относит перевод «заимствованной из Гольдони»<sup>15</sup> пьесы «Порознь скучно, а вместе тошно»<sup>16</sup>. В 1870 г. была переведена «Гражданская смерть» П. Джакометти, до 1872 г. «Кофейная» К. Гольдони, «к 70-м годам, по видимому, следует отнести и работу над переводом комедии Антонфранческо Граццини «Выдумщик»<sup>17</sup> («Арцыгоголо»)»<sup>18</sup>, в 1878 г. осуществлялась работа над «Фриной» Р. Кастельвеккио; «примерно к этому же времени»<sup>19</sup> относится и замысел перевода «Нерон» П. Косса. В письмах, дневниках и других личных документах Островского информация о работе над пьесой «Нерон» отсутствует. О существовании перевода мы можем говорить на основании небольшого фрагмента (находится в РГАЛИ) [См. Приложение В]. К концу 70-х относит работу над комедией «Женщина, истинно любящая» К. Гоцци, к 1884 г. перевод «Мандрагоры» Н. Макиавелли.

Кроме фактологического материала К.Н. Державин указывает на причины возникновения интереса Островского к итальянской драматургии, выделяя события, связанные с народной борьбой за объединение страны (т.е. отмечает относительную схожесть общественно-политической ситуации), сценический успех пьес, благодаря исполнению Э. Росси и Т. Сальвини, близость реалистического метода иностранных драматургов (например, «жизненная комедийность Гольдони»<sup>20</sup>). Особенный

---

<sup>15</sup> Островский А. Н. «Порознь скучно, а вместе тошно»: рукопись // РГАЛИ. Ф. 362-1-3. Л. 2. (Такая надпись сделана А.Н. Островским на рукописи).

<sup>16</sup> Сохранился лишь набросок пьесы, по которому невозможно установить итальянский источник (нет перечня действующих лиц, а два персонажа четырёх реплик обозначены цифрами «1» и «2»). Скорее всего, Державин устанавливает датировку, исходя из того, что именно в этот период Островский занимался переводами К. Гольдони.

<sup>17</sup> Интересно, что название «Выдумщик», закрепившееся в научной литературе за этим произведением, впервые появляется именно в этом комментарии К.Н. Державина. В своей статье, где устанавливается авторство пьесы «Арцыгоголо», К.Н. Державин не использует это именование, нет его и на рукописи перевода.

<sup>18</sup> Державин К. Н. Указ. соч. 1952. С. 371.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Державин К. Н. Указ. соч. 1952. С. 372.

интерес к Гольдони, с точки зрения исследователя, «объясняется реалистически-бытовым характером творчества итальянского комедиографа, его прекрасным знанием народного быта и мастерством в создании жизненных, реалистических типов современности»<sup>21</sup>. Особенность стиля Островского–переводчика Державин связывает с тем, что Островский переводил с расчетом «на широкую, народную аудиторию читателей и зрителей, которым были чужды нарочитые стилизаторские приемы переводческого искусства»<sup>22</sup>.

Следующим серьезным обзором, написанным через двадцать шесть лет после комментария К.Н. Державина, стала статья и комментарии Н.Б. Томашевского и В.И. Маликова. Исследователи указывают отличное от уже имеющихся сведений<sup>23</sup> количество переводных пьес: «сорок с лишним переводов и переделок», включая незавершенные – «с латинского (три названия), английского (четыре), французского (восемь), испанского (двенадцать) и украинского (одно название)»<sup>24</sup>.

Исследователи разделяют переводческое наследство Островского на две части: собственно переводы и переводы-переделки, отмечая условность данного разделения, т.к. зачастую переделки «художественно точнее»<sup>25</sup>. С этой отмеченной условностью трудно не согласиться, судя, к примеру, по переделке Островским пьесы «Le pécorelle smarrite» Т. Чикони, которая, если не считать русификации имен персонажей и географических названий, является очень близким к тексту переводом (вплоть до названия – «Заблудшие овцы»).

Отличительными чертами обзора Томашевского и Маликова являются несколько моментов: объяснение понимания Островским переводческой миссии, упоминание его обширной библиотеки и внимание к вопросу о знании Островским

---

<sup>21</sup> Там же. С. 377.

<sup>22</sup> Там же. С. 373.

<sup>23</sup> Томашевский Н. Б. и Маликов В. И. обращались к комментарию К. Н. Державина.

<sup>24</sup> Томашевский Н. Б., Маликов В. И. Указ. соч. С. 601.

<sup>25</sup> Там же. С. 601.

иностранных языков<sup>26</sup>. Данные аспекты являются важными составными частями проблемы «Островский – переводчик». Общеизвестно, что Островский являлся непримиримым борцом с переводной драматургией<sup>27</sup>, но его борьба не была «безоглядной и безразборной», «Островский <...> великолепно понимал, что хорошо, что плохо в зарубежной драматургии, что полезно, а что пагуба»<sup>28</sup>. Драматург искренне желал построить русский национальный театр, понимая, что нашему драматическому искусству еще необходимо многому учиться, поэтому «истинно любя все русское, он стремился обогатить его чужеземной культурой, какого бы национального происхождения она ни была»<sup>29</sup>. «Кирпичиками» в фундаменте этого театра можно назвать книги из библиотеки писателя, которая свидетельствует о большой подготовительной работе драматурга для выполнения переводов: наличествуют специализированные книги, например, редкие словари венецианского и неаполитанского диалектов, исторические книги, характеризующие реалии прошлого. Многие книги представлены на иностранных языках. Некоторые языки (латинский, немецкий, французский) Островский изучал в гимназии, о времени освоения других (английский, итальянский, испанский), сведений нет, но эти знания подтверждаются упоминаниями в письмах (Т. 12. С. 148, С. 371) и воспоминаниями современников.

Н.Б. Томашевский и В.И. Маликов выделяют требования Островского-переводчика: «безыскусственность речи, подчинение ее нормам, свойственным живому русскому языку, удобство для произношения, посильная замена иностранных идиом допустимыми русскими эквивалентами, безусловное уважение к

---

<sup>26</sup> Этим вопросом интересовался и К.Н. Державин; в рукописном отделе РНБ есть его выписки со свидетельствами современников А.Н. Островского о его владении иностранными языками.

<sup>27</sup> Подробнее высказывания А.Н. Островского: «Речь на обеде в честь А.Е. Мартынова 10 марта 1859 г.», «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России», «Причины упадка драматического театра в Москве».

<sup>28</sup> Томашевский Н. Б., Маликов В.И. Указ. соч. С. 600.

<sup>29</sup> Там же. С. 606.

переводимому автору в смысле передачи оттенков его мысли и сохранения созданных им характеров речевыми средствами»<sup>30</sup>. Исследователи определяют метод работы Островского – «сперва точный подстрочник, потом постепенное его «оживление»<sup>31</sup>.

А.Л. Штейн, говоря об А.Н Островском и мировой драматургии, акцентирует важность Шекспира для Островского, проводя параллели в творчестве драматургов: «ближе всего к пьесам Шекспира стоят исторические хроники Островского»<sup>32</sup>. Анализируя хронику «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», Штейн указывает, что «и в обрисовке характеров, показанных разносторонне и в их развитии намечается близость к шекспировской манере»<sup>33</sup>. Критик отмечает, что сближаются не только исторические произведения, но и семейно-бытовые, как «Бешеные деньги» и «Укрощение строптивой». Над этим переводом и своей оригинальной пьесой Островский работал одновременно, на данном примере можно сказать о принадлежности Островского «к шекспировской школе развития драмы»<sup>34</sup>. Через Шекспира Штейн проводит связь Островского с Мольером, а через Мольера – с Гольдони, отмечая что «близость Островского и Гольдони бесспорна. Но она не исключает и серьезных расхождений, существующих между ними»<sup>35</sup>. Общее между двумя драматургам можно найти в комедиях из купеческого быта: «Ловкая служанка» и «Не в свои сани не садись», «Семья Антиквария» и «Бешеные деньги» «Сеньор Тодеро-брюзга» и «В чужом пиру похмелье».

Исследователь говорит, что отношение Островского к мировой драматургии, его подход – это не столько индивидуальное, сколько типическое для реализма XIX в., где «Островский стоит в одном ряду с Бальзаком и Диккенсом. Но в отличие от

---

<sup>30</sup> Томашевский Н. Б., Маликов В. И. Указ. соч. С. 610.

<sup>31</sup> Там же. С. 610.

<sup>32</sup> Штейн А. Л. Указ. соч. С. 46.

<sup>33</sup> Там же. С. 46.

<sup>34</sup> Там же. С. 46.

<sup>35</sup> Там же. С. 50.

этих великих современников Островский писал не романы, а драмы»<sup>36</sup>. Этот вывод подчеркивает роль Островского в становлении национальной русской драматургии, сумевшей в лаконичной форме выразить общечеловеческие проблемы, поднимаемые русской литературой в романских формах, продолжившей свое развитие в творчестве А.П. Чехова.

Особенно ценным в статье А.Л. Штейна является сопоставление пьес Островского и итальянских драматургов, начатое Д.В. Аверкиевым («I Rusteghi»)<sup>37</sup>, А.В. Амфитеатровым<sup>38</sup> («Бешеные деньги» и «Жена-разумница», «Семья антиквара») и Н.П. Кашиным в отношении мотивов из произведений К. Гольдони («Красавец-мужчина» и «Il Raggiratore», «Il Frappatore», «Il Bugiardo», «La buona moglie»), а также К. Гоцци («Поздняя любовь» и «Женщина, истинно любящая»).

Подробный анализ сюжетных и характерных сходств провел Н.П. Кашин – он не просто наметил «следы чтения» итальянцев, но и разобрал линии, по которым можно сопоставить пьесы Островского и Гоцци<sup>39</sup>.

Особенности переводов Островского рассматриваются в статье М.М. Морозова «А.Н. Островский – переводчик Шекспира». В статье проанализирован перевод пьесы «Усмирение своенравной» (Taming of the Shrew), а также сделано сравнение текста в Полном собрании сочинений А.Н. Островского (изд. Мартынова за 1886 г.) и позднейшей редакции перевода по Полному собранию сочинений Вильяма Шекспира (изд. Н.В. Гербель 1899 г.).

М.М. Морозов выделяет следующие особенности перевода Островского:

- эквилинейрность (т.е. количество строк в переводе соответствует количеству строк в подлиннике), которая не ведет к сжатости русской речи;

---

<sup>36</sup> Штейн А. Л. Указ. соч. С. 54.

<sup>37</sup> Аверкиев Д. В. Дневник писателя // Ежемесячное издание. Д. В. Аверкиева. СПб., 1886. Вып. I-XII. С. 252.

<sup>38</sup> Амфитеатров А. В. Карло Гольдони // К. Гольдони. Комедии. М.; П., 1922. Т. I. С. 7-112.

<sup>39</sup> Кашин Н. П. Указ. соч. С. 29-33.

- приближение Островским «белого стиха» к разговорной речи с помощью переносов и вольной цезуры;
- выделение Островским в языке Шекспира элемента живой речи без стилистических украшений;
- замена иностранных реалий предметами из обихода русской жизни, в интересах доступности перевода; изобилие «русизмов»;
- бережное отношение к образности чужого языка;
- упрощение философско-абстрактных сентенций и монологов.

Это практически единственное исследование, в котором подробно рассматриваются и анализируются особенности перевода А.Н. Островского<sup>40</sup>. Сам Морозов говорит о том, что эта сторона творчества великого драматурга совершенно не изучена, а в статье лишь намечены пути, ведущие к ее исследованию. В 2016 г. в журнале «Вопросы литературы» появилась статья Л.А. Карпушкиной «Шекспировские мотивы сорокового опуса. Иронический подтекст в пьесе «Бесприданница»<sup>41</sup>, посвященная сравнению текстов Островского и Шекспира.

Современным обзором переводного наследия драматурга является статья «Переводы Островского»<sup>42</sup> в энциклопедии «А.Н. Островский» 2012 г. Переводы с итальянского языка осветил Р.А. Говорухо<sup>43</sup>, опираясь на комментарии К.Н. Державина, Н.Б. Томашевского и В.И. Маликова.

---

<sup>40</sup> Левин Ю. Д. О последней редакции перевода А. Н. Островского «Усмирение своенравной» // Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748-1962. М., 1964. (В 1964 г. Ю.Д. Левин установил, что скорее всего изменения перевода «Усмирения своенравной», которые обнаружил М. М. Морозов, принадлежат не Островскому, а Дамичу и Д.Л. Михаловскому).

<sup>41</sup> Карпушкина Л. А. Шекспировские мотивы сорокового опуса. Иронический подтекст в пьесе «Бесприданница» // Вopr. лит. 2016. № 2. С. 157-170.

<sup>42</sup> Говорухо Р. А. Переводы с итальянского языка. Переводы Островского // А. Н. Островский: энциклопедия / гл. ред. И.А. Овчинина. Кострома, 2012. С. 310-312.

<sup>43</sup> Говорухо Роман Алексеевич – старший научный сотрудник Института языкознания РАН, преподаватель, автор более 70 научных работ по вопросам синтаксиса и семантики итальянского, французского и русского языков.

**Объектом** исследования стали все имеющиеся переводные тексты А.Н. Островского с итальянского языка – целые тексты: «Заблудшие овцы» Т. Чикони, «Великий банкир, или уплата миллиона по предъявлению» И. Франки, «Кофейная» К. Гольдони, «Семья преступника» П. Джакометти, «Мандрагора» Н. Макиавелли, фрагменты рукописей: «Порознь скучно, а вместе тошно» из Гольдони, «Фрина» Р. Кастельвеккио, «Нерон» П. Косса, «Женщина, истинно любящая» К. Гоцци и найденная комедия «Арцыгоголо» А. Граццини.

При выполнении подстрочного перевода использовались итальянско-русский словарь АBBYY Lingvo и словарь В.Ф. Ковалева <sup>44</sup>, итальянско-русский фразеологический словарь <sup>45</sup>, издания, по которым выполнял переводы А.Н. Островский (за исключением «Фрины»).

**Предмет** исследования – выявление особенностей переводческой манеры А.Н. Островского в отношении итальянских драматических произведений.

**Целью** исследования является комплексное рассмотрение итальянских переводов в контексте оригинального творчества А.Н. Островского, выявление неопубликованных переводов текстов итальянских пьес («Арцыгоголо», «Нерон»), хранящихся в архивах; анализ своеобразия переводческих принципов и приемов А.Н. Островского.

В соответствии с поставленной целью был определен **круг задач**:

1. изучить историю вопроса: «А.Н. Островский - переводчик»,
2. выявить истоки интереса А.Н. Островского к Италии,
3. сделать подстрочный перевод пьес, на которые обратил внимание Островский,

---

<sup>44</sup> Итальянско-русский словарь [Электронный ресурс] // АBBYY Lingvo. Электрон. дан. [Б. м., б. г.]. URL: <http://www.lingvo.ru/> (дата обращения: 20.01.2013); Ковалёв В.Ф. Итальянско-русский словарь [Электронный ресурс]. Zanichelli, 2001. 2432 pagine. 1 CD-ROM.

<sup>45</sup> Черданцева Т. З., Рецкер Я. И., Зорько Г. Ф. Итальянско-русский фразеологический словарь. М., 1982. 1056 с.

4. провести сопоставительный анализ переводов пьес с итальянскими оригиналами,
5. рассмотреть вопрос о характере взаимодействия переводных и оригинальных пьес А.Н. Островского.

**Научная новизна** работы состоит в следующем:

1. впервые предпринята попытка комплексного осмысления итальянского корпуса переводов А.Н. Островского;
2. введены в научный оборот новые материалы: текст итальянского автографа адреса для Э. Росси, рукопись фрагмента перевода пьесы «Арцыгоголо» А. Граццини, считавшаяся не найденной;
3. выявлены принципы переводческой деятельности А.Н. Островского;
4. поставлен вопрос о влиянии итальянской драматургии на творчество А.Н. Островского.

**Методологическая основа** диссертационного исследования обусловлена сущностью рассматриваемого материала. Диссертационная работа базируется на соединении культурно-исторического, сравнительно-типологического и целостного методов анализа художественного текста. Основой метода служат, во-первых, труды ученых, в которых рассматриваются проблемы взаимодействия литературы и перевода (В.М. Жирмунского, Ю.Д. Левина, Б.Г. Реизова, А.К. Дживелегова), во-вторых, исследования о переводной деятельности Островского (М.М. Морозова, А.Л. Штейна), в-третьих, труды отечественных ученых, посвященные жизни и творчеству А.Н. Островского (А.И. Ревякина, В.Я. Лакшина, Л.М. Лотман, Е.Г. Холодова, А.И. Журавлевой и др.), в-четвертых, статьи о взаимосвязях Островского с итальянским театром (Н.Б. Томашевского, В.И. Маликова, К.Н. Державина, Н.П. Кашина, А.М. Лина, Д.К. Петрова, С.С. Мокульского, М.Л. Андреева).

**Теоретическая значимость** работы видится в осмыслении переводческого наследия А.Н. Островского, восприятия А.Н. Островским итальянской драматургии и ее значимости для оригинального творчества русского драматурга.

Материалы исследования могут найти **практическое применение** в чтении академических и специальных курсов по творчеству А.Н. Островского и итальянских драматургов, в спецкурсах по теории, практике и истории художественного перевода, а также в исследованиях по компаративистике.

**Достоверность результатов исследования** подтверждается репрезентативностью историко-литературного материала, изученного в ходе работы. Объектом исследования явились тексты всех переводов А.Н. Островского с итальянского языка, включая фрагментарные и рукописные. Достоверность научных результатов определяется также обращением к широкой методологической базе исследований по компаративистике, истории и теории перевода, исследованиям о переводной деятельности А.Н. Островского и его оригинальном творчестве, работам об истории русско-итальянских литературных и театральных связей.

Выводы, сформулированные в диссертации, подкреплены фактическими данными, представленными наглядными примерами.

**Структура и содержание** работы определены ее задачами. Текст диссертационного исследования состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованных источников и литературы. Материал расположен по хронологическому принципу.

Во введении дан обзор существующей литературы и указаны ключевые работы по теме диссертационного исследования.

Первая глава посвящена восприятию А.Н. Островским Италии через книги и путешествие. Пометы, сделанные карандашом на полях и в тексте произведений, чрезвычайно важны для понимания эстетики и творчества Островского 1870—1880-х гг.: они дополняют представление о круге чтения писателя, связанного с театром, и

дают конкретный материал для понимания характера восприятия драматургом проблем, касающихся Италии.

Впервые исследуется черновой автограф итальянского перевода «Адреса, преподнесенного Э. Росси» на званом обеде, состоявшемся Большом театре в 1877 г. Устанавливается авторство А.Н. Островского, дается анализ текста автографа в сравнении с опубликованным «Адресом» на русском языке. Сохранившийся автограф на итальянском языке – важный документ о творческих связях русского драматурга с культурой Италии, в частности, с драматургией и театром.

Во второй главе анализируется взаимосвязь творческих систем А.Н. Островского и К. Гольдони, выявляются генеральные линии сопоставления, принципы перевода Островского, рассматривается круг чтения Островского и работа с пьесами итальянского драматурга на материале книг из личной библиотеки А.Н. Островского. Дан подробный анализ перевода пьесы «Кофейная» с разбором помет на страницах книги.

Третья глава посвящена причинам и предпосылкам обращения А.Н. Островского к переводу пьесы итальянского драматурга И. Франки «L'origine di un gran banchiere o un milione pagabile a vista» (1864): художественное осмысление психологии нового слоя буржуазной Европы, интерес драматурга к вопросам русской и европейской истории. Исследуются взаимосвязи опытов А.Н. Островского и И. Франки в написании исторических хроник и освоения приемов психологического анализа. Выявляется художественное своеобразие «переделки» А.Н. Островского «Заблудшие овцы» (1868), созданной по мотивам пьесы итальянского драматурга Теобальдо Чикони (1824-1863) «Le pecorelle smarrite». Рассматривается вопрос о характере взаимодействия оригинального творчества с итальянскими переводами, художественные искания Островского в области формы, проблема героического начала в обыкновенной среде, в том числе, используя материал мелодрамы «La morte civile» П. Джакометти.

В четвертой главе дан анализ найденного фрагмента перевода пьесы «Арцыгоголо» А. Грацини, отрывков пьес «Фрина» Р. Кастельвеккио и «Нерон» П. Косса предпринята попытка показать характер перевода комедий К. Гоцци «Женщина, истинно любящая» и Н. Макиавелли «Мандрагора». Эти переводы знаменуют собой завершение драматургом коллекции итальянских пьес.

В заключении намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Переводы А.Н. Островского пьес итальянских авторов, выстроенные в целостную систему, отразили, с одной стороны, национальное своеобразие итальянского театра XVI-XIX вв., а с другой, особенность эстетики и поэтики театра Островского.
2. Формирование образа Италии как одного из центров европейской культуры в творческом мире Островского определялось реальным знакомством с Италией во время путешествия 1862 г., традицией русской (пушкинской) культуры, чтением книг об Италии, знакомством с представителями итальянского театрального искусства.
3. Интерес Островского во второй половине 1860-х – начале 1870-х гг. к творчеству реформатора национального итальянского театра К. Гольдони и перевод комедии «Кофейная» обусловлены реализмом итальянского комедиографа, просветительским вниманием к быту и психологии обыкновенного человека, созданием бытовой комедии на основе единого национального языка, юмором и точностью бытовых характеристик героев.
4. Итальянская мелодрама вызвала внимание Островского в 1870-ые годы искусством хроникального изображения судьбы обыкновенного человека на фоне исторических событий («Великий банкир») и проявлением героического начала в судьбе ординарного героя («Семья преступника»).

5. Во второй половине 1870-х – 1880-е годы эстетические искания Островского связаны с размышлениями о сложности и противоречивости человеческой натуры, что повлекло за собой усложнение психологического анализа. Этим объясняется его интерес к художественным опытам Макиавелли, Грацини, Кастельвеккио, Косса и Гоцци, в творчестве которых он находил синдром непредсказуемости человеческого поведения.

6. Принципы переводческой деятельности Островского на материале итальянской драматургии отличаются: а) вдумчивым и бережным сохранением основного корпуса текста художественного произведения; б) сознательной направленностью на точное воссоздание национального характера; в) сокращением длинного текста и излишней мелодраматичности; г) тщательной и продуманной работой в русификации перевода, в использовании пословиц, поговорок, идиоматических выражений, ремарок, в построении диалога.

7. Художественный опыт итальянских драматургов оказал влияние на Островского, проявившееся в создании народно-бытовой комедии («Горячее сердце», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Правда хорошо, а счастье лучше»), в героизации и психологическом лиризме обыкновенного человека («Лес»), в разработке социально-психологических типов героев, наделенных сложной психологической жизнью, непредсказуемыми и двойственными характерами («Снегурочка», «Бесприданница»).

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования были изложены в докладах, представленных на конференциях различного уровня: X, XI, XIII Всероссийские конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, ТГУ, 2009, 2010, 2012), X, XII Всероссийские научно-практические конференции «Язык и мировая культура: взгляд молодых исследователей» (Томск, ТПУ, 2010, 2012), II Всероссийская научно-прикладная конференция «Издательская деятельность и перевод» (Томск,

ТГУ, 2012), IX Международная научно-практическая конференция студентов и молодых ученых «Коммуникативные аспекты языка и культуры» (Томск, ТПУ, 2009), I (XV), II (XVI), III (XVII) Международные конференции молодых ученых «Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики» (Томск, ТГУ, 2014, 2015, 2016), III Международная научная конференция Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» - «Россия – Италия» (Томск, ТГУ, 2012), XIX, XX, XXI Международные научные конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ, 2012, 2013, 2014), Международная научно-практическая конференция, посвященная 190-летию со дня рождения А. Н. Островского (Москва, Театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2013).

В 2015 году по результатам Конкурса поддержки молодых ученых на проведение научных исследований, выполняемых под руководством ученых высшей квалификации (докторов наук) на два года получен грант РГНФ (проект 15-34-01023 «Итальянская драматургия в переводах и творчестве А.Н. Островского», руководитель Э.М. Жиликова, исполнитель И.Б. Буданова).

По теме диссертации опубликовано 18 статей, 5 из которых в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

## 1 Интерес А.Н. Островского к итальянскому наследию и восприятие Италии

### 1.1 Итальянские книги в библиотеке А.Н. Островского

А.Н. Островский занимался переводческой деятельностью на протяжении всей творческой жизни, начиная с пятидесятих годов. В работе над переводами драматург пользовался оригинальными текстами.

В творческую лабораторию писателя помогает проникнуть, прежде всего, его круг чтения. В Институте русской литературы (Пушкинский Дом) сохранилась часть библиотеки Островского, которая в конце XIX века была перевезена из Москвы в Петербург и после передана в 1929 года в дар Пушкинскому Дому. Часть книг отправилась в усадьбу Щелыково, некоторые в Иваново, после чего их местонахождение неизвестно, но сохранился список книг и журналов, в котором указано 265 названий русских и иностранных книг, журналов и альманахов. Встречаются книги с дарственными надписями и посвящениями (от Н.А. Некрасова, И.А. Гончарова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.С. Тургенева, А.Ф. Писемского)<sup>46</sup>. Среди сохранившихся книг особое внимание привлекают конволюты – сборники пьес, составленные Островским из журнальных вырезок. Они свидетельствуют о постоянном глубоком интересе драматурга к современной ему русской и зарубежной драматургии.

Значимое место было отведено собранию произведений зарубежных авторов. Иностранная часть библиотеки представляет несомненный интерес не только в связи с кругом чтения драматурга, но особенно с его переводческой деятельностью.

Значительную часть библиотеки А.Н. Островского составляют итальянские книги – это художественные произведения итальянских авторов, книги о Древнем Риме, об Италии. Островский читал итальянскую литературу также и на других иностранных языках, а иногда сверял по этим изданиям свои переводы, в связи с чем

---

<sup>46</sup> Библиотека А. Н. Островского (описание). Л., 1963. 272 с.

в библиотеке Островского содержатся книги итальянских драматургов в переводном варианте.

Книги, принадлежавшие А.Н. Островскому и членам его семьи описаны в издании Пушкинского дома «Библиотека А.Н. Островского (Описание)»<sup>47</sup>. Всю «итальянскую» часть библиотеки А.Н. Островского можно разделить на несколько групп.

I. Первую, самую многочисленную, составляют итальянские драматические произведения:

а) *деятелей эпохи Возрождения и драматургов XVI и XVII вв.*: N. Macchiavelli (1469-1527): «Commedie, terzine ed altre opere edite ed inedite» (Cosmopoli, 1769. – 376 p.) с пометами<sup>48</sup>, «Opere minori. Rivedute sulle migliori ed., con note filologiche e critiche di F.-L. Polidori» (Firenze, F. Le Monnier, 1852. XVIII, 625 p.) с пометами<sup>49</sup>; A.-F. Grazzini (1503-1584) «Commedie Riscontrate sui migliori codici e postillate da Pietro Fantani» (Firenze, F. Le Monnier, 1859. – 487 p. (Opere di A. Grazzini detto il Lasca. Vol. 2)).

- *на французском языке*: Evaristo Gherardi (1663-1700) «Le théâtre italien de Gherardi, ou Le recueil général de toutes les comédies et scènes françoises» (5 éd divisée en 6 t., revue, corr., augm. T. 1–2, 4–6. Amsterdam, chez Charles le Cene, 1771) с много-

---

<sup>47</sup> Библиотека А. Н. Островского (описание). Л., 1963. 272 с. (В сносках описание помет в книгах приводятся по этому изданию).

<sup>48</sup> Отчеркнуто: стр. 376, в оглавлении, строки 3—5 сверху л 1—2 снизу, в строке 5 сверху подчеркнуто «L'Andria». Подчеркнуто: стр. 12, в стр. 9 снизу «ragueno»; стр. 13, в строке 5 снизу «sercane»; стр. 18, на полях перед строкой 5 сверху «Ligurio».

<sup>49</sup> Отчеркнуто: стр. 289, строки 12—14 сверху; стр. 291, в строке 10 сверху подчеркнуто «lietto». на нижнее поле дана сноска «ошибка — letto».

численными пометами<sup>50</sup>; Giammbattista (Giovanni Battista, Battista) Gvarini (1538-1612) *Le berger fidèle (Il pastor fido)*. Trad. de l'italien par de Marandé Nouv. Éd. Paris, E. Loyson, 1676. – 292 p. В переплете. На тит. л. надпись: «G. Daschkow»; **Macchiavelli N.** *Oeuvres complètes. Avec notice biogr. par J.-A.-C. Buchon*. T. 1. Paris, Garnier fr., 1867. LXVIII, 648 p.

б) *драматургов XVIII века: Carlo Goldoni* (1707-1793) «*Commedie scelte*» (Paris, libr. de F. Didot fr., 1855. – 436 p.) с многочисленными пометами<sup>51</sup>; **Carlo Gozzi** (1720-1806) *Opere edite ed inedite*. T. 1-14. Venezia, stamp. di G. Zanardi, 1801–1803.;

---

<sup>50</sup> Т. 1. В комедиях «*Le banqueroutier*» и «*La précaution inutile*» отчеркнуто: стр. 120, строки 12—20 сверху; стр. 121, строки 4—12 сверху; стр. 122, строки 1—3 снизу; стр. 123, строки 2—6 сверху; стр. 124, строки 9—11 сверху; стр. 125, строки снизу: 14—15, 20—25; стр. 134, строки 12—16 снизу; стр. 137, строки 6—11 снизу; стр. 139, строки сверху: 8—И, 23—29; стр. 140, строки 1—16 снизу; стр. 141, строки 1—9 и 18—25 сверху; стр. 142, строки 7—19 сверху; стр. 146, строки 4—1) сверху; стр. 153, строки 11—18 сверху; стр. 385, строки 1—16 снизу; стр. 386, строки 1—9 снизу; стр. 387, строки 11—14 снизу; стр. 391, строки 13—17 сверху; стр. 401, строки 10—14 сверху, против строк надпись «*mon coeur*»; стр. 422, строки 1—5 и 9—13 сверху; стр. 402, строки 9—24 сверху; стр. 434, строки 1—4 снизу;

Т. 6. В комедии «*Arlequin misanthrope*» отчеркнуто: стр. 304, строки 1—8 снизу, в строке 2 снизу подчеркнуты слова «*Petits maîtres*»; стр. 305, строки 7—11 сверху; в строке 3 сверху подчеркнуты слова «*l'espiègle, le tombeau*», на полях вопросительный знак; в строке 1 снизу «*Hoime!*»; стр. 308, строки 3—5, 17, 21—22 снизу; стр. 309, строки 1—4, 14—17 снизу; стр. 310, строки 1—3 сверху и 1—2 снизу; стр. 317, строки 7—11 сверху и 1—4 снизу; стр. 318, строки 1—5, 18—21, 26—31, 35—38 сверху; стр. 319, строки 11—13, 23—24 сверху; стр. 321, строки 1—6, 15—16, 18—25 снизу; стр. 323, строки 3—7 снизу; стр. 325, строки 1—10, 15—19 снизу; стр. 326, строки 11 сверху и 9—10 снизу; стр. 327, строка 3 сверху и 6—11 снизу; стр. 329, строки 7—10 сверху; стр. 330, строки 6—16 снизу; стр. 332, строки 1—7 сверху; стр. 335, строки 4—6 сверху; стр. 337, строки 10—12, 21—23 снизу; стр. 342, строки 1—5 снизу; стр. 344, строки 8—20 сверху; стр. 346, строки 1—7 сверху; стр. 347, строки 2—5 снизу; стр. 349, строки 13—16 сверху и 2—3 снизу; стр. 353, строки 5—21 сверху; стр. 356, строки 2—4 сверху; стр. 357, строки 14—16, 20—21 сверху; стр. 360, строки 12—16 снизу; стр. 361, строки 10—13 снизу; стр. 362, строки 9—11 сверху; стр. 371, строки 19—20 сверху; стр. 373, строки 19—22 сверху. Подчеркнуто: стр. 315, в строке 6 снизу «*Disant ça*»; стр. 334, в строке 2 сверху «*Après cette scène; qui est toute en italien*», ниже рукой Островского надпись «*Это почему?*», на полях вопросительный знак; стр. 348, на полях рукой Островского надпись «*Почему вдруг стихи*»; стр. 366, в строке 5 сверху «*une cravatte en Steinkerque*».

<sup>51</sup> Пометы к этому изданию будут прокомментированы во второй главе диссертационного исследования.

Pietro Metastasio (1698-1782) «Opere drammatiche» (8 ed. Notabilmente accr. e corr. Vol. 1. Venezia, presso G. Bettinelli, 1747. XXIV, 480 p.)<sup>52</sup>;

- на французском языке: **Giovanni Bertati** (1735-1808) «Le mariage secret, opera-comique» (en 2 actes. [Livret de Bertatti, musique de Cimarosa]. Paris, Huet, Charon, 1801. – 58 p.). Титульный лист и тексты параллельно на французском и итальянском языках; **C. Gozzi** «Théâtre fiabesque» (Trad. pour la première fois par A. Royer. Paris, M. Lévy fr., 1865. – 360 p.);

- на русском языке: **В. Альфиери** (V. Alfieri (1749-1803)) «Виргиния» (Трагедия. Перев. Ф. Бредихин.— Вестн. Европы, 1871, т. 4, № 7, стр. 58—120. Вырезка. Отчеркнуто: № 7: стр. 100, строки 10—21 сверху; **К. Гольдони** «Лжец» (комедия в 5 д.), «Домашние несогласия» (комедия в 5 д.)<sup>53</sup>.

в) драматургов-современников Островского: **Parmenio Bettoli** (1835-1907) «Catilina» (Dramma in 5 atti in versi con note illustrative. Milano, C. Barbini, 1875. – 230 p. (Galleria teatrale, № 157-158). В обложке. Разрезана до стр. 125.); **Riccardo Castelvetro** (настоящее имя Giulio Pullè, 1814-1894): «Allori e lagrime, ovvero La concubina» (commedia i 3 atti ed un prologo originale italiano. Milano, F. Sanvito, 1865. – 68 p.), «La famiglia ebrea» (dramma in 4 atti ed un prologo. Milano, F. Sanvito, 1872. – 68 p.), «Il medico condotto e il maestro di scuola del villaggio» (commedia in 4 atti. Milano, F. Sanvito, 1863. – 98 p.), «Frine» (commedia in un prologo e 4 atti. Milano, Libr. Editrice, 1878. – 97 p. (Teatro italiano contemporaneo)) с пометами<sup>54</sup>; **David Michele Chiossone** (1820-1873) «La suonatrice d'arpa» (dramma in 3 atti. Firenze. Libr. Teatrale

---

<sup>52</sup> В переплете. На внутренней стороне переднего форзаца рукой неустановленного лица надпись: «Santino Campioni». Ниже рукой Островского: «Ал. Н. Островского», «Pensieri di Metastasio, ovvero Sentenze e massime estratte dalle sue opere. Ad uso de' Giovani studiosi della lingua italiana» (Parigi, presso Vergani, 1804. VIII. 136 p.). Santino Campioni – Сантин Петрович Кампиони (1774-1847) – скульптор. Родился в Варезе (Италия), откуда семья Кампиони переехала в Санкт-Петербург (1783), затем в Москву (1795). Возможно ему принадлежала книга до А.Н. Островского.

<sup>53</sup> В издании «Российский театр, или Полное собрание всех российских театральных сочинений» (Ч. 1—43. СПб., Акад. наук, 1786—1794). Ч. 12. Комедии. Т. 3. 1786).

<sup>54</sup> На стр. 38. Зачеркнуты строки 9—16 сверху и 1—4 снизу, стр. 39. Подчеркнута строка 1 снизу, стр. 49. Отчеркнута 15 строка сверху.

di A. Romei, 1853. – 72 p.) с пометами<sup>55</sup>; **Francesco Coletti** (1821-1873): «L'amore e la dote» (commedia in 1 atto. – 36 p.), «I bachi da seta» (scherzo comico in 1 atto. Milano, A. Bettoni, 1870. – 40 p.), «Due anime in un nocciolo» (commedia in 1 atto. Milano, A. Bettoni, 1870. – 40 p.), «Il primo viaggio d'Isidoro» (scherzo comico in 1 atto. – 44 p.), «Quand'uno è al verde» (scherzo comico in 1 atto. [после 1867 г.]. – 44 p.), «Un sogno, ovvero Un viaggio nella luna» (scherzo fantastico in 1 atto. Milano, A. Bettoni, 1870. – 44 p.); **Teobaldo Ciconi** (1824-1863) «Le pecorelle smarrite» (commedia in 4 atti. – 64 p.) с многочисленными пометами<sup>56</sup>; **Giuseppe Costetti** (1834-1928) «Sposi in chiesa» (commedia popolare in 3 atti. Milano, F. Sanvito, 1875. – 67 p.); **Michele Cucinello** (1825-1889) «Un capitano al XV secolo» (dramma storico in 4 atti ed 1 prologo. Milano, libr. di F. Sanvito, 1861. – 74 p.) с пометами<sup>57</sup>; **Italo Franchi** (это псевдоним журналиста Enrico Montazio, настоящая фамилия которого Valtancoli), 1816-1886) «L'origine di un gran banchiere o un milione pagabile a vista» (Commedia in 2 parte. Milano, F. Sanvito, 1864. – 88 p.) с многочисленными пометами<sup>58</sup>; **Antonio**

---

<sup>55</sup> Зачеркнуто: стр. 4, строки 1—10 сверху; стр. 5, строки 9—10, 13—14, 16—20 сверху; стр. 8, строки 16—19 сверху; стр. 9, строки 9—14 сверху; стр. 12, строки 1—8 снизу; стр. 13, строка 1 сверху.

<sup>56</sup> Отчеркнуто: стр. 7, строка 13 сверху, там же подчеркнуто «grilli d'adesso»; стр. 9, строки 1—3, 12—14, 25 снизу, там же подчеркнуто «innosue»; стр. 10, строки 1—3 сверху, 4 снизу, там же подчеркнуто «altro rajo di maniche»; стр. 11, строки 13—18 снизу, против на полях вопросительные знаки; в строке 4 снизу подчеркнуто «attaccagnoli»; стр. 18, строки 8—10 снизу; стр. 22, строки 4—7 сверху; стр. 24, строки 15 снизу; стр. 26, строки 6, 19—23 сверху; стр. 27, строки 8—9 снизу, в строке 8 подчеркнуто «inlaveduto»; стр. 31, строка 18 сверху; стр. 35, строки 19—24 снизу; стр. 36, строки 12—23 снизу; стр. 39, строка 18 снизу, там же подчеркнуто «lissazioni»; стр. 42, строки снизу: 15, там же подчеркнуто «stearico», 24, там же подчеркнуто «Nespole»; стр. 47, строки 18—23 снизу; стр. 49, строки 1—2 сверху; стр. 52, строки 1, 18—19 сверху; стр. 54, строка 8 сверху, там же подчеркнуто «carni»; стр. 56, строка 8 снизу; стр. 62 в строке 4 сверху слова «Cauro» и «Cittorio» исправлены на «Laura» и «Vittorio»; строка 7 снизу, там же подчеркнуто «Tò viscere!». Подчеркнуто: стр. 29, в строке 15 сверху «Magari»; стр. 42, в строках: 1 сверху — «addirittura», 6 снизу — «rap per focaccia»; с. р. 53, в строке 8 снизу «scivola».

<sup>57</sup> Подчеркнуто: стр. 11, в строках 16—17 снизу «il sangue mio, chè io ve ne ringrazierò per soprammercato»; стр. 46, в строке 10 снизу «un ossesso»; стр. 65, в строке 6 снизу «scinda»; стр. 66, в строке 2 снизу «sciogli»

<sup>58</sup> На стр. 7, против списка действующих лиц на полях надписи в строках сверху: 3 — «Сам[арин?]>>», 4 — «Дмитр[евский?]», 5 — «Садов[ский?]», 6 — «Мило[славский?]», 7 — «Федот[ов?]», 10 — «Федот[ова?]», 13 — «Сам[арин?]>>», 14 — «Садов[ский?]», 15 — «Вил[ьде?]»,

**Ghislanzoni** (1824-1893) «Cola di Rienzi» (melodramma in 4 atti. Musica del maestro Kasperroff. Milano, tip. di G. Colnago e co., 1862. – 38 p.)<sup>59</sup>; **Paolo Giacometti** (1816-1882) «Teatro scelto» (T. 1–4. T. 1. Mantova. 1857. T. 2–4. Milano. 1859–1863), **Ettore Dominici** «Le due strade» (commedia popolare in 2 atti. Milano, C. Barbini, 1872. – 88 p. (Galleria teatrale. Teatro di E. Dominici. Vol. IX)), **Riccardo Nigri**: «Per la prima volta in teatro» (commedia in 1 atto. Milano, A. Bettoni, 1870. – 32 p.), «Il signor Papavero va a letto» (scherzo in atto. – 24 p. Nota A. Commedie scelte. Parigi, Baudry, 1829. XXIV, 476 p.); **Alessandro Vagheti**<sup>60</sup>: «Adamo ed Eva ai bagni di Montecatini» (scherzo comico in 1 atto. – 24 p.), «Gli occhiali del signor Fulgenzio» (commedia d'un atto in 2 parti. – 36 p.), «Una scena del dramma Monaldesca» (scherzo comico in 1 atto. 20 p.).

- на французском языке: **Giuseppe Montanelli** (1813-1862) «Camma» (Tragédie en 3 actes. Paris, M. Lévy fr. 1857. – 134 p.), Alessandro Manzoni (1785-1873) «Théâtre et poésies» (trad. par A. de Latour. Paris, Charpentier, 1841. XVI, 404 p.

---

16 — «Петров», 17 — «Федот[оа?]», 18 — «Чернев[ский?]», 19 — «Никулина?»; стр. 11, против строк 6—15 снизу на полях надпись «единоверцы»; стр. 53, в строке 14 сверху «Bric» исправлено на «Nat». Отчеркнуто: стр. 15, строки 4—5, 7—9 сверху; стр. 19, строки 11—12 снизу; •стр. 62, строка 13 сверху, там же подчеркнуто «a bizzaffe»; стр. 63, строки 13—14 снизу, там же подчеркнуто «spettacolo miserando aile genti»; стр. 87, строка 12 снизу, там же подчеркнуто «scialle». Подчеркнуто: стр. 9, в строках сверху: 11 — «poltrona», 15—16 — «conduce puessa fuori»; стр. 13, в строке 11 сверху «si riscuote»; стр. 14 в строках сверху: 1 — «isbaglio», 14 — «riscuolendosi»; стр. 18, в строке 5 снизу «îrugheranno»; стр. 19, в строке 6 сверху «Come uscirne?»; стр. 20, в строке 4 снизу «Firme senza eccezione!», в строке 1 снизу и стр. 21, в строке 1 сверху «Tutte banche che valgono oro quanto pesano»; стр. 25, в строках снизу: 4 — «disprezzo», 9 — «pazza»; стр. 26, в строке 11 сверху «riescito a deludere le indagini», в строке 5 снизу «ciarlone»; стр. 30, в строках 7—8 сверху «Potrebbe anche darsi che prendesse fuoco quanto prima»; стр. 31, в строке 10 снизу «li Capanni!»; стр. 36, в строке 10 сверху «verde», в строках снизу: 3 — «selvaggina da cacciare», 8 — «Cenci»; стр. 37, в строках снизу: 9 — «ragazza», 17 — «sego»; стр. 38, в строке 9 снизу «fulcini bagnati»; стр. 39, в строках снизу: 10 — «bruciata», 11—«gola»; стр. 42, строка 5 сверху; стр. 54, в строке 1 снизу «per davvero»; стр. 70 в строке 14 снизу «Magari!».

<sup>59</sup> В переплете. На форзаце рукой не установленного лица содержание конволюта:

«Либретто. 1. Cola di Rienzi. М. Kasperroff. 2. Ундина. М[уз.] А. Ф. Львова. 3. Вакула кузнец. Я. П. Полонский. М[уз.] Чайковского». На тит. л. рукой Островского надпись: «Ал. Н. Островский».

<sup>60</sup> Точные годы жизни последних трёх драматургов не установлены, примерный период: середина-конец XIX века.

- на русском языке: **Пьетро Косса** (Pietro Cossa (1830-1881)) «Нерон»<sup>61</sup>, «Мессалина» (Драма в 5 д., в стихах (с прологом). Перев. А. П. Аксаков. — Русск. мысль, 1880, № 8, стр. 1—66; № 9, стр. 1—61)<sup>62</sup>.

## II. Ко второй группе относятся **книги об Италии**:

- *художественные*: на русском языке **Данте Алигьери** (Dante Alighieri (1265-1321)) «Ад» (С прилож. комм., материалов пояснительных. Перев. с итал. размером подлинника Д. Е. Мин. М., М. П. Погодин, 1855. IV, 366 стр.); **итальянские сюжеты** – **Байрон Д. - Г. Двое Фоскари** (Трагедия. Перев. Е. Ф. Зарин.— Библ. для чтения, 1861, т. 168, № 11, стр. 1—96. Вырезка), **Байрон Д. - Г. Марино Фальеро** (Трагедия. Перев. Е. Ф. Зарин. Прилож. к журн. «Изящная литература», 1885, № 2—5, 153 стр.), [Кукольник Н. В.] **Торквато Тассо** (Драма. СПб., тип. вдовы Плюшар с сыном, 1833. 108 стр.); **пьесы для Ристори**<sup>63</sup> – Легуве Э.-В. Медея. Трагедия в 3 д. Итал. перев. Монтанелли. Русск. перев. А. Л. Элькана. СПб., тип. Ф. Стелловского, 1860. 42 стр. Конвюлот. См. № 272. // Маренко К. Пия Толомеи. Трагедия в 5 д. Русск. перев. А. Л. Элькана. СПб., тип. Ф. Стелловского, 1860; **«переделки» с итальянского и оперные либретто** – [П. Г. Ободовский]. Веселый вечер из жизни великого государя, или Четверо часовых у одной будки<sup>64</sup>. (Драматическая шутка в 1 д. [Переделано] с итал. // Репертуар и Пантеон. Театральное обозрение, издаваемое В. С. Межевичем и И. П. Песоцким. СПб., 1844—1846. 1844, т. 6, кн. 5), [Я. Б. Княжнин]. 1. Титово милосердие, трагедия в 3 д. ([Переделка из П. Метастазии])

<sup>61</sup> Косса П. Нерон. Комедия в 5 акт. (С итальянского).— Отечеств. записки, 1879, т. 245, № 7, отд. I, стр. 5—80. Вырезка. Гуцков К. Нерон. Трагикомедия. Перев. В. П. Буренин.— Вестн. Европы, 1869, т. 2, № 3, стр. 304—329; т. 3, № 5, стр. 194—234; т. 3, № 6, стр. 713-731; том 4, № 7, стр. 184—209. Вырезки. Конвюлот. В переплете. На форзаце рукой неустановленного лица оглавление конвюлота: «Переводы. Нерон. 1. Нерон. Пьетро Косса. 2. Нерон. Гуцкова. Пер. Буренин».

<sup>62</sup> Вырезка. На форзаце рукой Островского [?] надпись: «А. Н. Островского». Ниже рукой неустановленного лица оглавление книги: «Мессалина. Драма в 5 действ. Петра Косса».

<sup>63</sup> На форзаце рукой Островского надпись: «А. Н. Островского». Ниже рукой неустановленного лица оглавление конвюлота: «Пьесы для Ристори. 1. Пия Толомеи. 2. Медея».

<sup>64</sup> Ободовский, Платон Григорьевич (1803-1864). Премьера пьесы состоялась 15 декабря 1847 г. в бенефис И.В. Самарина (Большой театр, Москва).

вольными стихами с хорами и балетами к оной принадлежащими. [Муз. Ф. Арайя]), Дидона, трагедия в 5 д. 3. Владисан, трагедия в 5 д. с хорами. ([М. Кольтеллини<sup>65</sup>]). Луцинда и Армидор, муз. драма ([перев с итал. Муз. Д. Паэзиелло] // Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. Ч. 1—43. СПб., Акад. наук, 1786—1794. Ч. 32. 1790. 334, [2] стр).

- *публицистические: об итальянской комедии* (на французском языке) Moland L. Molière et la comédie italienne. Paris, Didier, et C<sup>ie</sup>, 1867. X, 380 p. с пометами<sup>66</sup>; **книги о путешествиях в Италию**<sup>67</sup> – Ген В. Италия. Взгляды и беглые заметки (Перев. с нем. СПб., тип. т-ва «Общ. польза», 1872. [2], II, IV, 200 стр.), Гете И.-В. Собрание сочинений Гете в переводах русских писателей, изданных под ред. Н. В.

---

<sup>65</sup> М. Кольтеллини – (Marco Coltellini) итальянский драматург, в 60-70-х гг. жил в Петербурге. Известен как создатель трагедий, но писал и комедийные произведения, в создании которых вдохновлялся творчеством К. Гольдони (например, на основе либретто Гольдони для оперы Й. Гайдна «Il mondo della luna» («Лунный мир»), написал либретто для оперы Дж. Паэзиелло (Giovanni Paesiello) «Il credulo deluso» («Разочарованный легковёрный»), в Петербурге шедшей под названием «Il mondo della luna»).

<sup>66</sup> В переплете. Отчеркнуто: стр. 41, строки 2—5 сверху; стр. 95, строки 1—9 снизу, там же в строке 5 снизу «l'ossatura» подчеркнуто; стр. 105, строки 1—6 снизу:

saient les nouveaux venus. Ils s'adressèrent au  
Parlement pour qu'il fit respecter leur privilège.  
La cour défendit aux Italiens de continuer leurs  
représentations. Les Gelosi présentèrent les lettres  
que c'est ce qu'ils feront désormais. Tout le monde  
entre chez Pantalon pour y célébrer la noce de Sil  
via et du capitaine, et c'est ainsi que finit la comé  
die à'Il Ritratto.

Voilà le squelette, l'ossatura de la pièce. Main  
tenant il faut bien se figurer qu'un dialogue ingé  
nieux, disert, brillant, courait, pour ainsi dire,  
sur toutes ces situations. Si nous voulions retrouver  
des fragments de ce dialogue, nous ne serions point  
delier (fabricant de chandelles), comédie de Bruno  
de Nola, académicien de nulle académie, surnommé  
le Dégouté. » Avec cette épigraphe : In tristitia  
hilaris, in hilaritate tristis. Plusieurs fois réim  
primée, en 1589, en 1632, cette pièce fut traduite  
en français sous ce titre : « Boniface et le Pédant,

<sup>67</sup> Эти книги и пометы в них подробно рассмотрены в третьем параграфе первой главы диссертационного исследования.

Гербеля. Т. 1 —10. СПб., 1878—1880. Т. 1—6, 8—10 в библиотеке Островского не сохранились.

Т. 7. **Путешествие в Италию** (Перев. З. А. Шидловская и Н. В. Гербель. СПб., 1879. VIII, 534, II стр.); **А. В. Тимофеев. Русские художники в Риме**<sup>68</sup>.

- *исторические*: о Древнем Риме – Беккер В.-А. Галл. «**Сцены из римской жизни времен Августа**» (Перев. с нем. С рис. СПб., тип. В. Ф. Демакова, 1876. [169] стр.; Гельбе К.), «**Общественное положение и семейная жизнь женщины у древних римлян**» (Журнал Министерства народного просвещения, 1878, ч. 198, № 8, отд. V, стр. 37—63. Вырезка) с пометами<sup>69</sup>; Андреев А. Н. «**Памятники древнего Рима. Полное описание замечательнейших мест и зданий древнего Рима в историческом, статистическом, археологическом и художественном отношениях; с приложением плана развалин древнего Рима в настоящем их положении** (М., тип. Лазаревского Ин-та восточных яз., 1861. XX, 284 стр., 1 вкл. л. карт) с пометами<sup>70</sup>.

**III.** Помимо художественных произведений в библиотеке находятся три **словаря**:

1. Nazari G. Dizionario veneziano-italiano e regole di grammatical ad uso delle scuole elementary di Venezia. Metodo premiato dal IX Congresso pedagogico. 2 ed. Belluno, tip. Tissi, 1876. – 172 p.

2. Volpe P.-P. Vocabolario napolitano-italiano tascabile compilato sui dizionarii antichi e moderni e preceduto da brevi osservazioni grammaticali appartenenti allo stesso dialetto. Napoli, G. Sarracino, 1869. LVI, 438 p. (Карманный неаполитано-итальянский

---

<sup>68</sup> Библиотека для чтения. Сборник из произведений, опубликованных в журнале «Библиотека для чтения». 1834, т. 2, № 2—3, т. 3, № 4, т. 5, № 9; 1835, т. 11, № 19—20; т. 13, № 23; 1836, т. 14, № 26; 1837, т. 24, № 45; 1838, т. 27, № 52; 1839, т. 34, № 66. Вырезки.

<sup>69</sup> Подчеркнуто: стр. 42, в строке 16 снизу «печатались», против на полях вопросительный знак.

<sup>70</sup> Отчеркнуто: стр. 6, строки 9 — 10 снизу; стр. 11, строки 4—8 снизу.

словарь, составленный из древних и современных словарей, сопровождаемый кратким грамматическим наблюдением, также принадлежащим этому же диалекту).

3. Zalli C. Dizionario piemontese, italiano, latino e francese. Ed. 2. Riordinata e di nuoivi vocaboli arricchita. Vol. 1-2. Carmagnola, P. Barbié, 1830. (Пьемонтский, итальянский, латинский и французский словарь. Дополнен и обогащен новыми словами).

Многие произведения представлены вырезками из различных источников. Они собраны в конволюты, объединенные в три сборника (с указанием, написанным неизвестной рукой: «Teatro italiano». Сб. 1, Т. II. Сб. 2, Т. IV. Сб. 3).

Приведенная библиография коллекции Островского представляет собой историческую галерею портретов итальянской литературы, начиная от Данте, продолжая представителями эпохи Возрождения, XVI и XVII веками, заканчивая современниками, чьи произведения наиболее многочисленны. Книги об Италии свидетельствуют о глубочайшем интересе русского драматурга к этой стране с различных сторон – с точки зрения истории (сюжеты о Фоскари и Фальеро), искусства (оперные либретто, пьесы для Ристори, выставки), теоретического осмысления театра (влияние Мольера на итальянскую драматургию, пьесы Герарди, распространявшего комедию дель арте во Франции), впечатлений И.В. Гете и наблюдений В. Гена. Такое всеобъемлющее погружение помогало проникаться тем, о чем создавали свои пьесы итальянские драматурги и, как следствие, лучше понимать тексты и переводить их. Для этой цели были нужны Островскому книги о Древнем Риме, в частности, для работы над пьесами «Фрина» Р. Кастельвеккио и «Нерон» П. Косса, что говорит о большой исследовательской работе Островского в подготовке переводов пьес, связанных с древнейшей историей. Наличие словарей венецианского, неаполитанского диалектов и пьемонтского языка связано с переводами пьес Гольдони, а также других итальянцев, т.к. во многих текстах встречаются региональные выражения.

Объектом данного исследования являются итальянские переводы, поэтому становится необходимым понять, где находятся истоки интереса А.Н. Островского к европейской драматургии и откуда происходит его увлечение итальянским языком и культурой.

## 1.2 Путешествие по Европе и Италии как пролог к переводам

В апреле-мае 1862 года А.Н. Островский вместе с двумя близкими друзьями – М.Ф. Шишко (заведующим освещением петербургских театров) и И.Ф. Горбуновым (мастером устного рассказа, актером и писателем) – предпринял путешествие по Европе. Материалом для изучения вопроса об этом путешествии служат дневники и письма драматурга, а также дневники, письма, заметки и произведения Горбунова. Путешествия писателя, по России и Европе, получили описание в работе С.В. Максимова «А.Н. Островский (по моим воспоминаниям)»<sup>71</sup>. Ценность исследования Максимова состоит в том, что автор приводит многочисленные отрывки из дневника Островского, в ту пору еще не опубликованного, дает развернутую характеристику спутникам драматурга – Шишко и Горбунову, а также предпринимает опыт систематизации заграничных впечатлений Островского. К материалу о путешествии драматурга в Европу как важном моменте в жизни и творчестве писателя выборочно обращались авторы биографий драматурга, исследователи творчества писателя.

До 1862 года драматург совершил целую серию путешествий по России<sup>72</sup>. Судя по дневниковым записям, к заграничной поездке определился круг интересов и своеобразие манеры тревелого Островского-путешественника. Но характер именно

---

<sup>71</sup> Максимов С. В. Александр Николаевич Островский (По моим воспоминаниям) // Рус. мысль. 1897. № 5. С. 1-39.

<sup>72</sup> В 1845 г. Островский предпринял путешествие от Москвы до Нижнего Новгорода, в 1848 – до Щелыково Костромской губернии, в 1856 г. состоялась экспедиция по Волге от истоков до Нижнего Новгорода, в 1860 г. – поездка в Крым вместе с А.Е. Мартыновым.

европейского путешествия отложил свой отпечаток и выявил особенно ярко некоторые черты личности и мировосприятия Островского.

В 1862 году произошла встреча с Европой одного из ярких представителей русской разночинной интеллигенции, известного писателя-драматурга с вполне сложившейся системой общественных, нравственных и эстетических взглядов.

Пристальное внимание к жизни Европы и характер ее восприятия во многом были обусловлены исключительной важностью для творчества Островского проблемы национального характера – культуры, истории, человека. Эта проблема, резко обозначенная и демонстративно воплощенная в идеализации патриархального быта в комедиях москвитянинского периода, позже была скорректирована отказом от славянофильской концепции, актуализацией социальных и демократических требований времени, но осталась ключевой в решении вопросов быта, психологии, культуры, в художественных принципах типизации на протяжении всего творчества писателя. Проблема национального своеобразия, неразрывно связанная у Островского с идеей утверждения значимости русской культуры, истории и самого национального быта, приобретала особую актуальность в ходе знакомства его с другими нациями и определяла угол зрения писателя, сам принцип видения, проявившийся наиболее ярко в двух ведущих тенденциях – в эпически-спокойном, внимательно-заинтересованном наблюдении европейской жизни в ее различных проявлениях и в постоянном сравнении, соотношении увиденного с русским.

Вместе с тем следует заметить, что тональность записей, оценок на протяжении дневника неоднородна. Европа в восприятии драматурга, судя по дневнику и письмам, поделилась на две части: одна Европа была представлена Германией, Австрией, Францией и Англией – развитыми передовыми государствами, традиционно рассматриваемыми в России как Запад; другая – Италией, вызвавшей у Островского несколько отличный тон и стиль описания.

По Германии (включая Пруссию) путешествие продолжалось с 5/17 по 17/29 апреля (то есть 12 дней). Начиналось оно с Кенигсберга, Stalloroni («Шталопенска»), Мариенбурга, а затем продолжалось посещением Берлина, Майнца, плаванием по Рейну, поездками во Франкфурт-на-Майне, Дрезден, Лейпциг, Мейсен.

При посещении Островским Германии и Италии четко просматриваются пять аспектов наблюдений.

**I.** Большое место в ежедневных записях Островского занимают впечатления от нового места пребывания – больших и малых городов, картин природы. Многие записи начинаются с характеристики архитектурных ансамблей, улиц, мест, связанных с историей.

Так, **6/18 апреля** по поводу Мариенбурга он записывает: «Мариенбург очень древний и очень оригинальный город со старинным замком 1-й (Hochschloss), возобновленный в 1335 г., в замке старинная церковь, 2-й Mittelschloss, построенный в 1351 г., был резиденцией великих магистров Тевтонского ордена. Здесь очень замечателен мост через рукав Вислы. Но великолепнейший мост, с которым ничто не может сравниться, это в *Диршау* через Вислу, 380 сажен длины» (Т. 10. С. 382).

**12/24 апреля в Магдебурге:** «Смотрели Ивановскую кирку. Высота, все пахнет стариной, отличный орган. Потом смотрели *Dom Kirche*, нам ее показывала девушка, которую мы нашли в каких-то склепах с могильными плитами в жилище сторожа. Хорош бронзовый Архиепископ, гробницы Оттона I и его жены, по стенам скульптурные изображения; хороша из алебастру скульптурная кафедра; вообще собор величествен как изнутри, так и снаружи» (Т. 10. С. 385).

Островский неустанно сравнивает увиденное с русским. Интенция направленности «склонять на русские нравы» (что позже проявится в его «переделке» итальянской комедии на русский нрав) прослеживается в дневниковом описании путешествия, где лейтмотивом проходит линия сравнений немецких (а

потом и итальянских) бытовых и культурных реалий с русскими. **6/18 апреля**, заметив из вагона поезда в Браунгофе первую аспидную крышу, Островский пишет: «<...> Легкость и красота. По сторонам виды, если не обращать внимания на строения, совершенно такие же, как в средней полосе России» (Т. 10, 382). Приехав в Берлин и увидев знаменитую «Unter den Linden», драматург в дневнике **7/19 апреля** замечает: «Улица "Под липами" нечто среднее между Тверским бульваром и Невским проспектом, весь Берлин есть помесь старого немецкого города с Петербургом, только дома лучше петербургских». По поводу сада Люстергартен пишет **8/20 апреля**: «Очень плохонький сад, хорош только фонтан. Большой дворец вроде нашего Зимнего» (Т. 10. С. 383).

Нередко Островский не скрывает чувства зависти и горечи при виде успехов европейской цивилизации: **6/18 апреля**: «Из Шталопенска поехали в 10 3/4 в удобных прусских вагонах, которые гораздо лучше русских и совершенно без тряски. Поля кой-где зеленеют, пахано загонами; местность ровная, большею частью песчаная. Поля возделаны превосходно, унавожены сплошь, деревни все каменные и выстроены чисто, на всем довольство. Боже мой! Когда-то мы этого дождемся!» (Т. 10. С., 381).

Рассматривая из окна вагона грозную крепость, окружающую Мангейм, а также городской сад, стройку нового моста, Островский восклицает: «Как здесь все солидно делают!» (Т. 10. С. 387).

**II.** Предметом особого внимания служит театр. Так, во время пребывания в Берлине каждый вечер Островский и его спутники посещали спектакли, и в дневнике запечатлены отклики на игру актеров, организацию театрального дела и, как правило, в сравнении с русским театром.

**8/20 апреля Берлин.** «Потом смотрели «Трубадура». Декорации, постановка, оркестр и исполнение совершенно увлекают. Здесь опера исполняется, как

классический квартет. Кабы нам сколько-нибудь порядочное управление театрами, можно бы делать дело» (Т. 10. С. 383)<sup>73</sup>.

**III.** Особенность дневника Островского состоит в его особом сентиментальном поэтическом колорите. Весь текст дневника пронизан лирическими рефлексиями по поводу природы. Островский оказался чрезвычайно чутким к разнообразию проявления жизни природы. Он пишет о деревьях и цветах, горах и полях, особенно о весенних запахах. Обостренное восприятие аромата природы, по словам самого драматурга, было его отличительной чертой<sup>74</sup>.

Более всего драматурга чарует природа в ее неяркой, скромной красоте, напоминающей русскую природу. Так, попав в Лейпциг, Островский записывает **17/29 апреля**: «Лейпцигская природа и станции победнее, зелени меньше, много березы, сосновые рощи; кабы не тополи, совсем наша Владимирская губерния» (Т. 10. С. 385).

В этом обостренном чувстве красоты природы сквозит задушевность, чувствительность личности Островского, обусловившая и во многом объясняющая

<sup>73</sup>**9/21 апреля Берлин.** «Вечером в театр, видели балет (Ellinor), смыслу в нем никакого, но постановка бесподобная, особенно карнавал и панорама Неаполя. Танцовщицы велики и тяжелы, скромность в юбках необыкновенная» (Т. 10. С. 383).

**10/22 апреля Берлин.** «Вечером были в театре Виктория давали Альпийского короля, мы не досмотрели представления; но как здесь все стараются! Немецкий комизм надобно прежде понять умом, а потом уж смешно станет» (Т. 10. С. 384).

**11/23 апреля. Берлин.** «Вечером мы с восторгом устремились в театр, давали «Дон-Жуана»; но не сбылись мои ожидания, певцы были очень плохие; впрочем, несмотря на это, все-таки много было прекрасного» (Т. 10. С. 384).

<sup>74</sup>**В дневнике 13/25 апреля (при подъезде к Франкфурту-на-Майне)** Островский записал: «Подъезжаем к станции при газовом освещении, видны какие-то большие деревья, все в белых цветах. Благоухание! Но в этом благоухании есть какая-то тоненькая струя запаха, которая преследовала меня в России от Псёла до Одессы и в Одессе с 1 по 15 июля. Другие не слышат этого запаха, но меня он мучит» (Т. 10. С. 386).

**В записи 12/24 апреля (Магдебург)** Островский, восхищаясь весенней зеленью, погодой, маленьким «прудком с фонтаном» в Потсдаме, делает важное признание, имеющее прямое отношение к эстетике драматурга, ориентированной на красоту обыкновенного, чуждающуюся всего чрезмерного и вычурного: «Я не люблю смотреть дворцов, меня что-то жмет» (Т. 10. С. 384). В своих записях он отметит цветущую в Марбурге черемуху, запишет, что в горах около Касселя во время остановки из-за поломки трубки в котле паровоза он «на память сорвал листок мать-мачехи (это горы Гарца)» (Т. 10. С. 385).

его предрасположенность к сентиментально-гуманному отношению к миру. Способность Островского видеть красоту, неповторимость и одновременно похожесть и близость русской природы и европейской, оказалась натурфилософской основой его широкого гуманизма, позволявшего понимать и признавать национальное своеобразие и значимость каждого народа, его истории и культуры.

**IV.** В составе записей обязательным элементом входят зарисовки людей – как отдельных лиц, так и групповых картин; описание одежды, быта, проведения работ и праздников, манеры разговаривать, поведения. В этих записях получила отражение личность Островского-художника, нравоописателя, психолога, мастера жанровых сцен.

Первые наблюдения в Берлине выдают некоторое разочарование Островского: «Женщины ни хороши ни дурны, одеваются плохо, особенно некрасивы шляпки в виде гриба-поганки» (Т. 10. С. 383).

Островский пристально всматривается в лица – его зарисовки разнообразны и живописны. Это может быть жанровая картина. *12/24 апреля* он набрасывает сценку в Магдебурге: «В тесном переулке пивная лавочка, куда ходят солдаты, девки кокетничают, как барышни. На главной улице ресторация с толстым хозяином и толстой хозяйкой, которые угощают гостей хорошими кушаньями и отличным рейнвейном» (Т. 10. С. 385).

*15/27 апреля*, посетив Кобленц, он записывает: «Девушки в белых кисейных платьях и в венках (белых) из деланных цветов. У женщин на головах подле косы маленькие серебряные повязки, косы заколоты золочеными ножами вроде разрезных. Продают красные яйца. Ни одного порядочного лица и бездна солдат» (Т. 10. С. 388). Более всего внимание Островского привлекают люди обыкновенные, из низшего или среднего сословия. На страницах дневника в манере быстрых жанровых набросков рождаются картины повседневной текущей жизни Германии, увиденной и услышанной из окна вагона чутким и внимательным русским путешественником.

V. Обращает на себя внимание то, с какой скрупулезностью, часто окрашенной юмором, Островский перечисляет в дневнике цены на еду, одежду, гостиницу, проезд и т.д.

*7/19 апреля Берлин* «Купил пальто за 12 талеров - очень порядочное». (Т. 10. С. 382).

«<...> «Обедали у Кроля, за 1 талер 10 блюд: 1) суп, 2) сардинки, 3) ветчина с картофелем, 4) форель с картофелем, 5) котлеты с горошком, 6) пуддинг с малиновым сиропом, 7) дикая коза, 8) салат и варенье, 9) сыр, 10) бисквиты с кремом. Мы не съели половины» (Т. 10. С. 382)<sup>75</sup>.

Подобные наблюдения и записи выдают социальный статус путешественника: это разночинная интеллигенция, не избалованная роскошью, привыкшая жить своим трудом, а потому знающая счет деньгам и расходам.

Тон дневника и писем путешествия по Германии в целом характеризуется доброжелательностью, открытостью, но не без задора и юмора, свидетельствующих о том, что путешественники не страдают комплексом неполноценности провинциалов в столице. Более того, в письмах к друзьям в Москву порой слышится насмешливость и ирония в отношении к немцам; в этой бравате отчетливо просматривается отсвет давнего славянофильского пренебрежения к Европе. В письме к С.С. Кошеверову, П.М. Садовскому и «другим» от 19 апреля, отметив что в Берлине «много великолепных домов и магазинов», «улицы чисты необыкновенно», «омнибусы – просто роскошь» и прочее, Островский не удержался от комикования, описывая «русскую баню» в Берлине<sup>76</sup>. Описание «чудес» Европы нередко

---

<sup>75</sup> В письме друзьям из Берлина от 19 апреля «(а по нашему, по православному, 7-е)» Островский перечисляет цены и меню в трактирах, где они завтракали и обедали: «Вот цены: дюжина устриц 15 аильберггрошей (около 50 коп. сер.), мы на первый раз съели 7 дюжин; большая чашка бульону 2 ½ зильберггрошей (7 ½ коп.), рюмка бальзаму или доппелькюммелю 2 ½ зильберг. (7 ½ коп.). Котлеты и бифштекс из отличнейшей говядины 25 к. сер.; порция; бутылка рейнвейну (Hochheimer), за которую у нас надо заплатить рубля 3, стоит 1 талер» (Т. 11. С. 146).

<sup>76</sup> «На вывеске значится русская баня но что это такое – не вдруг разберешь. Самая баня больше похожа на паровой котел, чем на баню. <...> Комнаты, где раздеваются, представляют

погружено в атмосферу не только юмора, но и самоиронии, обнаруживающих как чувство уверенности и самодостаточности путешествующих русских, так и самокритику в адрес склонной к загулу русской души. Не случайно, что эти эмоции переполняют письма, а не дневник. Так, описание плавания по Рейну в дневнике носит характер записей протокольного типа с краткой информацией об увиденном:

*15/27 апреля Рейн.* «Поутру собрались кататься по Рейну, взяли билеты до Кобленца и сели на пароход "Шиллер". Погода серая. Отправились в 11 часов утра. Сначала вид неважный; на правом берегу вдали - горы, левый плоский, начинают приближаться. (Рейн цвета зеленого.) С правой стороны идут местности, замечательные своим вином {Хаттенгейм, Иоганнисберг, Рюдесгейм. (Прим. А. Н. Островского)}» (Т. 10. С. 387)..

В «послании» же к «любезнейшим друзьям» – актерам в Москву от *16/28 апреля* из Майнца Островский воссоздает дух разгульного веселья, присущий русским путешественникам, не потерявшим в Европе, а даже сумевшим сохранить свой стиль жизни, столь характерный для московской разночинной интеллигенции, группировавшейся вокруг «молодой редакции» «Москвитянина» в 1850-е годов: «Случай вместо Дрездена закинул нас на Рейн, а мы воспользовались случаем, да и поехали по Рейну на пароходе. Вы только посудите, мимо каких мест мы ехали! Мимо Гохгейма, тут вино гохггеймер, мимо Рюдесгейма – вино рюдесгеймер, мимо Иоганнисберга – вино иоганнисбергер, а там Маркобрунн – вино маркобруннер: как было не выпить! Вот мы и выпили рейнвейну и сложили по этому случаю песню, которую вам скоро пришлем. <...> Здесь уже совсем лето, все цветет и по улицам продают ландыши» (Т. 11. С. 148).

Островский и его друзья не чувствуют себя одинокими. Но среди множества путешественников из России в Германии они тянутся к «своим» – к творческой

---

совершенный госпиталь: вместо скамеек поставлены кровати с матрасами и с несколькими фланелевыми одеялами. Вымоют немца, положат на кровать, спеленают его, дурака, в 5 одеял, так что видно только одно красное рыло, он и лежит полчаса, как мумия. Мы вымылись, но этой операции производить над собой не велели» (Т. 11. С. 146).

разночинной интеллигенции. В Дрездене (запись от 17/29 апреля) Островский познакомился с Галаховым (сыном): «пили много шампанского. Как было не вспомнить Добролюбова!» (Т. 10. С. 389).

Позиция Островского и тон дневника резко меняются, когда путешественники, перевалив Альпы, оказывались в Италии. Исчезает даже намек на амбициозность или возможность критических замечаний. Чрезвычайно характерно первое упоминание об Италии: «С гор спускались мы ночью, вдруг блеснуло перед нами Адриатическое море, и загорелись вдалеке огни Триеста. Мы в Италии» (Т. 10. С. 391). По стилю и содержанию оно напоминает описание того мгновения, когда Оленин, толстовский герой повести «Казачья» (1863), увидел горы Кавказа, так поразившие его своим величием и красотой. Торжественно-эпический зачин у Островского выдает его великие ожидания, которые, как выяснилось далее, не только осуществились, но превзошли воображаемое.

Здесь следует сказать, что в созданном образе Италии еще до встречи с ней Островский имел великого духовного наставника и предшественника – Пушкина. Письмо из Одессы (за два года до заграничного путешествия) от 26 июня 1860 года открывается строфой из 8 главы «Евгения Онегина»: «Живу теперь в Одессе пыльной<...>», в которой создана в миниатюре модель пушкинской Европы:

Живу теперь в Одессе пыльной,  
Там долго ясны небеса,  
Там хлопотливо торг обильный  
Свой подьмлет паруса;  
Там все Европой дышит, веет,  
Все блещет югом и пестреет  
Разнообразием живой.  
Язык Италии златой  
Звучит по улице веселой,

Где ходит гордый славянин,  
 Француз, испанец, армянин  
 И грек, и молдаван тяжелый,  
 И сын Египетской земли,  
 Корсар в отставке...(Т. 11. С. 116-117)

В этом же письме из Одессы, как бы вторя Пушкину – «язык Италии златой / Звучит по улице веселой», - Островский восклицает: «А какие стройные и красивые женщины гуляют по этому бульвару; и повсюду слышен благородный итальянский язык» (Т. 11. С. 117). Пушкинский образ «Италии златой» оказался доминантным в восприятии Островским Италии. Показательна уже первая запись, сделанная на итальянской земле:

«22 апреля/4 мая. Воскресенье. Италия. Триест.

Триест. Совершенно другая природа. Германия с своим климатом осталась за горами; воздух чище, море бирюзовое. Были в греческой церкви у обедни; служба – наша, особенный, очень приятный напев "Христос воскрес". Восхитительная кофейная, темная, прохладная, вся в зеркалах. Совсем другие женщины, страшная чернота волос и глаз, очень грудасты. Костюмы разнообразны. С мола ловят рыбу (бычков), в закидку, без удилица; наживка из раковин. Мостовая из больших, продолговатых камней, гладкая, как тротуар. По кофейным музыка: итальянец на скрипке, итальянка с гитарой; женщины-крестьянки продают розаны. Костюм женщин: юбка, корсет другой материи, белые рукава и манишка, сверх корсета платок, на голове белый платок завязан так, что конец висит на спину (обшит кружевом). Чистота белья необыкновенная! У ильрийцев короткие панталоны. Были в Пратере, много хорошеньких женщин, (красавиц девушек и красавцев мальчиков. Детей красивее я не видал никогда. Акация цветет, груши! уж большие. Какие волосы, какие груди! Встречаются рыжие совсем. Были в театре. *Гармония*; он нас

поразил своей красотой. Тенор сильный, и все голоса подобраны ровно. Давали Отелло. Вот бы нам такого тенора» (Т. 10. С. 391-392).

Предметы и аспекты наблюдения те же, что и в Германии, – город, природа, люди, театр, но изменился эмоциональный тон, повысился градус восхищения – и выделенное слово *г а р м о н и я*, сказанное по поводу итальянского театра, становится определяющим практически ко всему, что увидел и запечатлел в своем дневнике Островский. Вместе с друзьями он посетил большие города, где останавливался на 2-3 дня: Венеция, Генуя, Милан, Рим, Турин, Флоренция, и только плохая погода не позволила попасть в Неаполь. Драматург был потрясен красотой архитектуры, искусством Италии.

Первой на пути была Венеция, или, как он уточняет в первой строчке письма к П.М. Садовскому от 24 апреля/6 мая: «Венеция. Venezia la Bella (а по-русски Венеция – Красавица)». Этот город произвел на Островского ошеломляющее впечатление. В том же письме он признается: «Это волшебный сон, от которого я еще опомниться не могу» (Т. 11. С. 150). В дневнике от 23 апреля/5мая и 24 апреля/6 мая перечислены места паломничества и впечатления: «Ходили на площадь св. Марка и Дожа, на Schiavone лазили на башню смотреть на Венецию; были в храме св. Марка, много похож на наши храмы. Вечером сидели на площади св. Марка. Это громадная зала под открытым небом, в разных местах слышится музыка; из кофейных стулья вынесены на площадь, горит газ, сверху луна». <...> «осматривали дворец Дожа. Вот это истинно дворец. Зала десяти и сената приводят в восторг. В этих стенах патриотизм должен был развиваться сильно. После обеда катались по каналу Grande и кругом всей Венеции, были на Риальто и на рынках. Что за молодцы гондольеры! Вечером гуляли опять по площади св. Марка» (Т. 10. С. 392-393). А итогом стало признание: «Я влюбился в эту площадь. Это еще первый город, из которого мне не хочется уехать» (Т. 10. С. 393).

За Венецией последовал Милан. И в письме от 2/14 мая, и в дневнике Островский пишет о чуде Милана, «прекрасного города северной, цветущей Италии» – о Миланском соборе. «Миланский собор – чудо света». «Все, что я видел доселе, было или ожидаемое, или меньше того, чем я ожидал. Миланский собор превзошел все ожидания. После него уже чудес нет на свете» Впечатление было так велико, что затмило встречу с la Scala: «Громаден, но Московский богаче» (Т. 10. С. 394).

В Риме Островский пробыл 5 дней. Запись 29 апреля/11 мая: «В омнибусе мы въехали в Рим, переехали Тибр и остановились в гостинице Минерва. Умылись, причесались и пошли бегать по городу. Ходили по Корсо, обедали в trattorie (бывш. belli-arte). Потом поехали смотреть св. Петра. Проехали по мосту, потом мимо св. Ангела и, наконец, выехали на величественную площадь св. Петра. Осмотрели собор мельком: у меня раза два готовы были навернуться слезы. Заехали к Боткину, не застали. Поехали в Колизей. Этого величия описать невозможно» (Т. 10. С. 395).

В следующие дни были поездки в Капитолий («Много поражающего, особенно умирающий гладиатор и Венера»), в Ватикан<sup>77</sup> – о чем подробно зафиксировано в Дневнике.

---

<sup>77</sup> «Отправились в Ватикан, видели перлы живописи: ложи Рафаэля. Преображение - Причащение - Доминикино и другие сокровища. Оттуда в Лепри, обедали с художниками. Поехали в виллу Альбани, где очень много антиков. В церковь S. Maria dei Angeli - величественный, светлый храм, с прекрасною живописью и статуями; по полу проведен зодиак. В термы Диоклетиана - кроме громадных развалин, ничего интересного (на дворе огромные кипарисы Микель Анджело), да к тому же там французская казарма; оттуда в S. Maria Maggiore, что-то строят. Замечательна колоннами, взятыми из загородного дворца Адриана. Заезжали в небольшой храм, где показывают столб, к которому был привязан Христос; небольшой столбик из серого камня, полированный, вот такой формы {В рукописи - рисунок А.Н. Островского.}. Были в S. Giovanni laterana. Величественный храм со многими замечательными скульптурными произведениями: алтарь Торлопи, еще более замечателен алтарь Корсики, внизу которого группа Бернини: спаситель и божия мать. Были в церкви S. Scala - в ней высокая деревянная лестница, будто бы с Голгофы, по которой ходят на коленях. Были в термах Каракаллы, громадные величественные развалины; ходили наверх. Оттуда заезжали в S. Pietro in vinculis, видели чудо искусства, Моисея

В Риме Островский встречался с В.П. Боткиным, с книгоиздателем К.Т. Солдатенковым<sup>78</sup>; с русскими художниками, среди которых был упоминаемый в письме С.П. Постников<sup>79</sup>, посетил Тиволи.<sup>80</sup>

В Риме произошло важное событие: драматург прочитал художникам свою пьесу «Козьма Захарыч Минин, Сухорук». Выбор пьесы был знаковым не только потому, пьеса была недавно написана, но по своему патриотическому пафосу, исторически важной теме она оказалась в полном соответствии с духом великого города.

Флоренция одарила Островского и его спутников подъемом душевных сил. «Нам было как-то особенно весело» (Т. 10. С. 399), – замечает он в дневнике 5/17 мая. После посещения Уффици Островский записывает: «Несказанное богатство художественных произведений подействовало на меня так сильно, что я не нахожу слов для выражения того душевного счастья, которое я чувствовал всем существом моим, проходя эти залы. Чего тут нет! И Рафаэль, и сокровища Тициановой кисти, и Дель Сарто, и древняя скульптура!» (Т. 10. С. 399).

Богатство и совершенство шедевров итальянского искусства отодвинули на второй план все события светской и придворной жизни. Так, в Турине, будучи свидетелем всеобщего волнения в связи с приездом короля, Островский, зорко и

Микель Анджело, и внизу Speranza Гвидо Рени. Удивительные глаза. Заезжали в trattoria и потом домой» (Т. 10. С. 396-397).

<sup>78</sup> Солдатенков К.Т. – издатель.

<sup>79</sup> Постников С.П. – художник.

<sup>80</sup> «В 7-м часу утра отправились в коляске в Тиволи. По всей дороге цветы, потом в гору оливковой рощей. Тиволи - городок в живописной местности со многими остатками старины. В гостинице (Sivilla) все стены исписаны, много русских надписей. Наверху, в угольной комнате, на окне: князь Василий Максудов, Петр Петрович Семенов - 8 мая 1855. Я был здесь. - Был-то был, да не умел писать. В комнате, которая перед этой, над дверью, под совами, Адлерберг Который? - Все семейство. - Смотрели виллу д'Эсте; по крутой горе сад с фонтанами и гротами. Отсюда начали путешествие на ослах. Спускались в грот Нептуна и еще ниже, в грот Сирены, были на площадке папы Григория, с которой вся река падает в пропасть». Переехали по другую сторону ущелья: видели развалины виллы Катулла, часовню, построенную из развалин виллы Горация. С той стороны отличный вид на водопады и на виллу Мецената, из которой теперь сделана фабрика. Спустились с горы, переехали по мосту и были на вилле Адриана. Кабы эту грандиозную постройку хоть немного реставрировать. Тут сели в коляску и в Рим (Т. 10. С. 397).

внимательно подмечая поведение горожан, остался совершенно индифферентным, поместив сразу после описания этого события упоминание о вкусных грибах: «Вышли на площадь Carlo. Там собирались и строились войска к приезду короля. На площади стояла кавалерия, а по улице вплоть до станции пехота. Площадь и улица были полны народу, балконы тоже, полиции почти до самого приезда короля не было заметно. Только когда по выстрелу узнали, что король едет, полицейские учтиво подвигали народ к тротуару. Король приехал в четвероместной коляске, в партикулярном платье. Народ кричал, аплодировал, махал шляпами, с балконов летели розовые листья и букеты. Обедали за табльдотом, ели в первый раз грибы. Еще во Флоренции мы видели в съестной лавке отличные белые грибы, потом видели в Генуе» (Т. 10. С. 402).

Бесспорно, Италия великого искусства завладела воображением Островского, но тем знаменательнее для характеристики его эстетики является тот факт, что проявление национального своеобразия, красоты он видит в Италии повсюду – не только в знаменитых музеях и площадях, но в маленьких городах, мелькнувших станциях, видах природы. По пути в записывает: «Переезжаем *Минчио*. Что за горы! В первый раз в жизни я вижу такой колорит» <...> За Гардским озером увидал первые васильки. Прелестные полевые цветы - первую роль играет мак; особенно красив в голубых цветах льна» (Т. 10. С. 393).

Островского чрезвычайно интересуют типы, характеры, лица. У него нет идеализации итальянцев, в дневнике встречаются зарисовки разных лиц. Например, запись в Сиене 4/16: «В 5 часов выехали в Сиену. Кондуктор груб и рыло имеет богопротивное, в дилижансе места скверные и тесно. Верст за 10 от Рима с горы отличный вид на Рим. Едем все горами. С нами два итальянца: один дурак, франт, похож на актера Мельникова, другой, черный, загорелый, с глазами Мео, одет бедно, – прост, уныл; его выгнали из Рима, он ругает монахов, папу и полицию и тихо грустит» (Т. 10. С. 397). «В деревнях женщины совершенно русские, и такие же

лавы через речку, как и у нас»; «Проснулся перед *Торвонери*, где пили кофе в лавочке; хозяин – совершенно наш сельский дьячок» (Т. 10. С. 398).

Главное, о чем свидетельствует дневник Островского, – это рожденный увиденным глубочайший интерес к человеку, к жизни уличной толпы, к пульсу города. Вот характерный набросок, сделанный 6/18 мая во Флоренции: «В 6 часов пошли гулять по Lung'Arno, видели аристократическое катанье и почти весь город. Прокатились по Пратеру, потом бродили ночью по городу. Везде жизнь, особенно подле кофейных и в кофейных. Поужинали и сидели до 12 часов в своем номере, слышали по улицам пение и, наконец, хор, очень похожий на нашу песню: "Любит, любит", только запев какой-то странный» (Т. 10. С. 399).

7/18 мая. «Особенности Флоренции: шум и крик по улицам, маленькие музыканты, мало хорошеньких женщин и необыкновенная дешевизна соломенных шляп и мозаики» (Т. 10. С. 398).

Последние записи в дневнике сделаны 10/22 и 11/23 мая – Островский покидал Италию, дорога из Сузы стала подниматься в альпийские горы: «Мы были между двух слоев облаков, одни под нами зацепились в ущельях, другие над нами; наконец мы были между верхними облаками и месяцем; но это еще не вершина.

11/23 мая. Пятница. На вершину мы приехали, когда уже совсем розовело. Мальчик принес нам маленький букет синих, пахучих анютиных глазок» (Т. 10. С. 402).

Здесь дневник заграничного путешествия Островского обрывается, хотя впереди были еще Франция и Англия. Эту запись в дневнике поэтически прокомментировал в своей работе Максимов: «Это подношение савояра было последним подарком на память об Италии, столь очаровавшей нашего драматурга, что, по возвращению в отечество, он немедля приступил к изучению итальянской

драматической литературы и подарил свою родную образцовыми переводами с этого языка одной драмы и 3-х комедий»<sup>81</sup>.

Таким образом, Италия покорила Островского. Он увидел и восхитился гением итальянского народа: его искусством, историей, национальной самобытностью, которую с большим вниманием наблюдал и отмечал в современной Италии. Обращение к итальянской драматургии было событием закономерным в жизни Островского. Но произошло это не сразу, а спустя пять лет. В первые годы, не без влияния всего заграничного путешествия, и итальянского более всего, Островский отдает предпочтение большим лиро-эпическим хроникам и Шекспиру (работа над комедией «Укрощение строптивой»). Потребуется время, чтобы выучить итальянский язык, – и тогда на новом взлете творческого вдохновения при создании пьес из современной русской жизни начнется не просто перевод одной за другой пьес итальянских авторов, но творческий взаимообогащающий диалог русской и итальянской драматургической традиции в творчестве А.Н. Островского.

### 1.3 Книги И.-В. Гете и Виктора Гена об Италии в круге чтения А.Н. Островского (1870-1880-е гг.)

В связи с исследованием проблемы: А.Н. Островский – переводчик итальянских драматургов – большой интерес представляют пометы писателя на двух книгах из его личной «московской библиотеки», хранящейся в Пушкинском Доме. Это «Путешествие в Италию» И.-В. Гете<sup>82</sup> и книга Виктора Гена<sup>83</sup> «Италия. Взгляды и беглые заметки»<sup>84</sup>. Немногочисленные пометы, сделанные карандашом на полях и в тексте произведений, чрезвычайно важны для понимания эстетики и творчества

---

<sup>81</sup> Максимов С. В. Указ. соч. С. 33.

<sup>82</sup> Гете И.-В. Путешествие в Италию // Собр. Соч. Гете в переводах русских писателей: в 10 т. / И.-В. Гете. СПб., 1879. Т. 7. 536 с.

<sup>83</sup> Вйктор Амáндус (Амадéус) Ген (Victor Amandus Hahn; 1813, Дерпт – 1890, Берлин), историк прибалтийско-немецкого происхождения, автор многочисленных работ по культурной истории, литературоведению, языкознанию.

<sup>84</sup> Ген В. Италия. Взгляды и беглые заметки. СПб., 1872. 200 с.

Островского 1870-1880-х гг.: они дополняют представление о круге чтения писателя, связанного с театром<sup>85</sup>, и дают конкретный материал для понимания характера восприятия драматургом проблем, касающихся Италии.

«Путешествие в Италию» Гете, полностью опубликованное автором в 1816-1818 гг., в русском переводе впервые появилось в 1879 году в 7 томе собрания сочинений «Гете в переводах русских писателей», изданных Н.В. Гербелем. Переводу было предпослано Предисловие от издателя. ««Путешествие в Италию» Гете никогда не было переведено на русский язык, не только целиком, но и отрывками, почему предлагаемый здесь труд Зенаиды Александровны Шидловской, помещаемый в предлагаемом издании *в первый раз*, имеет полное право на название *первого перевода* этого замечательного произведения автора «Фауста» на русский язык»<sup>86</sup>.

Книга В. Гена, увидевшая свет в 1867 г., была переведена с немецкого и опубликована в России в 1872 году. В «Предисловии переводчика» сказано: «Мы признаем <книгу – И.Б.> за лучшее и примечательнейшее в наше время сочинение об Италии»<sup>87</sup>. Обе книги, написанные по следам путешествий авторов по Италии (Гете – в 1786-1787 гг., В. Гена – в 1839-1840 гг.), включают в себя, помимо непосредственных впечатлений от увиденного, размышления о национальном своеобразии народа, культуры, истории, театра Италии в контексте сравнительного анализа с другими странами и народами. Путевые и дневниковые записи Гете, представляющие собой целостное завершенное художественное произведение, включающее в себя ряд научных экспериментов, и исследование В. Гена,

---

<sup>85</sup> Записка «Соображения по поводу устройства в Москве театра...», датируемая 1885 годом, свидетельствует о пристальном внимании Островского к научным исследованиям по истории театра: «В Москве еще эстетика не в загоне, ... она еще живет и в университете. Профессор Тихонравов написал большую книгу о начале русского театра, Стороженко посвятил свою деятельность изучению Шекспира, Веселовский писал о Мольере. ... Будет читать также Юрьев историю драматургии у всех народов» (Т. 10. С. 286).

<sup>86</sup> Гёте И.-В. Предисловие // Указ. соч. С. VIII.

<sup>87</sup> Ген В. Предисловие переводчика // Указ. соч. С. I.

теоретическое по форме, однако сохраняющее в основе «сюжет» путешествия из Европы в Италию и отличающееся живописанием картин природы, являются документами эстетической, исторической, философской просветительской мысли Европы начала и середины XIX века.

В «Путешествии в Италию» получил отражение процесс формирования эстетики «веймарского классицизма» Гете, но не только. Как пишет С.В. Тураев, «Италия обогатила поэта такими впечатлениями, которые уже подготовили выходы за рамки эстетической системы веймарского классицизма»<sup>88</sup>. «Путешествие в Италию», подготовленное к печати и опубликованное спустя 30 лет после посещения Италии, отразило философскую и эстетическую позицию зрелого писателя. Книга, составленная из эссе, дневниковых записей, отрывков из писем, выдержек из рассказов, художественных зарисовок, объединена и одушевлена авторской концепцией единства мировой культуры. В осуществлении «торжества гуманности» как «желанной мечты человечества»<sup>89</sup> Гете, как и Гердер (имя его присутствует на страницах «Путешествия в Италию»), важную роль отводит Италии. Одно из важнейших открытий, сделанных Гете на земле, пропитанной духом античности, – это новое видение жизни, в котором великое и малое, поэзия и проза предстают в целостности и составляют основу искусства. Говоря о римском карнавале – «празднике, который, собственно, не дается народу, но который народ дает сам себе», Гете формулирует эстетический постулат: «В ту минуту различие между высоким и низким кажется уничтоженным: все сближается»<sup>90</sup>.

В. Ген в своей книге об Италии ориентирован на Гете. Имя Гете появляется уже на 3 странице<sup>91</sup> и не исчезает до конца книги. Влияние Гете сказалось в методе исследования: Италия рассматривается в контексте мировой и европейской истории

---

<sup>88</sup> Тураев С. В. Гете и формирование концепции мировой литературы. М., 1989. С. 173.

<sup>89</sup> Гете И.-В. Указ. соч. С. 321.

<sup>90</sup> Там же. С. 465.

<sup>91</sup> В. Ген вспоминает эпизод из «Путешествия в Италию», когда Гете «посадил в свой экипаж нищего мальчика» (Ген В. Указ соч. – С. 3).

и культуры. Однако в отличие от Гете, художественно-объективная позиция которого была основой и выражением его широкого философского просветительского видения мира, концепция жизни и искусства В. Гена отмечена явной тенденциозностью, сказавшейся в предпочтении им Италии всем другим странам Европы. Так, при сравнении европейских художников, авторов «жанровых сцен», В. Ген отдает преимущество итальянцам: «Сцены жанра собраны, правда, со всех концов мира, из гельсельландской крестьянской избы, из баварской горной местности, и откуда только? но они остались картинами жанра, в лучшем случае искренними, сердечными и приятными, но человеческого благородства они не показывают нам и реальный стиль не совпадал с идеальностью. Это есть и будет преимущество Италии»<sup>92</sup>,<sup>93</sup>. Тем не менее наблюдения В. Гена в области сравнительного языкознания, связанные с проблемами развития языков и генетически восходящие к идеям Вильгельма Гумбольдта (1767-1835), а также непосредственного учителя Карла Лахмана (1793-1851) и современников – Франца Боппа (1791-1867) и Филиппа Августа Бека (1785-1867), – заключали в себе большую научную информацию и вызвали интерес Островского.

---

<sup>92</sup> Ген В. Указ. соч. С. 137.

<sup>93</sup> Свою книгу В.Ген завершает полемически звучащим выводом о красоте итальянского языка. Этот вывод он подтверждает мнением Байрона: «Когда Юлий Фрёбель приехал от энергического, скупого на слова народа Соединенных Штатов, в северную Мексику, к говорящим по-испански людям, ему бросились в глаза грандиозные, музыкально-звучащие собственные имена мужчин из народа: вместо Jack, Dick или Bill он слышал напр.: Don José Jesús de la Luz Miramontes, и воскликнул: Что за пустая многоречивость в одном имени! (Aus Amerika, 2,268). Это было сказано с точки зрения культурной работы, которой есть дело только до того, что целесообразно, и которая презирает всякую ненужную роскошь; но иначе судил, обратив свои взоры на прекрасное единство человеческой природы и ее изображения в языке, лорд Байрон в великолепном стансе (Беппо, 14):

Я люблю язык, тот мягкий выродок латыни,  
 Что тает как поцелуи в женских устах  
 И звучит, точно ему следует быть написанным на атласе,  
 С его слогами, которые дышат сладким югом;  
 И с нежными плавными буквами, скользящими так легко,  
 Что ни один тон не кажется грубым,  
 Как в нашем жестком, северном, свистящем гортанном хрюканье,  
 Которым мы должны освистать, оплевать и ошипеть все» (Ген В. Указ. соч. С. 200).

Судя по времени издания книг, пометы Островского относятся к периоду 1870-1880 гг. В «Италии» В. Гена они сделаны не ранее 1872 года, в «Путешествии в Италию» не ранее 1879, а потому можно сказать, что содержание помет носит итоговый характер по отношению ко всему творчеству и жизненному опыту Островского, включая и его восприятие Италии. За плечами Островского к этому времени было собственное путешествие по Италии, переводы из Гольдони, Гоцци, Чикони, Франки, Джакометти и других авторов. Ко времени чтения книг Гете и В. Гена, а также И. Тэна, страницы «Чтения об искусстве» которого сохранили многочисленные пометы Островского, относится перевод «Мандрагоры» Н. Маккиавели (1883 г.) и новые замыслы «драматизированных сказок», созданием которых, по словам драматурга, «составил себе имя знаменитый итальянец, граф Carlo Gozzi» (письмо к А. Д. Мысовской от 28 июля 1885 г.) (Т. 12. С. 373). Таким образом, круг чтения Островского, включающий в себя как книгу мирового классика Гете, так и брошюру культуролога В. Гена, свидетельствует о глубокой заинтересованности русского драматурга Италией – ее историей, культурой, языком.

Пометы Островского можно разделить на четыре группы:

1. правки стилистического характера;
2. пометы, касающиеся вопросов натурфилософии, эстетики, психологии творчества;
3. помета, связанная с театром;
4. пометы, относящиеся к вопросам истории языка.

Первую группу составляют правки стилистического характера. Островский подчеркивает в тексте и отмечает знаком «?» на полях не совсем ясно выраженную мысль или ошибки в топографических названиях. На странице 131 в описании вида римских предместий Островский исправляет неправильно напечатанное название: в слове «Кастель-Гондолеро» букву «р» он меняет на «ф», чтобы получилось «Кастель-Гондолефо».

Аналогичная по содержанию помета сделана на 356 странице: напротив предложения - «Вечером я всходил на Троянскую колонну, чтобы насладиться очаровательным видом» - на полях поставлен «?», указывающий на ошибку в написании колонны Траяна. На странице 380 Островский напротив названия «Кампус Мартиус», более известного в русском варианте как «Марсово поле», ставит на полях «?».

Такая тщательность правок на протяжении всей книги свидетельствует о том, что «Путешествие в Италию» было прочитано полностью и с большим вниманием<sup>94</sup>.

Вторую группу составляют пометы, касающиеся вопросов натурфилософии, эстетики, психологии творчества. Материалом для анализа служат как собственно размышления Гете, отмеченные Островским, так и тексты книги, оказавшиеся в близкой зоне от помет драматурга, то есть несомненно прочитанные им.

Так, на странице 364 в тексте: «Но разбрасывание между столькими занятиями стало мне наконец докучать, так что пребывание мое в Риме, конец которого я уже предвидел, стал<sup>95</sup> для меня все мучительнее и тяжелее» Островский подчеркивает слово «стал» и на полях ставит «?», указывая тем самым на отсутствие согласования слов в предложении. Но это только формальная сторона вопроса о правках; не менее

---

<sup>94</sup> Точность, почти корректорская правка текста была обусловлена, помимо интереса Островского к произведению Гете, помимо профессионального опыта редактора, рецензента, читателя множества рукописей произведений молодых авторов, личностью издателя «Путешествия в Италию» - Николая Васильевича Гербеля (1827-1883), с которым Островский был в дружеских отношениях. Поэт, переводчик, издатель сочинений Шиллера, Гете, английских поэтов в русских переводах, Н.В. Гербель был издателем и произведений А.Н. Островского. В библиотеке драматурга хранится «Хрестоматия для всех. Русские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1873) с дарственной надписью составителя и карандашными пометами Островского. В их письмах друг к другу обсуждалась не только деловая сторона издания, но шла работа над самими переводами. Так, в письме от 2 ноября 1865 г. Гербель писал по поводу «Усмирения своенравной»: «В некоторых местах я означил карандашом, где, мне кажется, или описка, или не выходит стих» (Гербель Н.В. Письмо А.Н. Островскому // Неизданные письма к А.Н. Островскому. М. ; Л. : Academia, 1932. – С. 65). В ответ Островский писал: «Места, замеченные Вами карандашом, я исправил» (Т. 11. С. 219). И после этого драматург просит посмотреть еще одно «темное место» (Там же). Большая заинтересованность в деятельности Н.В. Гербеля и практика чтения с карандашом в руке получили реальное воплощение и на страницах «Путешествия в Италию» Гете.

<sup>95</sup> Подчеркивания в тексте здесь и далее принадлежат А.Н. Островскому.

важным представляется содержательный план текста, связанного с этой правкой. Отмеченное предложение является финальным в большом тексте под названием «Отрывочные наблюдения природы». Гете рассказывает о том, «какое страстное волнение подымается в нашей душе, при рождении мысли, богатой содержанием, когда мы чувствуем мы себя вдохновленными в то время, когда предугадываем в совокупности все то, что исследуем. <...> Специалистам покажется, может быть, слишком наивным, если я расскажу, как ежедневно в каждом саду, на прогулках и маленьких увеселительных поездках я захватывал растения, которые замечал около себя. В особенности при наступающей зрелости семян, мне было важно наблюдать, как некоторые из них выступали на свет». <...> Но всего замечательнее показалась мне однако кустовая высокая гвоздика. Известно, как велика сила жизни и размножения в этом растении; на ветвях его глазók теснится к глазку, почка выступает на почке, им нужна крепость для того, чтобы разрастаться и почки достигают возможно совершенного развития в этой невообразимой тесноте, так что даже полный цветок из недр своих производит новые полные цветы.

Не видя никакого средства для сбережения этой чудной формы, я решился подробно ее нарисовать, причем приходил все к большему и большему уразумению основного понятия этой метаморфозы. Но разбрасывание между столькими занятиями стало мне наконец докучать, так что пребывание мое в Риме, конец которого я уже предвидел, стал для меня все мучительнее и тяжелее»<sup>96</sup>.

Любовь Гете к природе, особенно к цветам – источнику наслаждения и прекрасному материалу для научного построения натурфилософской модели развития живой природы<sup>97</sup> – не могла не заинтересовать Островского. Из писем и дневников драматурга известно его трогательное пристрастие к цветам, заключающим для драматурга невыразимую прелесть и символику высоких

---

<sup>96</sup> Гете И.-В. Указ. соч. С. 362-364.

<sup>97</sup> Штейнер Р. Мировоззрение Гете : пер. с нем. СПб., 2011. 191 с.

понятий. В дневнике 1848 г., находясь в Щельково, Островский делает признание, очень важное для понимания его душевного склада:

«Я начинаю чувствовать деревню. У нас зацвела черемуха, которой очень много подле дома, и восхитительный запах ее как-то короче знакомит меня с природой – это русский *fleur d'orange*. Я по несколько часов упиваюсь благовонным воздухом сада. И тогда мне природа делается понятней, все мельчайшие подробности, которых бы прежде не заметил или счел бы лишними, теперь оживляются и просят воспроизведения. Каждый пригорочек, каждый изгиб речки – очаровательны, каждая мужицкая физиономия значительна (я пошлых не видал еще), и все это ждет кисти, ждет жизни от творческого духа» (Т. 10. С. 370).

В дневнике экспедиции по Волге 1856 года сделана запись: «Ходили <...> к самому истоку (сажен 12 от часовни на запад). Из-под упавшей и уже сгнившей березы Волга вытекает едва заметным ручьем. Я нарвал у самого истока цветов на память» (Т. 10. С. 384). Во время заграничного путешествия 1862 года Островский, оказавшийся среди многолюдства, дворцов, шумных городов (из Магдебурга: «Я не люблю смотреть дворцов, меня что-то жмет» (Т. 10. С. 384)), с неизменной трогательностью отмечает проявления живой природы: в Бурге он заметил цветущую черемуху, в горах Гарца «на память сорвал листок мать-мачехи» (Т. 10. С. 385), в Италии, за Гардским озером, увидал «первые васильки. Прелестные полевые цветы – первую роль играет мак; особенно красив в голубых цветах льна» (Т. 10. С. 393).

В основе интереса к природе у Гете, помимо врожденного вкуса художника, лежало стремление исследователя проникнуть в тайны мироздания, понять законы единства жизни природы, человека, культуры. А.Н. Островский не трудился над созданием научно-исследовательской концепции, но на уровне художественно-интуитивного восприятия жизни он был философом просветительского толка, остро чувствовал и переживал нерасторжимую связь природного и духовного, служащую

основанием единства, взаимопонимания и нравственного развития человеческого общества. В дневнике 1848 года Островский делает обширную запись, в которой получила выражение его натурфилософская позиция:

«8 апреля. Кострома.

Описывать этого вида нельзя. Да чуть ли не это вызвало слезы из моих глаз. Тут все: все краски, все звуки, все слова. А заставьте такого художника, как природу, все эти средства употребить на малом пространстве, посмотрите, что она сделает. Тут небо от самого яркого блеску солнечного заката перешло через все оттенки, до самой загадочной синевы. Тут Волга отразила все это небо, да еще прибавила своих красок, своих блесков, да еще как ловкий купец ухватишь за конец какую-нибудь синеву с золотыми блестками. Облака, растрепанные самым изящным образом, столпились на запад посмотреть, как заходит солнце, и оно уделило им на прощанье часть своего блеску. А диким гусям стало завидно, и они самым правильным строем, вытянувшись поодиночке углом, с вожакom в голове, потянулись на запад; вот они поравнялись с солнцем, их крылья блеснули ослепительным светом, и они с радостным криком полетели на север <...>. Я измучился глядя на это. Природа – ты любовница верная, только страшно похотливая; как ни люби тебя, ты все недовольна; неудовлетворенная страсть кипит в твоих взорах, и как ни клянись тебе, что не в силах удовлетворить твоих желаний – ты не сердишься, не отходишь прочь, а все смотришь своими стр[астными] очами, и эти полные ожидания взоры – казнь и мука для человека» (Т. 10. С. 357).

Запись интересна тем, что в своих главных положениях и в восторженном характере стиля она перекликается со статьей Гете «Природа», переведенной А.И. Герценом и опубликованной в «Письме втором» из цикла «Письма об изучении природы» («Отечественные записки», 1845 г.):

«Природа! Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже в нее проникнуть. Непрошенная, неожиданная, захватывает она нас в вихрь своей пляски и несется с нами, пока, утомленные, мы не выпадаем из рук ее.

Она творит вечно новые образы; что есть в ней, того еще не было; что было, не будет; все ново, - а все только старое. Мы живем посреди ее, но чужды ей. Она вечно говорит с нами, но тайн своих не открывает. Мы постоянно действуем на нее, но нет у нас над нею никакой власти<sup>98</sup>.

<...> Она единственный художник: из простейшего вещества творит она противоположнейшие произведения, без малейшего усилия, с величайшим совершенством, и на все кладет какое-то нежное покрывало.

<...> Она все. Она сама себя и награждает, и наказывает, и радуется, и мучит. Она сурова и кротка, любит и ужасает, немощна и всемогуща. Все в ней непрестанно. Она не ведает прошедшего и будущего, настоящее ее – вечность. Она добра. Я славословлю ее со всеми ее делами. Она премудра и тиха. Не вырвешь у нее признания в любви, не выманишь у ней подарка, разве добровольно подарит она. Она хитра, но только для доброй цели, и всего лучше не замечать ее хитрости. Она целостна и вечно недокончена. Как она творит, так может творить вечно»<sup>99</sup>.

Нет документальных свидетельств о том, читал ли Островский эту статью<sup>100</sup>. Тем значительнее схождения Островского с Гете в понимании природы и в стиле,

---

<sup>98</sup> Герцен А. И. Письма об изучении природы. Письмо второе // Отечественные зап. 1845. Т. 39. Кн. 4. С. 116 (Отд. II).

<sup>99</sup> Там же. С. 117.

<sup>100</sup> Из письма А.Н. Островского и Т.И. Филиппова к Б.Н. Эдельсону (письмо написано Т.И. Филипповым, рукой Островского сделана приписка в конце письма и подпись) от 28 февраля 1848 года следует, что авторы письма хорошо знакомы с литературными публикациями в журналах «Отечественные записки» и «Современник» за 1848 год: «Читали мы в «От[ечественных] за[писках]» превосходнейший перевод (М. Достоевского) древней германской легенды. Если ты не читал, то советуем тебе исправить сию твою ошибку в наискорейшем времени. Это очень хорошее приобретение в нашей литературе. Читали также мы «Сороку-воровку» и нашли, что эта повесть очень нехудожественна, да и по содержанию довольно бедная. Пиши нам, что ты читаешь и как находишь читаемое» (Т. 11. С. 14). Не касаясь вопроса о содержании оценки произведений, важно отметить факт особого внимания авторов письма к текущей периодике и к именам Герцена, автора

точно охарактеризованном Герценом: «Именно эта восторженность заставила меня избрать ее образцом художественного глубокомыслия Гете: трепет сочувствия к жизни, к живому пробегает по всем строкам, каждое слово дышит любовью к бытию, упоением от него»<sup>101</sup>.

Страстная привязанность к величественным и мельчайшим проявлениям жизни природы у двух, казалось бы, таких отличных по времени, национальной принадлежности художников, обнаруживает сходство в их душевной организации, в философском понимании универсальной целостности человека и природы, во многом определивших широту их эпического видения мира.

Чрезвычайно важным представляется отмеченное Островским рассуждение Гете о необходимости объективного, исторического подхода в оценке произведений искусства:

*«Иногда приходилось слышать, конечно, удивительные мнения. Есть род эмпирического суждения, уже с давнего времени пущенного в ход преимущественно английскими и французскими путешественниками: высказывают свое минутное, неподготовленное суждение, не подумав даже о том, что каждый художник обусловлен во многих отношениях особенностями своего таланта, предшественниками и учителями, временем и местом, покровителями и заказчиками. Из всего, что было бы необходимо для верной оценки, ничто не принимается в соображение, и из этого возникает отвратительная мешанина похвал и порицаний, утверждений и отрицаний, вследствие чего особенно отрицается каждое отличительное достоинство предметов, подлежащих обсуждению»<sup>102 103</sup>.*

---

«Сороки-воровки», и Гете (М.М. Достоевский опубликовал в «Отечественных записках» перевод «Рейнеке - Лиса» Гете). Это позволяет предполагать, что внимание к литературным явлениям, в том числе к Гете и Герцену, распространялось не только на 1848 год, но было отличительной чертой Островского и его друзей и в предыдущие годы.

<sup>101</sup> Герцен А. И. Указ соч. С. 116.

<sup>102</sup> Гете И.-В. Указ. соч. С. 436.

Островский разделял полемический пафос Гете в защиту исторического принципа просветительской эстетики. В многочисленных записках о театральном искусстве Островский неустанно вел полемику с эмпирическими, неоправданными, субъективными, «вкусowymi» суждениями в современной ему театральной критике. В понимании сложности и многоаспектности вопроса о природе искусства, требующего гармонического сочетания индивидуального таланта и объективных обстоятельств, представленных словами Гете, «предшественниками и учителями, временем и местом, покровителями и заказчиками», Гете был единомышленником Островского. Показательна помета, сделанная в книге И. Тэна «Чтение об искусстве» (1874 г.): Островский отчеркивает в Примечании оценку, данную автором Гете, в связи с вопросом о субъективных (романтических) и объективных концепциях искусства:

«Генрих Гейне, Виктор Гюгó, Шелли, Китс, Елисавета Броунинг, Эдгар По, Бальзак, Делакруа́, Дека́мп и бездна других. В наше время было много прекрасных артистических натур. Почти все они пострадали от своего воспитания или от влияния среды. *Один Гете сохранил равновесие, но для этого понадобились весь его мудрый ум, его правильная жизнь и его всегдашняя власть над собою*»<sup>104</sup>.

Одна из помет (отчеркивание текста на полях 355 и 356 страниц) связана с рассуждениями Гете об особенностях творческого процесса:

«Рим, 20-го июля.

*Это время я мог наконец определить два основные недостатка, преследовавшие и мучившие меня в продолжение всей моей жизни. Один из них состоит в том, что я никогда не мог изучить технической стороны предмета, которым должен был или хотел заняться. От этого произошло то, что с такими большими природными дарованиями я так мало сделал. Работа, вызванная силою*

---

<sup>103</sup> Курсивом здесь и далее выделен текст, отчеркнутый А.Н. Островским вертикальной чертой на полях страницы.

<sup>104</sup> Тэн И. Чтения об искусстве. 5 курсов лекций, читанных в Парижской школе изящных искусств / пер. А. Н. Чудинова. М., 1874. С. 90.

*духа, удавалась или не удавалась, смотря по удаче и случаю; или же, желая сделать что-нибудь хорошо и обдуманно, я становился робок и не мог справиться с этим предметом. Другой, родственный первому, недостаток заключается в том, что я никогда не мог посвятить какой-либо работе или занятию столько времени, сколько на то требовалось. Так как я пользуюсь счастливой способностью очень много обдумывать и комбинировать в весьма короткое время, то выполнение шаг за шагом становится для меня скучно и невыносимо»<sup>105</sup>.*

Признание великого Гете, судя по отчеркиванию, импонировало Островскому. В письмах он сокрушался по поводу трудностей своей творческой работы: при богатстве замыслов драматург ощущал недостаток, как ему казалось, исполнительского дарования. Об этом он пишет Н.А. Некрасову в октябре 1872 года: «Писать хочется, писать необходимо надобно, а не пишется; начинал до пяти пьес и бросал, - которую в начале, которую в половине. Дума-то перерастает дарованьишко и не дает ему ходу...» [Т. 11. С. 411].

Не оставил без внимания Островский и признание Гете в записи из Рима от 6 января 1787 года о его симпатии к «греческому церковному обряду»:

*«Сегодня, в праздник Крещения, я смотрел и слушал литургию по греческому церковному обряду. Эти обряды кажутся мне величественнее, строже, обдуманнее, и между тем общедоступнее латинских»<sup>106</sup>.*

Третью «группу» помет составляет одно отчеркивание Островского – это сообщение Гете о его посещении театра, где давалась комедия Карло Гольдони «Кьоджские перепалки»:

*«Венеция. 10 октября 1786 года.*

*Наконец и я могу сказать, что видел комедию! Играли сегодня в театре Сан-Лука «Le Varuffe Chiozzotte», что можно бы перевести таким образом: «Буйства и*

---

<sup>105</sup> Гете И.-В. Указ. соч. С. 355-356.

<sup>106</sup> Там же. С. 149.

*перебранки Киоцци»*<sup>107</sup>.

Эти отчеркнутые несколько строк представляют собой начало большого абзаца, посвященного разбору спектакля и самой комедии. Мнение Гете об итальянском театре – репертуаре, игре актеров, особенности итальянской комедии для народа – для Островского было несомненно важно и авторитетно. В статьях и записках 1870-1880-х годов Гете упоминается не только как автор «Эгмонта» и «Фауста», но и как театральный деятель, написавший для Веймарского театра правила, которыми «в Германии при постановке пьес до сих пор руководствуются» [Т. 10. С. 284]. Что же касается итальянского театра, то материалы личной переписки драматурга, статьи и «служебные» записки свидетельствуют о его глубочайшем уважении к искусству итальянских актеров: Островский восхищается гениальным исполнителем шекспировских образов Эрнесто Росси, неоднократно вспоминает «величайшего трагика нашего времени» [Т. 10. С. 215] Томмазо Сальвини, пишет об Антонио Тамбурини – «maestro... итальянских примадонн» [Т. 10. С. 248], о пении Марио Джузеппе и Аделаиды Ристори. Островский дает высокую оценку итальянской комедии dell'arte, считает необходимым включение итальянского языка (наравне с французским) в качестве необходимого в программу обучения будущих актеров.

Особый интерес и внимание Островского – реформатора русского театра – были связаны с вопросом о «сильных бытовых пьесах из русской жизни» (Т. 10. С. 203) и о создании театра для народа, в котором эта масса «очеловечивается» (Т. 12. С. 138). В книге Гете о путешествии по Италии большое место занимают наблюдения над жизнью народа, бытом и нравами простых итальянцев. Пьеса Гольдони и восприятие ее зрителями давали Гете богатый материал для размышлений о своеобразии итальянского национального характера и искусства, ориентированного на народный вкус. Описание театрального спектакля Гете

---

<sup>107</sup> Гете И.-В. Указ. соч. С. 85.

начинает с характеристики действующих лиц, представленных обыкновенными людьми из простонародья, и отмечает жизненную верность картины Гольдони:

«Действующие лица – моряки – жители Киоццы и их жены, сестры и дочери. Обыкновенная крикливость этих людей и по случаю хорошего, и по случаю дурного, их ссоры, запальчивость, добродушие, плоскости, остроумие, юмор и развязность манер – все очень хорошо представлено. Пьеса эта принадлежит Гольдони, и так как я только накануне был в той местности и у меня еще раздавались в ушах и были живы перед глазами голоса и обращение этих жителей моря и гавани, то мне пьеса доставила большое удовольствие; хотя я и не понял некоторых отдельных намеков, но мог очень хорошо следить за общим ходом представления»<sup>108</sup>.

Приступая к описанию самого «плана» комедии, Гете указывает на важную особенность поэтики Гольдони – простоту и прозаический характер *genius loci* (духа места):

«План пьесы следующий. Обитательницы Киоццы сидят на рейде перед своими домами, прядут, вяжут, шьют, плетут кружева, по обыкновению»<sup>109, 110</sup>.

---

<sup>108</sup> Гете И.-В. Указ. соч. С. 85-86.

<sup>109</sup> Там же. С. 86.

<sup>110</sup> На характер организации пространства в произведениях Гольдони указал, вслед за Гете, в своей книге В. Ген, связывая выбор публичного места действия, например, в комедии «Веер», с традиционно сложившимися условиями жизни и особенностями менталитета итальянцев:

«Но именно климат, как и древняя традиция, объясняет итальянское домашнее хозяйство. Итальянец живет на свободе, на улице, в кофейне, в суде и т.д., и покидает дом, как только позволяет солнечный зной и проливной дождь. Женщины и девушки сидят на террасе, посещают церкви, ожидают начала экипажного гулянья по Корсо и театра. Как лампы, столы, выставки всякого рода и т.д. имеют в глазах современных техников в высшей степени несовершенное устройство, но все еще носят на себе классические прекрасные формы, так и пребывание на обнесенном дворе под открытым небом, на публичной площади, под портиком, на мраморных ступенях лестниц, на улице и на рынке, в церкви и в театре и т. д., по обычаю древности составляет главную часть в системе жизни и нравов. В каждый свободный час оставаться в спокойном состоянии дома не приходит на ум итальянцу.

Насколько все сословия смотрят на публичное место, как на общий зал, и одно подле другого занимаются своими делами, показывает первая сцена комедии Гольдони: *Il ventaglio* [«Веер» – И.Б.]. Театром представляется una villa del Milanese delle Case nuove. С поднятием занавеса видны следующие лица на сцене: Г е л ь т р у д а и К а н д и д а сидят на террасе, обе заняты рукоделием; Э в а р и с т о (синьоре) и б а р о н сидят в креслах и пьют кофе, около каждого

Поэтика комедии Гольдони, связанной со стремлением верно воссоздать жизнь простого человека в ее бытовом и духовном проявлении, была свойственна и произведениям Островского, в которых герои из простонародья, купеческой, дворянской или разночинной среды, отмеченные, как и итальянцы, общительностью, простотой и открытостью нрава, проживали свои жизни «на людях». Характерно, что для перевода Островский выбрал комедию Гольдони «Кофейная», действие которой происходит на маленькой венецианской площади, образованной посреди улицы публичными местами: три лавочки, кофейная, парикмахерская, игорная, дом танцовщицы, гостиница.

Народный характер комедии Гольдони Гете отмечает в особенности юмора, отличающегося жизнеутверждающей веселостью:

«Я еще никогда не был свидетелем такого веселья, как то, которое выказала толпа, увидевшая так хорошо изображенную себя и своих. Хохот и ликование не прекращались. Я однако должен признаться, что актеры выполняли свое дело отлично. Они, сообразно характерам действующих лиц, разделились по различным голосам, встречающимся обыкновенно в народе. Первая актриса была очень мила, гораздо лучше, нежели намеренны в героическом одеянии и страстной роли. Женщины вообще, и в особенности эта, прелестно подражали голосам, жестам и манерам народа. Большой похвалы заслуживает и автор, который из ничего составил приятнейшее препровождение времени. Но это можно сделать только

---

по охотничьему ружью; Деревенский граф, в сюртуке и соломенной шляпе и с палкой, сидит близ аптекаря и читает книгу; Тимотео (аптекарь) стоит в своей лавке и что-то толчет на подоконнике в медной ступке; Джаннина (крестьянская девушка) сидит у своей двери и занимается вязаньем; Сусанна (торговка) сидит у своей лавки и занимается шитьем; Коронатто (трактирщик) сидит на скамье у своей гостиницы, с счетной книжкой и карандашом в руке; Креснино (сапожник) сидит на своей скамье; Мораккио (деревенский парень) держит охотничью собаку на веревке и бросает ей куски хлеба; Кавеццо (слуга в гостинице) зовет курицу; Лимончино (слуга в кофейне) с подносом в руке ожидает вблизи обоих пьющих кофе господ, когда ему можно будет принять чашки; Тоньино (слуга обеих дам) занимается чисткою фасада дачи и подметает около двери» (В. Ген. Указ. соч. – С. 114-115).

непосредственно для своего веселого народа. Во всяком случае пьеса написана мастерской рукой»<sup>111</sup>.

Но особую похвалу Гете заслужило искусство Гольдони в создании национального характера. Не композиция пьесы (развязка комедии определяется как «поспешная» и «скудная»), а именно образ «старого шкипера» Гете называет «счастливой мыслью драматурга»:

«Старый шкипер, которого все члены, а в особенности органы речи, потеряли свою подвижность, вследствие тяжелого образа жизни, который он вел с юности, выступает, как противоположность подвижной, говорливой, крикливой толпы: он всегда сначала готовится движением губ под аккомпанемент рук, пока наконец произнесет то, что думал. Но так как это удастся ему только отрывочными фразами, то он привык к лаконической серьезности, таким образом, что все, что он говорит, имеет характер поговорок или сентенций, что прекрасно уравнивает буйный и страстный характер действия прочих»<sup>112</sup>.

Рассуждение Гете о мастерстве Гольдони в создании характера героя и о роли его в общем развитии комедии было понятно и близко Островскому. Объясняя причину своего обращения к переводу «Кофейной», он писал: «Я перевел «Кофейную» для того чтобы познакомить публику с самым известным итальянским драматургом в одном из лучших его произведений. В этой пьесе, длинной и переполненной голою моралью (которую я по возможности сокращал), тип дон Марцио показывает, что Гольдони был большой художник в рисовке характеров» (Т. 10. С. 107-108).

Сам же прием, использованный в разработке характера шкипера и так восхитивший Гете, Островский блистательно продемонстрировал в комедии «Волки и овцы»: образ Анфусы, неразвитой и убогой тетки купчихи Куपाвиной, изъяснявшейся только междометиями и фразами типа «что уж», «нет уж», «да уж» и

---

<sup>111</sup> Гете И.-В. Указ. соч. С. 87.

<sup>112</sup> Там же. С. 86-87

т. д. в диалоге с болтливым и пустым Аполлоном Мурзавецким, служит созданию сатирического портрета русского пореформенного дворянства.

Интересна в этом плане одна из помет, сделанная в девятой главе («Язык») книги В. Гена. Вертикальной чертой на полях Островский выделяет рассуждения автора о «звуковой живописи»:

*«Особенно замечательный разряд новых слов образуется наконец <...> из междометий, посредством непосредственной звуковой живописи из слов кормилиц и детей, посредством лепечущей редупликации и т.д., след. из еще бесформенного в язычном отношении материала. Чем обработаннее язык, тем более стираются в нем следы этого явления; чем ограниченнее способность к языку у человека, тем чаще покидает его членораздельная речь и он прибегает к междометиям довольно похожим на звуки животных, которые вовсе еще не могут говорить. В народной песне и у поэтов, поющих в смысле бедного, грубого народа, на каждом шагу натываешься на этот грубый способ выражения (напр. У Бюргера с его: hu! hu! и hurre, hurre, horrr, horrr, horrr!), но и переполненная грудь истинного поэта, который отчаивается выразить свои радости и муки, конечно, облегчает себя восклицаниями: ах или увы!»<sup>113</sup>.*

Однако напротив утверждения: «Чем обработаннее язык, тем более стираются в нем следы этого явления; чем ограниченнее способность к языку у человека» – Островский на полях ставит знак «?», выражая тем самым несогласие, поскольку, как показывал опыт самого драматурга, современный язык художественной литературы обогащается формами, созданными и сохраненными в поэтической памяти народа.

За описанием театра Гольдони в книге Гете следует характеристика театра Гоцци.

---

<sup>113</sup> Ген В. Указ. соч. С. 179.

Четвертую группу составляют пометы Островского, сделанные в книге В. Гена. Все они связаны с проблемами развития языка и культуры. Подчеркиваниями на полях и в тексте, как правило, Островский выделяет наиболее заинтересовавшие его наблюдения В. Гена над процессом взаимодействия языков и освоения «чужого» материала в системе одного языка.

А) обогащение южно-романских языков арабским:

«Если бы мы не знали наперед, каковы были светлые стороны арабского духа и жизни, и как в торговых городах арабов торговля, раскрыв ближний и дальний Восток, в то же время впервые дала сама себе прочную форму и организацию – мы отгадали бы это из южно-романских языков: *algebra*, *cifra*, француз. *chiffre* (цифра) <...> *tamarindo* (тамаринд, растение), *gelsomino*, француз. *jasmine* (жасмин), *zafferano* (шафран), <...> *tazza* (чашка), *giara* (сосуд о двух ручках), *alcohol*, *alkali* (щелочь), *alchimia*, *alcova* (альков, углубление), *almanacco*, *talismano*, *carato*, *ribeba* (цитра, скрипка), *tamburino* (барабан), *liuto*, француз. *luth* (лютня), *taballo*, *ataballo*, *timballo* (маврский бубен), *gazzella*, *materazzo*, француз. *matelas* (матрац). <...><sup>114</sup>.

В) превращение собственных имен в нарицательные

«особенно географических названий, действительных и вымышленных, в эпоху средних веков, и личных имен, в продолжении всей истории образования, обнимающей многие столетия. Так напр. <...> *cravat* (галстук) – от *Croate* (кроат); *galoscia*, француз. *galoche* (калоша) – от *gallicus* (галльский башмак), подобно тому как испан. *galgo* (борзая собака) происходит от *canis gallicus* (галльская собака); *indaco* (индиго) – от *indicum* (индейская синяя краска) <...> *lazzaroni* (бедняки в Неаполе), *lazzaretto* (лазарет), француз. *ladre* (прокаженный) и т.д. – от библейского лица Лазаря; француз. *marionette* (живая кукла), *marotte* (дурачество,

---

<sup>114</sup> Ген В. Указ. соч. С. 175.

конек), оба – от *Marie, Marion*; *pantalone*, француз. *pantalon* – от итальянского комического лица, последнее – от *S. Pantaleon* <...><sup>115</sup>.

С) образование слов из междометий, получивших статус корней слов:

«В романских языках, которые представляют обратно принятую в лоно природы латынь, выросло на такой народной почве не мало словесных корней, неизвестных классическому латинскому языку, корней, которые образовательный дух языка скоро сделал равными по происхождению с прочими. Для этого он брал каким-нибудь образом созвучное иностранное слово, вокруг которого природный звук, как растение вокруг жердочки, пускал вверх усики, принимал и давал ростки и ветви. Напр.: *but* – представлялся чувству непосредственно как выражение чего-нибудь короткого, толстого, тупого, выдающегося; а так как туда прибавился соблазн от древне-верхне-немец. *bôzzan, rôzzan* (бить, ударять; след. готск. *bautan*, сохранившееся еще в немецком *Amboss*, наковальня), то из этого начала возникло весьма разветвленное семейство слов: *buzza* (шишка), *buzzo, buzzone* (пузо, пузан), *buzzo* (подушка для булавок), *bozzo* (тесаный камень), *abbozzare* (обтесывать), *buttare* (пускать почки, распускаться), *botto* (толчок), *bottone* (пуговка, почка), *botta* (жаба) и т.д. Совершенно близок к этому французский корень <...> - *ric*<sup>116</sup>, непосредственно подражающий звуку колотья, делания крапинок, отсюда возникли: *ricco* (клюв, вершина; напр. Пик Tenerифский), *piccare* (колоть), *piccolo* (маленький, подобный картинке), *la ricca* (тика), *ricchio* (толчок или удар; также и дятел зеленый), *riccaro* (нищий, бедняга; подобно немецкому *Spitzbube, Spitzerl* – плут) и т.д.»<sup>117</sup>.

Внимание Островского к материалам главы («Язык») обусловлен творческой деятельностью драматурга, пониманием значимости языка как важнейшего способа характеристики персонажей. К этому следует добавить, что А.Н. Островский, прекрасно владевший европейскими языками, сделавший переводы драматических

<sup>115</sup> Ген В. Указ. соч. С. 178.

<sup>116</sup> Курсив в слове *–ric* принадлежит В. Гену.

<sup>117</sup> Ген В. Указ. соч. С. 179-180.

произведений с английского, французского, итальянского, испанского языков, придавал огромное значение жизни языковой стихии текста.

Таким образом, пометы А.Н. Островского на страницах «Путешествия в Италию» Гете и книги Виктора Гена «Италия. Взгляды и беглые заметки» указывают на сохраняющийся до конца творчества русского драматурга огромный интерес к Италии.

Внимание к книге Гете было обусловлено не только впечатлениями личного путешествия и знакомства Островского с Италией в 1862 году и последовавшим за этим рядом переводов из итальянских драматургов, но глубокой связью реалистической эстетики русского писателя с просветительскими идеями европейской культуры, получившими воплощение в творчестве Гете.

Высокая оценка Гете комедии Гольдони как театра, ориентированного на народное сознание и выражающего его ментальность, в творчестве русского драматурга имела смысл важнейшего художественного принципа – народности.

Судя по содержанию помет, образ Италии, сформированный в художественном сознании Островского, был близок гетевскому пониманию Италии и ее искусства как феномена культуры, давшего миру образец гармонического единства простоты, естественности и пластики с духовной, поэтической идеальностью.

#### 1.4 Об итальянском автографе А.Н. Островского «адреса» для Э. Росси

Особым вниманием А.Н. Островского был отмечен Эрнесто Росси (Ernesto Rossi, 1827–1896), знаменитый итальянский драматический актер, прославившийся исполнением шекспировских образов и страстных героев в романтических пьесах. Росси, как и Сальвини, был исполнителем главной роли в пьесе П. Джакометти «Гражданская смерть» («La morte civile»), которую в 1870 г. А.Н. Островский перевел на русский язык, дав ей название «Семья преступника». Пьеса обрела

популярность у себя на родине в Италии и за рубежом именно благодаря актерской игре Росси и Сальвини.

Э. Росси неоднократно гастролировал в России<sup>118</sup> и заслужил высокую оценку русской критики. Впервые итальянский актер с гастролями посетил Россию в 1877 году<sup>119</sup>, что стало значимым событием для всего театрального сообщества Петербурга и Москвы. Гастрольный репертуар состоял преимущественно из произведений Шекспира: «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Макбет», «Король Лир». В Мариинском театре было сыграно двадцать четыре спектакля, а в Большом театре двенадцать. Для гастролей в России актер выбрал лучшие роли, в которых его драматическое дарование раскрывалось наиболее полно.

12 апреля 1877 г. по инициативе А.Н. Островского и Н. Г. Рубинштейна в честь Э. Росси был организован обед, для которого А.Н. Островский готовил поздравительный Адрес от Общества русских драматических писателей, но сам его зачитать не смог, т. к. на самом обеде отсутствовал из-за болезни – в письме к В.И. Родиславскому от 9 апреля 1877 драматург сообщал: «Многоуважаемый Владимир Иванович, я расхворался жестоко, кашель душит меня и не дает ни минуты покоя. Аполлон Александрович (Майков – И.Б.) был у меня; рисунок, который он мне показывал, очень непредставителен, и мы сообща его отвергли, но если и другой будет подобен этому – то мы осраимся. А(поллон) А(лександрович) предполагает заплатить за рисунок 25 р.; за такую цену ничего хорошего ожидать нельзя. В таком случае лучше подать лавровый венок. Подумайте, Владимир Иванович! Смешными быть нам не годится» (Т. 12. С. 545). В комментарии к тексту поздравительного адреса, содержащемуся в 10 томе полного двенадцатитомного собрания сочинений А.Н. Островского указано, что «впервые текст речи опубликован в «Театральной газете» 11 мая 1877 г., автограф неизвестен» (Т. 10. С. 606), а «в фонде Островского (ПД) хранится рукописный перевод речи на

<sup>118</sup> Гастроли Э. Росси в России проходили в сезоны 1877, 1878, 1890, 1895 и 1896 гг.

<sup>119</sup> Росси гастролировал в Москве с 29 марта по 3 мая 1877 г.

итальянский язык» (10. С. 606). Итальянский текст совпадает с текстом Адреса (см. Приложение А).

Вероятно, текст Речи А.Н. Островского (автограф которой неизвестен) послужил основой для Адреса, подписанного А.Н. Островским и В.И. Родиславским и поднесенного артисту в день последнего спектакля – 3 мая 1877 года.

«Перевод» сделан из уважения к Э. Росси, который не знал русского языка. А.Н. Островский на момент события уже десять лет переводил с итальянского языка, хорошо мог изъясняться на нем, о чем он сам свидетельствовал. В письме к П.И. Вейнбергу от 1 января 1883 г. драматург писал: «Я знаю итальянский язык хорошо и умею переводить быстро, размером подлинника и почти слово в слово» (Т. 12. С. 148). К.Н. Державин отмечал: «Лингвистическими способностями он (А.Н. Островский – И.Б.) отличался и впоследствии, прибавив к знанию французского, немецкого, латинского и древнегреческого языков языки английский, польский, испанский и итальянский, на котором, в частности, говорил с полной свободой»<sup>120</sup>.

Итальянский автограф носит черновой характер, написан карандашом с многочисленными правками (зачеркиванием, вставками). Одно слово – «Shakespeare» – написано черными чернилами над карандашным «Schakespeare».

Адрес в русском и итальянском вариантах выполнен в жанре торжественного обращения к уважаемому лицу. Стиль текстов отличается высокой патетикой и вместе с тем лирической задушевностью, продиктованными в данном случае театральной ситуацией и особенностями личности как Э. Росси, тяготевшего к исполнению трагического репертуара, так и русских поклонников его таланта.

Характер черновых правок в итальянском тексте соответствует переводческим принципам Островского: требование точности в передаче содержания, которая достигается использованием близкой по смыслу лексики и сохранением

---

<sup>120</sup> Державин К. Н. Островский // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л., 1956. Т. VIII, ч. 2. С. 408.

синтаксического строя. В русском варианте Адреса Островским использована усилительная конструкция за счет двойного повторения: «открытыми-открытой», «великие-великого». В итальянском тексте слово *aperto* (открытый) зачеркнуто и заменено на *chiaro* (ясный, светлый), а *grande* (великий) на *eminente* (видный, крупный; выдающийся). В основе синтаксиса русского текста лежит поэтическая конструкция многообразных повторов как внутри предложений («печать и горячие слова», «в Петербурге и в Москве», «как высоко мы ценим и как много мы благодарны», «вашему таланту и вашим артистическим трудам» и т. д.), так и в общем тексте. Этот синтаксический строй и торжественно-величаявая интонация полностью сохраняются в «перевode».

Вместе с тем итальянский перевод более эмоционален, в чем проявилось психологически и художественно точная установка Островского на итальянский менталитет Э. Росси. Так, русская фраза «великие создания великого поэта» в переводе получает дополнительное слово «*bellezze*» (красоты): «красоты великих произведений (великого – зач.) выдающегося поэта». Единственное «усечение» эмоционального тона в «перевode» допущено во втором абзаце. Островский не переводит русского слова «пусть» – частицы, образующей с глаголом повелительное наклонение и заключающее в себе элемент допущения («пусть самые совершенные произведения драматические написаны англичанином, пусть их достойно воспроизводит итальянец; но тут – красота, сила и правда<...>»), заменяя русскую взволнованную интонацию на более спокойный тон утверждения, не требующего ни возражения, ни доказательства: «Англичанин <...> писал самые совершенные драматические работы, итальянец <...> великолепно играет, но потому, что есть красота, сила и истина, мы поклоняемся поэту-создателю и аплодируем и венчаем лаврами художника-исполнителя».

Островский высказал в Адресе самые душевные свои мысли – о великой силе театрального искусства, о месте Шекспира в мировой культуре, о таланте

гениального исполнителя шекспировских образов, о способности искусства объединять народы и о духовном потенциале русских с их всеотзывчивостью на «красоту, силу и правду».

Ответное слово Э. Росси обнаруживает духовную близость двух великих театральных деятелей – русского и итальянского. В своем благодарственном слове Э. Росси удивительным образом откликнулся на высказанные мысли Островского в форме, «повторяющей» поэтический строй преподнесенному ему Адреса: «Когда в числе одобрительных заявлений артист может указать на одобрение знаменитого виртуоза, которому столица обязана своим музыкальным развитием, вдохновенной певицы дарование которой создано для возбуждения общего восторга, плеяды художников, составляющей гордость Москвы, писателя, составляющего эпоху в национальном театре, писателя, в котором воплотилось русское драматическое искусство, – то сердце его не может не преисполниться чувством признательности и гордости»<sup>121</sup>.

Возможно, знакомство с деятелями искусства, радушный прием писателей, интерес московской и петербургской публики стали причиной включения знаменитым итальянским актером в своей репертуар произведений русских авторов: «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» Пушкина, «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого, «Воеводы» А.Н. Островского<sup>122</sup>.

Сохранившийся автограф А.Н. Островского «Адреса, преподнесенного Э. Росси» на итальянском языке – важный документ о творческих связях русского драматурга с искусством Италии, способствующих, по мысли драматурга, углублению взаимопонимания людей разных стран и национальностей и развитию мировой культуры.

---

<sup>121</sup> Московские ведомости. 1877. 8 мая. № 111.

<sup>122</sup> Литвиненко Н. Г. Гастроли зарубежных драматических артистов в России (XIX – начало XX вв.) М., 2000. С. 138.

## 2 Карло Гольдони и народно-бытовая комедия А.Н. Островского

### 2.1 А.Н. Островский и К. Гольдони

В исследованиях, посвященных изучению традиций мировой драматургии в творчестве А.Н. Островского, указывается на близость «бытовой комедии Гольдони русскому драматургу»<sup>123</sup>. Интерес к драматургии Гольдони, проявляющийся на протяжении всего творчества Островского, объясняется «реалистически бытовым характером творчества итальянского комедиографа, его прекрасным знанием народного быта и мастерством в создании жизненных, реалистических типов современности»<sup>124</sup>. Типологический характер сходений в эстетике итальянского и русского писателей, обусловленных во многом содержанием исторической эпохи становления буржуазных отношений в Италии и России, получил выражение в установке Островского на создание национальных типов, изображения патриархального дворянства и купечества, в разработке метасюжета о богатой или бедной невесте<sup>125</sup>.

Великий венецианец Карло Гольдони (1707-1796) и русский драматург А.Н. Островский (1823-1886) вошли в историю мировой культуры как реформаторы и создатели своих национальных театров<sup>126</sup>. Их творчество разделяло почти сто лет, но общим явилась, складывающаяся в Италии и России эпоха буржуазных отношений и сопутствующие ей подъем национального самосознания, обостренное чувство личности, демократический пафос творчества.

Венеция, не попавшая в XVI-XVII вв. под иго Испании и сохранявшая политическую независимость даже в ситуации упадка, стала одним из центров испанской

---

<sup>123</sup> Штейн А. Л. Островский и мировая драматургия // А.Н. Островский. Новые материалы и исследования / ред. В. Г. Базанов [и др.]. М., 1974. Т. 88, кн. 2. С. 50.

<sup>124</sup> Державин К. Н. Примечания // Полн. собр. соч.: в 16 т. / А. Н. Островский. М., 1865-1879. Т. 11. С. 377.

<sup>125</sup> Андреев М. Л. Метасюжет в театре Островского. М., 1995. 27 с.

<sup>126</sup> Хлодовский Р. И. Итальянская литература // История всемирной литературы: в 9 т. М., 1988. Т. 5. С. 172.

оппозиции в многогосударственной Италии. Особенностью Венеции во второй половине XVIII века был просветительский пафос, обусловленный активным освоением новых философских и эстетических идей, проникавших в Венецию из Франции и Англии и воспринимавшихся как прямое продолжение и возрождение классических идей Ренессанса.

В Венеции дольше и лучше сохранялись гуманистические традиции Возрождения, поддерживаемые дворянской буржуазной интеллигенцией, и здесь более, чем где бы то ни было в Европе, городские плебейские низы влияли на развитие культуры, прежде всего драматургии и театра, накладывали отпечаток народного нравственно-эстетического идеала сперва на комедию дель арте, а затем на просветительскую комедию Карло Гольдони и на театральную сказку Карло Гоцци<sup>127</sup>.

Особенностью Венеции XVIII века было отсутствие сильной, уверенной в себе буржуазии. «Лучшим из венецианских писателей удалось избежать буржуазной ограниченности и не попасть во власть третьесловных иллюзий. Именно поэтому не удавалось реалистически изображать не только нравственно деградировавшую дворянскую аристократию, но и будущих хозяев жизни во всей их повседневной неприглядности и во всей их душевной скудости»<sup>128</sup>.

Еще в начале периода своего обучения адвокатскому делу Гольдони в Павии он получает возможность заниматься в библиотеке синьора Лауцио. Гольдони пишет: «Роясь в этой библиотеке, я нашел здесь Английский театр, Испанский театр, Французский театр и не нашел только Итальянского театра. <...> я увидел, что недостает чего-то весьма существенного»<sup>129</sup>. После этого будущий драматург дает себе обещание содействовать итальянскому драматическому искусству.

---

<sup>127</sup> Хлодовский Р. И. Указ. соч. С. 173.

<sup>128</sup> Там же. С. 173.

<sup>129</sup> Гольдони К. Сочинения: в 4 т. / пер. с ит., введ. и примеч. С. Мокульского. М., 1997. Т. 3: Мемуары. С. 78. (Далее в тексте ссылки на мемуары Е. Гольдони даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы).

В России же новая эпоха в истории русского театра наступает с появлением на сцене пьес А.Н. Островского. Подлинный демократизм Островский видел именно в драматургии: «Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии - для всего народа; <> Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать» (Т. 10. С. 139).

Создание национального репертуара было не просто миссией драматурга. Важность его со временем выходит за рамки лишь национального, народные писатели остаются в памяти, их произведения живут в театрах: «только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света» (Т. 10. С. 139).

Создав реалистическую драматургию, тесно связанную с современностью, Островский явился реформатором русского театра. На его пьесах выросла плеяда замечательных актеров, утвердилась и развилась русская национальная школа исполнительского мастерства, отличающаяся естественностью.

Общность задачи по реформированию сцены и взятой на себя ответственности за ее осуществление позволяет выделять исследователям параллели в творчестве обоих драматургов. А.И. Журавлева отмечает, что Гольдони является наиболее близким из европейских реформаторов к Островскому по поставленным перед собой задачам. Однако пути реформы итальянского и русского драматургов идут разнонаправленно, т.к. «Гольдони вел итальянскую сцену от традиции народного театра типажей, как бы отчеканенных и в его время уже застывавших в театре масок, к показу национального характера и уклада, выраженного в многообразии лиц, которое создает сама жизнь. <...> он совершил решающие шаги на пути от

театральной маски к лицу»<sup>130</sup>, а реформа Островского «состояла в том, что русский театр он срастил с национальными корнями, положив в его основу свою народную комедию, которая освоила типажи и маски, существовавшие в обиходе, культуре и жизни тех слоев, где сохранялись национальные формы быта»<sup>131</sup>. Гольдони брал за основу народный материал и на нем выстраивал новое, более современное, но в то же время национальное, отражающее народные типы комедии масок, хотя и более унифицирующее, а Островский возвращался от современного ему театра, находившегося под западноевропейским влиянием и далекого от простого зрителя, к народным истокам.

Исследователь М.Л. Андреев, сделавший попытку выявления общетипического в пьесах К. Гольдони, в таком же ключе рассматривал и комедии А.Н. Островского, исследуя метасюжет. Наиболее интересным в данном исследовании является сопоставление жанрового происхождения новоевропейской комедии, античной и русской. К русской драматургии Андреев подошел со стороны традиций итальянской драматургии и указал на типологические связи через новоевропейскую классическую комедию, возникшую в Италии в эпоху Возрождения и основывавшуюся на жанре античной комедии. «В лице Островского, – пишет Андреев, – русская литература осваивает тот единственный классический литературный жанр, который именно в классической жанровой форме не был ею до тех пор воспринят»<sup>132</sup>, имея в виду любовную мотивировку сюжета как жанровую необходимость и категорию равенства/неравенства, т.е. тему любви и тему денег.

Заканчивая свой труд о Гольдони, М.Л. Андреев замечает: «Комедийный театр Гольдони – это прощание с классической комедией, которой в следующем веке

---

<sup>130</sup> Журавлёва А. И. Театр Островского как модель национального мира // А. Н. Островский / А. И. Журавлёва, М. С. Макеев. М., 1997. С. 6.

<sup>131</sup> Там же. С. 7.

<sup>132</sup> Андреев М. Л. Метасюжет в театре Островского. М., 1995. Вып. 11. С. 27.

суждено лишь однажды надолго сбросить с себя личину водевиля и оперетки <...> в театре Островского»<sup>133</sup>.

Гольдони создавал новую эстетику, оправдывавшую все жанры комедии при условии максимального приближения к жизненной правде. Воплощать эти принципы драматург начинает в своих венецианских комедиях. Гольдони требовал от человека только то, что доступно каждому. «Славные венецианцы, выступающие в комедиях Гольдони, мечтают не об утверждении веры, не о спасении отечества и не о чести своего древнего имени, - ничего этого не было в сознании среднего итальянца XVIII века. Радости, к которым стремятся герои Гольдони, гораздо проще. Честно заработанный капитал, брак с хорошей девушкой, приятное общество – таковы идеалы Гольдони, в которых нет ничего чрезмерного и недоступного»<sup>134</sup>. Этот «умеренный» идеал житейской добродетели, подчеркнуто практичный и рациональный, противопоставлен идеалу предшествующих трагедий, герои которых должны были вызывать удивление своей необыкновенной доблестью, не преследующей никакой практической цели. «Говоря о добродетели, я имею в виду не героическую добродетель, трогательную в своих страданиях и слезную по своему выражению. <...> гораздо больше должны нас трогать страдания людей, подобных нам» (Т. 4. С. 31), – поясняет Гольдони свое понимание содержания комедий. Эти взгляды соответствовали философии Просвещения, в которой смысл существования виделся, скорее, в простом, бытовом наслаждении жизнью, чем в душевной тоске и сердечных метаниях. «Мораль Гольдони, ориентированная на прямую практическую пользу, <...> эта покладистая, благоразумная мораль преуспевающего, спокойного и честного венецианского гражданина XVIII века имела в ту эпоху огромное общественное и воспитательное значение»<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Андреев М. Л. Комедии Гольдони: опыт формальной классификации. М., 1997. С. 30

<sup>134</sup> Реизов Б. Г. Карло Гольдони. 1707-1793. М., 1957. С. 44.

<sup>135</sup> Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 47.

В творчестве Гольдони простой народ впервые входит в большое искусство. Гольдони относился к этому народу, своим героям, с добродушием, желанием понять и полюбить: «Героя своей пьесы (*Il Prodigio*/Расточитель) я взял из разряда не порочных, а смешных людей. Мой расточитель не был ни игроком, ни развратником, ни любителем чрезмерной роскоши. Его мотовство было просто слабостью; он раздавал деньги только потому, что ему было приятно давать; сердце у него было в сущности очень доброе, но добродушие и легковерие привели его к разорению и сделали мишенью для насмешек. Это был совсем новый характер, образцы которого я наблюдал и изучал на берегах Бренты» (Т. 3. С. 375). Гольдони обозначает интерес к незатейливым темам, обыкновенным людям и случаям будничной жизни, более всего интересуясь «анализом человеческого сердца» (Т. 3. С. 155). Однако он уделяет особенное внимание буржуазным добродетелям, учитывая поведение индивидуума в его обращении с другими: «Как не уважать того, кто умеет выполнять свои обязанности по отношению к обществу!» (Т. 3. С. 161). «Мои герои были не полубоги, а люди; их страсти отличались благородством, приличествующим их сану, и в то же время были исполнены человечности, как мы все ее понимаем, а добродетели и пороки не доводились до чрезмерных, неестественных размеров» (Т. 3. С. 319).

Стремление к «бытовому» содержанию было близко эстетике А.Н. Островского. Как он сам писал в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время», что «бытовой репертуар, если художествен, т. е. если правдив, – великое дело для новой, восприимчивой публики» (Т. 10. С. 571). Стоит обратить внимание на главный критерий художественности у Островского – правдивость. Только изображение жизни «с натуры» могло присутствовать на сцене, только настоящая, честная бытовая картина может быть по-настоящему художественной и выполнять ту важную просветительскую миссию, возложенную на новый театр. Создание прежде всего национального театра,

всероссийского – «это дело неотложное <...>. Русский театр в Москве - дело важное, патриотическое» (Т. 10. С. 137).

Для создания жанра народной комедии Островский в поисках общенационального начала обращается к купечеству, различные представители которого являлись также и героями пьес Гольдони. Относительно мастерства изображения разных типов, богатства их характеров Островский находится в высшей позиции по отношению к итальянскому драматургу, так как Островский, по мысли Аверкиева, «касался более серьезных струн человеческого сердца», причем уверенно – как пишет Аверкиев, – «брался за них властной рукой»<sup>136</sup>.

А.Л. Штейн главным в общности двух драматургов называет совпадение «исторических и общественных условий и отсюда художественных принципов, нужных для их отражения»<sup>137</sup>. Из этого вытекает схожесть места, города, в котором происходит действие множества комедий: Гольдони – Венеция, у Островского это, конечно же, Москва. «В этой провинциальности и старомодной причудливости Венеции было нечто, сближающее ее с Москвой. Для отражения подобной жизни требовались бытовые краски»<sup>138</sup>.

Комедии из купеческого быта Островского перекликаются мотивами с подобными комедиями Гольдони: купцы могут противопоставляться в положительном свете, а могут осуждаться за свои патриархальные порядки. В этом ключе Штейн объясняет сходство между комедиями «Ловкая служанка» и «Не в свои сани не садись», «Семья Антиквария» и «Бешеные деньги» совпадением «общественной ситуации и порожденных ею типов»<sup>139</sup>. В этих, а также многих других, комедиях изображен купеческий быт, представители которого близки

---

<sup>136</sup> Аверкиев Д. В. Дневник писателя // Ежемесячное издание. Д. В. Аверкиева. 1886. СПб., Вып. I-XII. С. 253.

<sup>137</sup> Штейн А. Л. Островский и мировая драматургия // А. Н. Островский. Новые материалы и исследования / ред. В. Г. Базанов [и др.]. М., 1974. Т. 88, кн. 2. С. 50.

<sup>138</sup> Там же. С. 50.

<sup>139</sup> Штейн А. Л. Указ. соч. С. 51.

народному зрителю и понятны в своих стремлениях и желаниях. Некоторые купцы в пьесах наделены яркими отрицательными качествами, проявляющими порочный характер («Сеньор Тодеро-брюзга» и «В чужом пиру похмелье»). Однако это не исключает и творческих расхождений в художественной манере. Штейн, принимая во внимание обобщенные типы-характеры в комедиях и наличие переходящих персонажей, видит отличие в путях их создания: «Гольдони берет маски итальянской комедии, сохраняя даже их постоянные имена — Панталоне, Коломбина, Росаура, Флориндо, — и в разной степени индивидуализирует их, превращает в характеры. Островский, наоборот, сам создает свои типы-характеры, но наделяет персонажей именами и фамилиями, определяющими их сущность. Индивидуализация в комедиях Островского, безусловно, резче отделяет одного персонажа от другого, чем это происходит в комедиях Гольдони. К тому же Островский дает, как мы видели, эти характеры в развитии»<sup>140</sup>.

Ключевой проблемой в реформировании театра для Гольдони стал характер. К Гольдони в 17 лет попадает одна старая комедия. Это была «Мандрагора» Макиавелли. Книга, которую будущий драматург прочел десять раз, привлекла его внимание:

«Конечно, не вольный язык и не соблазнительная интрига пленили меня в этой пьесе. Напротив, ее непристойность возмутила меня, а что злоупотребление исповедью — ужасный грех перед Богом и людьми, я и сам хорошо знал. Но это была первая комедия характеров, которая попала мне на глаза, и она привела меня в восторг. Мне хотелось, чтобы итальянские писатели продолжали сочинять пьесы в таком же роде, но только более порядочные и приличные, и чтобы характеры, взятые из природы, заменили собою романтические интриги. Но только Мольеру выпала честь облагородить и сделать полезной комическую сцену, выставив пороки и странности на осмеяние и исправление. В ту пору я еще не знал этого великого

---

<sup>140</sup> Там же. С. 53.

человека, так как не читал по-французски. Я решил впоследствии изучить этот язык, а пока что усвоил обыкновение присматриваться к людям поближе и не упускать оригиналов» (Т. 3. С. 86-87).

Таким образом, под влиянием пьесы Макиавелли Гольдони определяет свое стремление, которое впоследствии привело к реформированию итальянской комедии. В воспоминании намечается основная эстетическая линия, определяющая художественное своеобразие произведений итальянского драматурга, – характеры, созданные по принципу наибольшего соответствия природе, подмеченные в реальных бытовых, жизненных ситуациях.

В своем движении к театру характеров Гольдони опирается на театр дель арте, использующий народные маски. Но к середине XVIII века театр дель арте с его импровизационной структурой, с его «привычкой к гиперболам, антитезам и смешным романтическим преувеличениям» (Т. 3. С. 320), становится тормозом на пути естественного изображения жизни. Более того, природа актерского искусства требовала индивидуального подхода и изучения. В связи с созданием комедии «Грубияны» Гольдони пишет: «Здесь выведены четыре венецианских гражданина, люди одинакового сословия и состояния и весьма сходные по характеру. Все они – люди ворчливые и диковатые, верные стародавним обычаям и ненавидящие моды, развлечения и нынешнее общество. Это сходство характеров не только не делает пьесу однообразной, но, напротив, создает совершенно новую и весьма забавную картину; характер каждого из них имеет свои особые оттенки, и я доказал на этом опыте, что число человеческих характеров неисчерпаемо. Воспитание, различные привычки и положения придают людям одного характера различный облик» (Т. 4. С. 318).

В своем поиске национального характера Гольдони неизменно ориентируется на Мольера и «высокую комедию»: «Да, я буду разрабатывать сюжеты, построенные на характерах; только они и являются источником хорошей комедии; именно с них

начал свою деятельность великий Мольер, достигший такого совершенства, какое было лишь намечено древними авторами и какого до сих пор не удалось достигнуть ни одному из новых авторов (Т. 3. С. 364)». «К счастью, я был знаком с «Мизантропом». Эту пьесу я ценил выше всех других произведений Мольера. Я считал ее пьесой беспримерного совершенства, пьесой, которая, помимо правильного построения и красоты отдельных частей, отличается богатством вымысла и новизной характеров. Комические авторы, древние и новые, изображали уже до Мольера пороки и недостатки человечества в целом. Мольер первый рискнул изобразить нравы и смешные стороны своей страны и своего века» (Т. 4. С. 441).

Но взяв за основу «высокую комедию» Мольера, Гольдони обратился к созданию простонародной комедии («коллективной», «панорамной», «хороводной»), где вопросы частного интересуют его больше общего. Образцами таких комедий стали «Кьоджинские перепалки», «Перекресток», «Веер», «Кофейная» и другие. Это одна из тех пьес, которые римляне называли *tabernariae* и которые мы назвали бы народными. Местом действия, которое здесь не меняется, является перекресток, в котором живет простой народ. Здесь поют, играют, шумят. Иной раз это центр веселья иной раз – арена ссор» (Т. 4. С. 310).

Пьесы *tabernariae* представили жизнь обыкновенных итальянцев, заключенную в рамки площади, улицы, где главным двигателем действия становятся характеры. В связи с «Кьоджинскими ссорами» – «низменным жанром», этой «грубоватой простонародной комедией» (Т. 4. С. 373), Гольдони заметил: «пьеса, которая почти лишена сюжета и обязана своим успехом исключительно близости к природе» (Т. 4. С. 373). «Близость к природе» достигается в этой пьесе, как и в «Перекрестке», «Веере», связью между выступающими наравне несколькими действиями, связанными с характерами.

Театр Гольдони, сопрягающий национальную форму (типаж) с интересом к характеру, был близок театру Островского. Особенно ярко эта близость проявилась в

«комедиях *tabernariae*», где эстетика и поэтика непосредственно связаны со стремлением Гольдони воссоздать образ народа. Проблема характера воспринимается Островским как ключевая в эстетике Гольдони.

Творчество Гольдони, в частности, его «венецианские пьесы», заряженные энергетикой созидания национальной жизни и пронизанные жизнеутверждающим пафосом в отношении человека, приобретает для Островского важный нравственно-философский и эстетический смысл. Просветительская и демократическая позиция Гольдони нашла яркое выражение в языке комедии – ее венецианском диалекте, хранящем в себе дух «гения места» Венеции. Гольдони ценил и воспринимал венецианский диалект за то, что в нем органично выражался дух простого народа: «Венецианское наречие является, без сомнения, самым мягким и приятным из всех итальянских диалектов. Произношение его чистое, нежное, слова обильны и выразительны, фразы гармоничны и остроумны. И если основой национального характера является веселость, то основа венецианского говора – шутливость. Это не значит, что венецианское наречие непригодно для трактовки самых важных и увлекательных предметов» (Т. 4. С. 32).

В «Мемуарах» Гольдони неоднократно отмечает шутливость, юмор итальянцев как проявление их нравственного здоровья. О Венеции он пишет: «По улицам, на площадях, на каналах, всюду раздаются песни. Торговцы поют, продавая свои товары; рабочие поют, возвращаясь с работы; гондольеры поют, в ожидании своих господ» (Т. 3. С. 64).

В основе использования венецианского языка как единого и универсального для изображения жизни итальянского простонародья лежит просветительская концепция Гольдони о нравственной природе натуры человека, о возможности обретения им взаимопонимания с другими вопреки разрушительным процессам социального неравенства.

Стихия пословиц и поговорок, динамичного и музыкального синтаксиса, создающая атмосферу жизнелюбия, активности, простодушия и грубоватости, наивности, порой глупости, распространяется на все сферы деятельности героев и служит основой художественной ценности комедии. По мысли Гольдони, жанр венецианской (простонародной) комедии, в отличие, например, от драмы или трагедии, включает в себе огромные возможности естественного и многостороннего изображения характера человека: «Комедия же, являясь простым подражанием природе, не отказывается от изображения добродетельных и трогательных чувств, с тем однако, чтобы не быть лишенной забавных и комических положений, которые образуют главную основу ее существования (Т.4. С. 32). Принципиально важным для языковой художественной системы комедии является создание общности всего художественного языка, которая строится на основе народной поэтической речи. Другая отличительная черта языка комедии – тип структуры синтаксиса в диалогах, характеризующийся повторами и создающий музыку в построении диалога.

Столь же важную роль играет язык простонародья в пьесах А.Н. Островского. Принцип создания характеров заключается в том, чтобы, раскрывая неповторимую индивидуальность каждого героя, порой разводящую персонажей в конфликте, выявлять в них общие черты, связывающие всех героев не только единой обстановкой, временем, пространством, но и их гуманной природой. Воплощение национального характера в пьесе происходит через язык. Чрезвычайно трепетно к языку, к стилевому соответствию речей действующих лиц в пьесах относился и А.Н. Островский. Начиная примерно «с 1856 года и до конца своей жизни драматург занимался словарем живого русского языка, для которого «использовал свои беседы с крестьянами, помещиками, мастеровыми, торговыми людьми, чиновниками. Работе над словарем в особенности помогало общение с крестьянами, к языку которых он усердно прислушивался»<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Ревякин А. И. А.Н. Островский в Щелыкове. М., 1978. С. 171.

Островский как драматург, чуткий к языку и языковой игре, уделял особенное внимание метафорическим, образным выражениям и фразеологическим оборотам. В Щелыкове «драматург всегда имел при себе записную книжку, в которую по установившейся привычке заносил редкие слова, поговорки, крылатые выражения. Особенно охотно записывались им народные пословицы и поговорки»<sup>142</sup>.

Словарь был для драматурга серьезным занятием, к которому Островский подключал не только свою семью, но и друзей, с которыми также охотно делился новыми сведениями:

8 июня 1874 г. Н.А. Дубровскому

«...словарем я занимаюсь прилежно, и дополнения, сообщенные Гротом, мимо меня не пройдут, брат пришлет мне их из Петербурга» (XV, 37).

22 июня 1874 г. Н.А. Дубровскому

«Словарем Даля я основательно буду заниматься с августа и постараюсь отделать хоть какую-нибудь часть моего труда, чтобы поделиться с приятелями» (XV, 39).

Составление словаря носило практическую цель – найденные образные слова, выражение, пословицы, поговорки использовались при написании драматических произведений. Сам Островский не полагался на свои наблюдения или художественное чутье писателя – он читал свои пьесы перед крестьянами, чтобы удостовериться в верности его изображения и «нет ли фальши какой в простонародном выговоре»<sup>143</sup>. Островский стремился к точности воссозданного разговорного языка, что способствовало приближению театра и драматургии, в которых Островский видел подлинный демократизм, к простому человеку.

---

<sup>142</sup> Там же. С. 171.

<sup>143</sup> Волгин Д. В годы А. Н. Островского (по воспоминаниям Н. Е. Комиссаровой) // Приволжская правда. 1936. № 136.

### 2.1.2 Круг чтения А. Н. Островского (по произведениям К. Гольдони)

А.Н. Островский обращается к творчеству К. Гольдони несколько раз. По дневникам русского драматурга известно, что в 1867 г. он занимается переводами комедий «Истинный друг» («Il vero amico»), «Обманщик» («Raggiratore»), а в комментариях К.Н. Державина, Н.Б. Томашевского и В.И. Маликова упоминается заимствованная из Гольдони комедия «Порознь скучно, а вместе тошно», набросок которой сохранился в РГАЛИ.

Примечательна пьеса «Истинный друг» («Il vero amico», 1750), к которой обращались русские переводчики XVIII века. Комедия сыграла значительную роль в истории европейской драматургии, послужив источником пьесы Дидро «Побочный сын» («Le fils naturel», 1757), которая имела большое значение для становления «буржуазной драмы». Гольдони упоминал, что «эта пьеса – одна из самых моих любимых, и я к своей радости убедился, что публика отнеслась к ней также» (Т. 4. С. 106). В ней он осуществил намерения «восстановить <...> занимательность, веселость, поучительность» (Т. 4. С. 98).

Ярчайшим характером в этой комедии является скупой старик Оттавио, ругающий слуг за малейшие траты, экономящий на приданом для дочери, но, вместе с тем, живущий на сундуках с деньгами. Оттавио лучше обращается с имуществом, чем с живыми людьми. Образ скупца найдет отклик в «Скупом рыцаре» А.С. Пушкина и отчасти в образе Плюшкина в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя. С.С. Мокульский в комментариях к «Мемуарам» указывает, что при создании образов скупца Оттавио Гольдони использовал классические типы скупцов Плавта (Aulularia) и Мольера (L'Avare)<sup>144</sup>. У Островского в собственном творчестве также присутствует скупой герой, чья скупость разрушает жизнь не только этого персонажа, но и окружающих, – это чиновник Крутицкий в комедии «Не было ни

---

<sup>144</sup> Мокульский С. С. Примечания // Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и театра: соч.: в 4 т. / К. Гольдони / пер., введ. и примеч. С. С. Мокульского. М., 1997. Т. 4. С. 700.

гроша, да вдруг алтын». Выбор «Истинного друга» Островским для перевода можно объяснить несколькими мотивами: познакомиться с популярной переводной пьесой, ставящейся в России в ранний период; еще в 50-е годы Островский переводил античных комедиографов Плавта и Теренция, что являлось следствием необходимости обращения к истокам комедии как жанра; возможность «изнутри», из самого текста понять, какой обработке подвергнет образ скупого основоположник итальянской комедии характеров.

В книге «Избранные комедии» («Commedie scelte», 1855), которая находится в библиотеке Островского, помимо пьес «Истинный друг» («Il vero amico») и «Обманщик» («Il raggiratore»), есть и другие комедии К. Гольдони, а именно «Памела» («Pamela»), «Дачная жизнь» («La villeggiatura»), «Ворчун-благодетель» («Il burbero benefico»).

Пометы в книге «Избранные комедии» свидетельствуют о том, что Островский обращался и к пьесе «Дачная жизнь» («La villeggiatura»). В ней Гольдони представил тип своенравной девушки с характером, верной своему слову и долгу. Здесь имеется «описанная с натуры картинка женской зависти и скрытой ненависти» (Т. 4. С. 263) и «паразит, который поселяется то на одной, то на другой даче, один из тех интриганов, которые во все вмешиваются, развлекают общество, льстят хозяевам и мучают слуг» (Т. 4. С. 266). Характерные типические образы, взятые из жизни сцены и национальный колорит («Мне хотелось в первой пьесе ознакомить зрителей с безудержной страстью итальянцев к дачным развлечениям» (Т. 4. С. 270)), явились причинами внимания Островского к этой комедии.

Из семидесяти страниц пьесы «Дачная жизнь» двадцать три содержат пометы, тип которых (подчеркивание) характерен для Островского, в процессе чтения драматург подчеркивал в иностранных книгах заинтересовавшие его слова и выражения.

К примеру, подчеркнута фраза «a piantare il bordone da noi»<sup>145</sup>, имеющая переносное значение «поселиться, водвориться» («поселиться у нас»), тогда как глагол *piantare* означает «сажать (растения); вбивать, втыкать, забивать, а существительное *bordone* – это «посох».

Подчеркнута фраза с частицей «pro» – «Buon pro' le faccia»<sup>146</sup> – это устойчивая форма положительного пожелания («будьте здоровы!»).

Смысл фразы «Gli fa spendere l'osso del collo in cento mila corbellerie»<sup>147</sup> («Он тратит шейную кость на тысячу глупостей») можно понять и в дословном варианте, но на русский язык лучше было бы сказать: «он тратит все что есть на ерунду» или «рискует головой из-за ерунды». Скорее всего эта фраза заинтересовала Островского новой образностью, через которую приходит более глубокое понимание итальянской нации.

Такой же мотив мог быть и при выделении слова «le bragie»<sup>148</sup> (*ho paura di cader nelle bragie* – я боюсь упасть в горящие угли) – «горящие угли», что можно понимать буквально, а можно заменить поговоркой «из огня да в полымя».

Некоторые пометы являются исправлениями опечаток (например, ошибки в именах) и отметками, скорее всего, неизвестных Островскому слов, перевод которых он впоследствии смотрел в словарях или запоминал.

Островский связан еще с одной пьесой Гольдони – «Влюбленные» («*Gli innamorati*»). В письме, написанном в Щелыково 2 июля 1877 г. Владимиру Ивановичу Родиславскому, в ответ на его письмо в связи с желанием перевести пьесу из Гольдони, Островский пишет следующее: «Пьесы Гольдони я не перевел

---

<sup>145</sup> Goldoni C. *Commedie scelte*. Paris, 1855. P. 157.

<sup>146</sup> Там же. С. 170.

<sup>147</sup> Там же. С. 179.

<sup>148</sup> Там же. С. 189.

никакой, и откуда этот слух идет, я не знаю<sup>149</sup>. Я когда-то говорил Шуйскому, что в одной комедии Гольдони есть хорошая роль для очень молодой актрисы, примерно хоть бы для его дочери, но пьеса эта в целом и неуклюжа и не интересна для настоящего времени, и надо ее всю переделать с начала до конца, взяв из нее только одно лицо. Я не отказываюсь от этой работы и когда-нибудь, на досуге, займусь ей; теперь же у меня о Гольдони и помышления нет. Пьеса называется "Gli innamorati"» (Т. 11. С. 555).

Пьеса Гольдони «Влюбленные», по словам Островского, «неуклюжа и неинтересна для настоящего времени», потому что пара влюбленных, скорее, напоминает персонажей комедии дель арте, хотя не только здесь, но и почти во всех комедиях целомудренная любовь является движущей силой комического действия.

Комедия, как пишет в «Слове читателям» сам Гольдони, «повествует о любовной истории более бурной, чем все остальные. Двое любят друг друга верной, всепоглощающей любовью, и должны бы быть счастливы, тем более что я не создаю им препятствий, способных помешать их страсти. Но сумасшедшая ревность, которая в нашей Италии издавна представляет собой бич любящих сердец, омрачает их счастье и порождает ссоры на пустом месте. Для того, чтобы по-настоящему раскрыть характер истинных влюбленных, ослепленных страстью, мотивы подозрений, которые они питают на почве ревности, должны быть как можно более несерьезными, надуманными, если не сказать противными здравому смыслу; и все это для того, чтобы в еще более смешном свете выставить ту слабость, которая так тревожит этот мир и способна довести до безумия тех, кто вовремя не поостерегся или не смог ее сдержать»<sup>150</sup> (перевод мой – И.Б.).

Действительно, характер героев раскрывается в многочисленных спорах, часто беспочвенных. Влюбленная Евгения в порыве даже собирается уйти в монастырь,

---

<sup>149</sup> А.Н. Островский имел ввиду, что после 1872 г. он не занимался переводами Гольдони, в газетах же за 1877 г. сообщалось, что он работает над переводами в данный момент. Родиславский хотел сам заняться переводом пьесы Гольдони.

<sup>150</sup> Goldoni C. Gli innamorati. Roma, 1994. P. 29.

после меняет свое решение и дает неожиданное согласие на брак с человеком, которого она знает несколько часов, исключительно, чтобы отомстить своему возлюбленному Фульдженцио. Он же, в свою очередь, чуть было не решает свести счеты с жизнью и хватается за кинжал. К счастью, все благополучно разрешается браком Евгении и Фульдженцио.

Можно предположить, что Островский, упомянув в своем письме о хорошей роли для молодой актрисы, имел в виду персонаж Евгении, потому после основательной переделки драматург хотел оставить только одно лицо. Данное предположение подтверждает интерес русского драматурга именно к характерам, созданным Гольдони. 5 ноября 1876 г. М. П. Садовский передал Островскому рукопись своего перевода пьесы Карло Гольдони «Gli innamorati» («Влюбленные»). Однако драматург не счел нужным перерабатывать этот перевод для сцены и возвратил его автору.

## 2.2 «Кофейная»

Среди переводов Островского пьес Гольдони один текст сохранился полностью, благодаря тому, что в 1872 г. был издан в сборнике «Драматические переводы А.Н. Островского». Это «La bottega del caffè» («Кофейная») – одна из лучших комедий Карло Гольдони, среди написанных 16 новых комедий венецианского периода (с октября 1750 по февраль 1751 г.). Пьеса родилась из интермедии в трех частях, написанной в 1736 г., огромный успех которой побудил драматурга в 1750 г. вернуться к ней, расширив до трехактной комедии.

В интермедии было всего три персонажа: хозяин кофейной Нарцисс, римская авантюристка Дорилла и сын венецианского купца Дзанетто. Нарцисс в союзе с Дориллой обогащаются за счет молодого простака Дзанетто. В итоге оба мошенника женятся, предполагая, что их брак будет источником неприятностей для несчастных, которые в будущем попадут в их сети.

Интермедия была написана на венецианском диалекте. Пьесу, желая сделать ее более «универсальной», понятной публике в разных областях Италии, Гольдони написал на тосканском диалекте, основе итальянского литературного языка. Комедия была представлена первый раз 2 мая 1750 года в Мантуе, во время летних гастролей труппы Медебака, и имела огромный успех. С таким же успехом она была показана в Милане и Венеции, где воспроизводилась двенадцать раз.

По сравнению с интермедией в комедии количество персонажей значительно расширилось, изменились также и характеры персонажей. Так, хозяин кофейной (Ридольфо) стал воплощением добродетели, как это понималось в философии Просвещения. Авантюристами можно назвать хозяина игорного дома Пандольфо, пьемонтца Фламинио (выдающем себя за тосканского графа Леандро), простаком можно назвать молодого купца Евгенио.

Пьеса содержит в себе несколько переплетающихся историй. Купец Евгенио играет в карты, поэтому постоянно должен хозяину игорной лавки Пандольфо или графу Леандро, ухаживающему за танцовщицей Лизаурой. На самом деле граф – мошенник, сбежавший муж, на поиски которого в Венецию пришла его жена Плачида под видом пилигримки. Из-за частых игр страдает жена Евгенио, Лизаура. Их брак под угрозой, но ему помогает держатель кофейной, Ридольфо, устраивающий семейные дела ко всеобщему благополучию. Периодическую путаницу и раздор в отношения вносит неаполитанский дворянин Дон Марцио, сплетник и клеветник, поступающий таким образом исключительно в силу своего характера.

### 2.2.1 Построение пьесы

В «Мемуарах», в связи с «Кофейной», Гольдони остановился на построении пьесы, акцентируя внимание на «единстве места»: «Сцена представляет собой небольшую площадь в Венеции или широкую улицу с тремя лавками: посередине

кофейная, направо лавка парикмахера и брадобрея, налево игорный дом; над этими тремя лавками – несколько небольших комнат с окнами, выходящими на улицу. Со стороны парикмахерской, по ту сторону перекрестка, – дом танцовщицы, а со стороны игорного дома – таверна с дверями и окнами» (Т. 4. С. 63).

Место уникально по богатству вводимых других пространств: в одном перекрестке соединено несколько функционально нагруженных топосов – на площадь выходят кофейня, лавка парикмахера, игорный дом, дом танцовщицы, гостиница и т.д. Такое построение сам Гольдони объясняет особенностью сюжета.

Единство действия, по Гольдони, определяется стремлением следовать достоверному изображению жизни, которая не может быть ограничена строго выстроенными классицистическими рамками. Поэтому разность действий, людей и интересов, противоречащая общепринятому пониманию единства, является наиболее правильным способом отображения действительности. Топос кофейной организует действие, центр которого – не индивидуальная судьба, а ряд событий, связывающий истории разных людей.

В «Кофейной» описание места действия характеризует общественно-культурный статус героев комедии. Это содержатель кофейной Ридольфо и владелец игорного дома Пандольфо, неаполитанский дворянин Дон Марцио, купец Евгению и его жена Виттория, игрок, скрывающийся под маской графа, Фламинио и его жена Плачида, танцовщица Лизаура, полицейский, сыщик и слуги. Все участники комедии, за исключением слуг, примерно одного социального положения – небогатые дворяне и мелкие буржуа, представляющие обыкновенную жизнь. Собрав их на единой площадке и выстроив композиционно несколько самостоятельных и равнозначных сюжетных линий, Гольдони рисует разнообразные характеры отличных и вместе с тем дополняющих друг друга героев: разные по темпераменту две добродетельные несчастные жены, два типа игроков, равно обманывающих своих жен и ухаживающих за танцовщицей, попирающий нравственные принципы

Пандольфо и услужливый морализатор Ридольфо, и, наконец, сплетник Дон Марцио, имеющий свою пару в лице слуги Трапполо. В пьесе, по определению Гольдони, «содержится столько же характеров, сколько действующих лиц» (Т. 4. С. 64), образующих единый ансамбль и создающих полную и многогранную картину жизни венецианцев.

Примером освоения Островским построения бытовой комедии Гольдони может служить пьеса «Не было ни гроша да вдруг алтын» (1871). Комедия открывается описанием единого места действия: «Действие происходит лет тридцать назад, на краю Москвы. Слева от зрителей угол полуразвалившегося дома. На сцену выходит дверь и каменное крыльцо в три ступени и окно с железной решеткой. От угла дома идет поперек сцены забор, близ дома у забора рябина и куст тощей акации. Часть забора развалилась и открывает свободный вход в густой сад, за деревьями которого видна крыша купца Епишкина. На продолжении забора посередине сцены небольшая деревянная овощная лавка, за лавкой начинается переулок. У лавки два входа: один с лица с стеклянной дверью, другой с переулком открытый. С правой стороны, на первом плане, калитка, потом одноэтажный деревянный дом мещанки Мигачевой; перед домом, в расстоянии не более аршина, загородка, за ней подстриженная акация. В переулок видны заборы и за ними сады. Вдали панорама Москвы» (Т. 3. С. 391).

В комедии Островского выбор единого места действия позволяет драматургу дать развернутую картину жизни героев, близких по социальному и общественному положению к простонародью. Это «отставной чиновник» Крутицкий и его жена с племянницей, живущие милостыней; мещанка Мигачева и ее сын Елеся; купец-лавочник Епишкин с семьей; «мелкий стряпчий из мещан» Петрович да «молодой человек» Баклушин, обремененный большим долгом. Как в комедии Гольдони, у Островского картина жизни этих людей предстает разнообразной. Действие, сконцентрированное на небольшом пространстве, включает развитие не менее семи

сюжетных линий и возникающих «дуэтов»-диалогов, за которыми стоят разные характеры, темпераменты, житейский опыт, положение в обществе и т.д. Представлены две пары влюбленных (Лариса и Елесья, Настя и Баклушин) в «благородном» и «низком» вариантах; две семьи с незадачливыми судьбами детей (сын Мигачевой и дочь Епишкиных), два чиновника – «отставной» и «мелкий стряпчий». По принципу одновременного сходства и различия соотносятся герои, их имена, отчества и фамилии: купец-лавочник с замашками человека всесильного Истукарий Лупыч Епишкин и квартальный Тигрий Лупыч Лютов. Эти сюжетные линии в постоянном сопоставлении – различия и сходства – образуют сложнейшую композиционную структуру, развитие которой ведет к созданию богатой и живописной картины жизни общества. Характеристика места действия у Островского в сравнении с описанием Гольдони эпически развернута за счет подробнейшей детализации быта и усилена ремаркой, выдающей просветительские настроения Островского. Ремарка – «В переулок видны заборы и за ними сады. Вдали панорама Москвы» – включает в себе авторскую концепцию изображаемых героев. С одной стороны, это жители деревянной Москвы («на самом краю столицы»), люди среднего достатка, слой простонародья со всеми бедами и слабостями, вытекающими из их образа жизни. Но с другой стороны, открытая перспектива – «сады» за заборами и «панорама Москвы» – в пьесе Островского выполняет функцию художественной поэтизации обыкновенного, в том числе и ординарных героев, и связана с большой литературной традицией Н.М. Карамзина («Бедная Лиза») и его последователей (московские панорамы в произведениях М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого).

### 2.2.2 Пометы А.Н. Островского на страницах «Кофейной» К. Гольдони

Перевод «Кофейной» (*La bottega del caffè*) выполнен по изданию: Goldoni, *Commedie scelte*, Paris, Firmin Didot, 1855, экземпляр которого находится в

библиотеке Института русской литературы (Пушкинский Дом). В книге содержатся заметки Островского, выполненные карандашом. Их анализ дает возможность понять принцип работы переводчика.

Для классификации этих помет используется внешний критерий – графическое оформление. При таком виде классификации выделяются 3 вида обозначений: подчеркивание, зачеркивание (построчное или крестовое при больших объемах текста) и заметки на полях. Всего насчитывается 88 единичных помет (если исходить из подсчета реплик каждого персонажа в отдельности), или 61 комплексная помета (если рассматривать, например, сокращение диалога, состоящего из нескольких реплик, как одно целое). Количественное отношение помет выглядит так:

| Вид помет/<br>Чья реплика | Отчеркнуто | Подчеркнуто (как<br>правило отдельные<br>слова) | Зачеркнуто                       |
|---------------------------|------------|-------------------------------------------------|----------------------------------|
| Ридольфо                  | \\\ 3      | \\\\ 5                                          | \\\\\\\\\\\\\\\\\\\\ 20          |
| Евгенио                   | \\\\\\\\ 6 | \\\\\\\\\\\\ 8                                  | \\\\\\\\\\\\\\\\ 11              |
| Дон Марцио                | \\\\\\\\ 5 | \\\\ 3                                          | \\\\\\\\ 4                       |
| Пандольфо                 | \\ 1       | \\\\ 3                                          | \\\\ 3                           |
| Леандро                   | \\ 2       |                                                 |                                  |
| Траппола                  | \\ 2       |                                                 | \\\\ 3                           |
| Виттория                  |            | \\ 1                                            |                                  |
| Лизаура                   |            |                                                 | \\ 2                             |
| Плачида                   |            |                                                 | \\ 2                             |
| Капитан полиции           | \\ 1       |                                                 |                                  |
| Официант                  |            |                                                 | \\ 1                             |
| Мальчик из<br>цирюльни    |            |                                                 | \\ 1                             |
| Разбивка на сцены         |            |                                                 | \\ (убран номер сцены<br>XXII) 1 |
| <b>Всего</b>              | <b>20</b>  | <b>20</b>                                       | <b>48</b>                        |

Наибольшее количество помет содержится в репликах хозяина кофейной Ридольфо и синьора Евгенио.

Графическое выделение помет соотносится со смысловым следующим образом:

- подчеркивание означает поиск русского аналога, близкого итальянскому тексту; затруднение в процессе перевода;
- зачеркивание – исключение текста из перевода по причине излишней морализации;
- заметки на полях – так А.Н. Островский помечал затруднительные для перевода места, требующие уточнения или стилистической правки, или фразы и слова, которые следовало бы адаптировать к русскому языку или переделать.

Подчеркивание и заметки на полях часто были одновременно, поэтому смысловое значение этих двух групп помет пересекается.

В смысловом наполнении можно выделить следующие группы:

1. Морализация и «лишние диалоги» (27 комплексных единиц).
2. Фразы, требующие адаптации (18 комплексных единиц).
3. Метафорические, образные выражения и фразеологические обороты (6 комплексных единиц).
4. Фрагменты, отражающие характерные особенности персонажей (10 комплексных единиц).

Для понимания значения помет следует рассмотреть их на примерах из текста.

Первая группа помет самая многочисленная по количеству сокращений, обусловленных художественными задачами А.Н. Островского убирать излишнюю морализацию.

1. Ридольфо в своих высказываниях прославляет торговлю и торговца. Торговля являлась полезным занятием, а торговец – благородным человеком, живущим честным трудом, а не праздно проводящим время, тратя унаследованное состояние. А.Н. Островский отказался от излишнего морализаторства, потому что оно не соответствовало его собственной художественно-эстетической позиции.

| C. Goldoni                                                                                            | Подстрочный перевод                                                        | А.Н. Островский                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| RIDOLFO Spero un poco alla volta tirarlo in buona strada. <del>Mi dira qualcuno: perché vuoi tu</del> | Я надеюсь, что мало-помалу, вытяну его на правильную дорогу. Некоторые мне | Ридольфо. Кажется, я его направил на путь истинный. |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| <del>romperti il capo per un giovine, che non è tuo parente, che non è niente del tuo? E per questo? Non si può voler bene ad un amico? Non si può far del bene a una famiglia, verso la quale ho delle obbligazioni? Questo nostro mestiere ha dell'ozio assai. Il tempo, che avanza, molti l'impiegano o a giuocare, o a dir male del prossimo. Io l'impiego a far del bene se posso.</del> <sup>151</sup> | говорят: почему ты хочешь сломать голову ради молодого человека, который тебе не родственник и никто? Для чего? Можно не желать добра другу? Можно не делать добра семье, перед которой у меня есть обязательства? В нашей работе есть много досуга. Время, что движется вперед, многие используют, или чтобы играть, или говорить плохо о других. Я его использую, чтобы делать добро, если могу. | Входит дон Марцио. (Т. 9. С. 245) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|

При переводе, сокращая текст и делая его более лаконичным, Островский сохраняет смысл, что достигается благодаря употреблению разговорных выражений, свойственных именно русской речи:

|                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                              |                                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| RIDOLFO Eh via, cosa sono queste difficoltà? <del>Siamo tutti uomini, tutti soggetti ad errare. Quando l'uomo si pente, la virtù del pentimento cancella tutti il demerito dei mancamenti.</del> (C. 421) | Ну, что за трудности? Мы все люди, все склонны ошибаться. Когда человек раскаивается, добродетель раскаяния стирает все греховные проступки. | Ридольфо. Ну вот, что за важность: все мы люди, <i>все не без греха</i> . (курсив мой – И.Б.) (Т. 9. С. 263) |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

К ряду купюр, связанных с дидактикой и морализацией, относятся многочисленные реплики «про себя», в которых хозяин кофейной лавки предстает как человек, склонный к нравоучениям. Пример – разговор обманщика-графа Леандро и Дона Марцио, уговоривших синьора Евгению пойти в трактир, а потом снова в игорный дом, на что Ридольфо реагирует очень эмоционально, но «про себя»:

|                                                      |                                                       |  |
|------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|--|
| <del>RIDOLFO (Oh! povere le mie fatiche!)</del>      | (О бедные мои усилия!)                                |  |
| <del>RIDOLFO (da sè) (Il male non ha rimedio.)</del> | (про себя) (Зло не исправляется [Плохое не лечится]). |  |

<sup>151</sup> Goldoni C. Commedie scelte. Paris, 1855. P. 398-399. (Здесь и далее текст пьесы приводится по данному источнику с указанием в скобках номера страницы).

|                                                                                                             |                                                                  |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|--|
| <b>RIDOLFO</b> ( <del>Povero gonzo!</del><br><del>non se ne accorge.</del> ) ( <del>Da sè.</del> ) (С. 404) | (про себя) (Бедный дурак! Не понимает [догадывается, замечает]). |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|--|

Островский убирает подобные реплики и в других ситуациях, оставляя герою проявиться лишь в речи, обращенной непосредственно к другим людям.

Многие пометы-зачеркивания относятся к сокращению «лишних диалогов». К такому виду диалогов можно отнести разговоры, изобилующие формами выражения вежливости, чрезмерной (многократно повторяющейся) благодарности. Такие разговоры замедляют действие, являясь препятствием на пути основного сюжета. Вычеркивание подобных фраз не сказывается каким-либо отрицательным образом на смысле пьесы. За счет этого убыстряется темп самих диалогов, что является во многом определяющим для драматических пьес, ориентированных на сценическое действие.

|                                                                                                                                                                         |                                                                                                                        |                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| <b>DON MARZIO</b> <i>Costui è un asino, vuol serrar presto la bottega. (a Lisaura, guardandola di quando in quando col solito occhietto)</i> Servitor suo, padrona mia. | Он осел, просто хочет затянуть в лавку. (Лизауре, время от времени смотря как обычно в лорнет) Ваш слуга, моя госпожа. | Д. Марцио (смотрит в лорнет на Лизауру). Ваш покорнейший слуга. |
| <b>LISAURA</b> <i>Serva umilissima.</i>                                                                                                                                 | Ваша покорнейшая слуга.                                                                                                | Лизаура. Ваша покорнейшая слуга.                                |
| <b>DON MARZIO</b> <i>Sta bene?</i>                                                                                                                                      | Вы в порядке?                                                                                                          | Д. Марцио. Ваше здоровье?                                       |
| <b>LISAURA</b> <i>Per servirla.</i> (С. 399)                                                                                                                            | К вашим услугам.                                                                                                       | Лизаура. Понемножку. (Т. 9. С. 246)                             |

Если вспомнить критику одного из первых переводов Островского, а именно пьесы «Великий банкир», то рецензент газеты писал так о содержании драматического произведения: «довольно запутано и очень неправдоподобно»; «пьеса эта, основанная на случайностях, страдает непомерно длинными и скучными разговорами, не идущими к делу»<sup>152</sup>, что свидетельствует об излишней назидательности и рассудительности речей персонажей, заложенной в итальянский

<sup>152</sup> П., С. Московская жизнь. (... Новая опера. Островский дебютирует в должности переводчика) // Голос. 1867. 8 нояб. С. 1.

текст, который Островский перевел практически без изменений. Критика является подтверждением необходимости подобных сокращений.

В диалоге хозяина кофейной Ридольфо с содержателем игорного дома Пандольфо, в котором раскрывается различие жизненных принципов этих персонажей, Островским подчеркнуто «*preso di mira*» (перевод: «на прицеле»):

|                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                     |                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| RIDOLFO Tener giuoco stimo il meno; ma voi siete <b><u>preso di mira</u></b> per giuocator di vantaggio, e in questa sorta di cose si fa presto a precipitare. (С. 360) | Слабость к игре я мало ценю (уважаю), вы же <b><u>на прицеле</u></b> у превосходных игроков, а в таком положении можно быстро оказаться свергнутым. | Текст не переведен |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|

Выражение ***prendere di mira*** – это фразеологизм, который означает «нацелиться, взять на прицел, целить; взять под обстрел»<sup>153</sup>. Хотя зачеркивания нет, в окончательном варианте перевода этот фрагмент исключается по причине излишней морализации – убирается «голая мораль», которую Островский «по возможности сокращал», как упоминал он сам. Большинство морализаторских реплик принадлежит хозяину кофейной Ридольфо, пытающемуся вернуть в семью и наставить на путь истинный купца Евгению, к которому относится как к сыну.

2. Вторая группа помет – «Фразы, требующие адаптации». К ним относятся реплики, грамматические особенности которых затрудняли перевод с итальянского языка (зачастую это форма сослагательного наклонения в предпрошедшем времени – *congiuntivo trapassato*, условного наклонения – *condizionale*), лексические особенности, а также реплики, подвергшиеся значительным стилистическим изменениям.

|                                                                                                                                                     |                                                                                                           |                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| EUGENIO S'ella mi avesse aperto, non avrebbe perduto il suo tempo, e voi <b><u>non sareste restato al di sotto coi</u></b> vostri incerti. (С. 377) | Если бы она открыла мне, то не потеряла бы свое время, и вы бы не остались без своих побочных заработков. | Евгению. Если б она пустила меня, она бы не потеряла времени даром, да и вы бы не остались без барыша. (Т. 9. С. 227) |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>153</sup> Итальянско-русский фразеологический словарь. М., 1982. С. 626.

В приведенном примере использовано условное наклонение в прошедшем времени. Слово *sotto* может переводиться на русский язык либо наречием «ниже, низко», либо предлогом места «под», что не подходит в данном контексте. Островский адаптировал данные грамматические и лексические затруднения, изменив также стилистику всей фразы, переведя «*incerti*» (побочный заработок) разговорным «барыш».

Некоторые выражения отражают лексические особенности итальянской речи. Например, в диалоге Леандро и Дона Марцио первый отвечает на реплику «*Siete di cattivo gusto*» («У Вас плохой вкус») репликой «*Pazienza*», что можно перевести как «Терпение». Итальянской речи свойственны подобные выражения, но они неестественно смотрятся с точки зрения русского языка. Островский использует фразу «Ну, вот еще!», изменяя также и синтаксический рисунок (используя восклицательный знак вместо точки), чем подчеркивает характеры героев, участвующих в диалоге.

3. Островский как драматург, чрезвычайно чутко относящийся к языку и языковой игре, уделял особенное внимание метафорическим, образным выражениям и фразеологическим оборотам. Островский часто выделял их в тексте, так как сам использовал подобные выражения в своих оригинальных пьесах (вспомнить хотя бы их названия), в связи с чем с интересом обращался к подобным явлениям и в итальянском языке.

Некоторые идиоматические выражения Островский не использует из-за непереводаемости, отсутствия точного аналога или же с целью не перегрузить текст пестрыми фразами:

|                                                                                                                                       |                                                                                                        |                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| PANDOLFO (Il diavolo l'ha condotto qui. <b>L'abito è andato in fumo.</b> ) Bene, non importa, avrò gettati via i miei passi. (С. 397) | (Дьявол его привел сюда. <b>Костюм исчез.</b> ) Хорошо, ничего, только зря походил (выброшу мои шаги). | Пандольфо (про себя). Чорт его принес! (Евгений.) Ну, что ж делать, я только даром проходил. (Т. 9. С. 243) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Выражение «andare in fumo» дословно переводится «уйти в дым» со значением «исчезнуть».

В речи острого на язык дона Марцио Островский подчеркивает фрагмент, в котором есть выражение «**buona lana**». Буквально это «хорошая шерсть», однако буквальное значение здесь ошибочно, т.к. это идиома. А перевести следует как «тип», или «пройдоха, хитрец, тонкая бестия»<sup>154</sup>.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| DON MARZIO Ma sta bene saper qualche cosa per potersi regolare. <b><u>Ella è protetta da quella buona lana del conte Leandro, ed egli, dai profitti della ballerina ricava il prezzo della sua protezione.</u></b> Invece di spendere, mangia tutto a quella povera diavola; e per cagione di lui forse è costretta a fare quello che non farebbe. Oh che briccone! (С. 366) | Но хорошо знать некоторые вещи для возможности ориентироваться. <b><u>Она под покровительством этого пройдохи графа Леандро, а он из доходов балерины получает плату за свое покровительство.</u></b> Вместо трат, съедает все у этой бедняги; по милости его силы, она вынуждена делать то, чего не следует. Вот разбойник! | Д. Марцио. Некоторые вещи не мешает знать для соображения. <b><u>Она находится под покровительством графа Леандро, а он из ее доходов получает от нее плату за свое покровительство.</u></b> Он не тратится на нее, а сам ее, бедную, обирает; и, по милости его, она принуждена делать то, чего не следует. Вот разбойник! (Т. 9. С. 217) |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Островский из всего выделенного фрагмента не переводит только это выражение, возможно, вследствие затруднительности поиска значения, т.к. в библиотеке драматурга не было итальянско-русских фразеологических словарей, а обычные словари такого значения не давали.

Из затруднительных для перевода случаев есть еще: слово «frullatina».

<sup>154</sup> Итальянско-русский фразеологический словарь ... С. 521.

|                                                                     |                                     |                                                |
|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------------------|
| EUGENIO Vuole che venga io a darle una <b>frullatina</b> ? (C. 376) | Хотите, чтобы я пришел ее проучить? | Евгений. Хотите, я приду поучу? (Т. 9. С. 225) |
|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------------------|

По форме это существительное, образованное от глагола «frullare», имеющего значения: «вращаться, взбивать». Следовательно, учитывая контекст диалога, в котором речь идет о приготовлении шоколада, можно предположить, что это слово обозначает напиток, получаемый путем взбивания. Однако выражение, в котором использовано слово «dare una frullatina» (dare - дать), означает «проучить».

4. Заинтересованность русского драматурга характером Дона Марцио подтверждают пометы фрагментов, отражающих характерные особенности персонажа.

Например, так Дон Марцио спорит о табаке:

|                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| DON MARZIO Come! A me volete insegnare che cosa i tabacco? Io ne faccio, ne faccio fare, ne compro di qua, ne compro di la. So quel che i questo, so quel che i quello. ( <i>gridando forte</i> ) Rapé, rapé vuol essere, rapé. (C. 407) | Как! Вы хотите учить меня, что такое табак? Я его делаю, я его заказываю, я его покупаю здесь, я его покупаю там. Я знаю тот и этот, я знаю этот и тот. (сильно крича) Рапэ, рапэ, и будет рапэ. | Д. Марцио. Как! Вы хотите учить меня, что такое табак? Я сам его делаю, сам заказываю, покупая и там и здесь. Знаю и тот и другой. (Кричит громко.) Рап_е_, рап_е_! Я говорю: рап_е_! (Т. 9. С. 252) |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Островский пометил эту фразу, переведя в точности, т.е. не внося никаких изменений, скорее всего, вследствие особенного интереса именно к характерным моделям поведения – помета здесь служила для обозначения фрагмента, на который следует в дальнейшем обратить особое внимание, или вернуться к ней еще.

Пометы отражают ту напряженную, кропотливую работу над текстом, что относится не только к переводному творчеству, так готовились, переделывались, шлифовались, совершенствовались все его пьесы.

## 2.3 Искусство создания национального характера и принципы перевода

В чем же проявляется своеобразие перевода А.Н. Островского?

1. Переводчик полностью *сохраняет композицию комедии*, всех действующих лиц, сюжетные линии. При сопоставительном переводе пьесы можно отметить *высокий уровень его точности*, свидетельствующий о стремлении писателя быть максимально близким к тексту оригинала, что говорит о близости проблематики и эстетики обыкновенного у Гольдони и Островского.

2. Островский делает *ряд купюр*, связанных с дидактикой и морализацией, в связи с чем частично опущены некоторые диалоги.

3. В других случаях А.Н. Островский *дополняет фразы*, уточняя их значение, что необходимо для углубления образа персонажа. Например, слуги в кофейной:

|                                                                            |                                           |                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA Vuol andare per forza a giuocar in terzo col matrimonio. (С. 425) | Хочет идти силой играть третьего в браке. | Траппола. Хотят войти силой, а не знают того, что <b>если муж с женой вдвоем, так третий лишний.</b> (Т. 9. С. 174) |
|----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

4. Драматург *русифицирует* текст. В ряде случаев, где это представлялось возможным и допустимым, Островский либо заменял иностранную реалию соответствующими явлениями русского быта, либо давал незнакомому объекту пояснение, например:

| К. Гольдони                                               | Подстрочный перевод             | А.Н. Островский                            |
|-----------------------------------------------------------|---------------------------------|--------------------------------------------|
| PANDOLFO A un giuoco innocente: prima e seconda. (С. 359) | Игра невинная: первая и вторая. | В самую невинную, в фараон. (Т. 9. С. 212) |

В процессе работы над переводами Островский тщательно изучал все доступные ему исторические и литературные источники, сопровождал иностранные реалии примечаниями и комментариями:

«Траппола. Та синьора, которой я ношу каждое утро кофе, всякий раз просит меня купить ей на четыре сольда {Сольдо (су) - почти копейка серебром. (А. Н.

О.))} дров, а все-таки пьет кофе». (Т. 9. С. 210); «Пандольфо. Сто цехинов {Zecchino - цехин, золотая монета около 3 руб. сер. (А. Н. О.))} наличными, а теперь проигрывает на слово». (Т. 9. С. 212); «Траппола. Сейчас. (Про себя.) Выпьет на десять кватринов {Quattrino - мелкая монета, почти 1/4 копейки. (А. Н. О.))} кофею, да и чтоб лакей ему был за те же деньги. (Уходит к цирюльнику.)» (Т. 9. С. 216); «Входит Плачида в платье пилигримки {Известный костюм: серая ряска с пелеринкой, веревочный пояс, длинный посох с крючком. (А. Н. О.))}». (Т. 9. С. 227); «Евгенио. Милая пилигримка, полдуката {Большая серебряная монета, талер. (А. Н. О.))}, если хотите, я вам могу дать». (Т. 9. С. 228); «Ридольфо. Два куса парчи я продал по тринадцати лир {Лира - восьмая часть дуката. (А. Н. О.))} за фут и получил деньги; но не хочу, чтоб он знал, и всех ему не отдам. Попади те ему в руки, так он их прокутит в день». (Т. 9. С. 236); «Траппола. Да должно быть, ищейки {В подлиннике иронически l'onorata famiglia [почтенная семейка]». (А. Н. О.))}. (Т. 9. С. 269);

Сам перевод, замечания писателя-переводчика становились своеобразной энциклопедией нравов и обычаев других стран, расширяли кругозор читателей: «Д. Марцио. Да, это лучшее средство. Идите сейчас, возьмите гондолу, велите отвезти вас в Фузину {Ближайшее место на твердой земле. (А. Н. О.))}, возьмите почтовых лошадей и поезжайте в Феррару». (Т. 9. С. 261).

4.1. Наиболее интересными объектами в сопоставлении текстов являются фразеологические обороты, пословицы и поговорки, потому что одни из них могут быть совершенно одинаковыми как в русском, так и в итальянском языках, а другие могут отличаться формально, но иметь семантический аналог, варьирование которых зависит от ментальной репрезентации национальных особенностей. В произведениях А.Н. Островского, как и К. Гольдони, сильна фольклорная основа языка. С помощью пословиц, поговорок выводятся простонародные типы. Через речь персонажей раскрываются их мысли и чувства. А.Л. Штейн отмечает, что

«Островский обладает гениальной способностью самые сложные переживания и оттенки переживаний представлять в наглядных и картинных формах, выводить наружу»<sup>155</sup>.

Пословицы и поговорки непосредственно относятся к устной речи, причем именно к устной народной речи. Поэтому идиоматичность перевода более всего приближает характеры персонажей, проявляющиеся через диалоги, к народным. К примеру, Островский заменяет выражение «мука дьявола вся с отрубями» на свою, более понятную русскому человеку идиому «чужое добро прахом пойдет»<sup>156</sup>.

| К. Гольдони                                                                                                        | Подстрочный перевод                                                          | А.Н. Островский                                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| RIDOLFO Non v'innamoraste mai di questo guadagno, perché <b>la farina del diavolo va tutta in crusca.</b> (С. 358) | Не завидуйте этому заработку, потому что <b>мука дьявола вся с отрубями.</b> | Не завидуй этим барышам! <b>Чужое добро прахом пойдет.</b> (Т. 9. С. 211) |

Есть еще подобные замены:

| К. Гольдони                                                          | Подстрочный перевод                                           | А.Н. Островский                                                     |
|----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| EUGENIO Lo so, che ha una <b>lingua che taglia e fende.</b> (С. 372) | Я знаю, что у него <b>язык,</b> который <b>режет и рубит.</b> | Евгению. Я знаю, что у него <b>язык, как бритва.</b> (Т. 9. С. 223) |

В историко-этимологическом словаре «Русская этимология» поясняется значение выражения «язык как бритва»: «Язык у кого как бритва. О том, кто говорит резко или остроумно. Выражение собственно русское. Образовано от сочетания острый язык»<sup>157</sup>. В данном случае А.Н. Островский использовал имеющийся в

<sup>155</sup> Штейн А. Л. Три шедевра А. Островского. М., 1967. С. 92.

<sup>156</sup> Итальянско-русский фразеологический словарь. М., 1982. С. 386. (Создатели современного Итальянско-русского фразеологического словаря дают значение выражения «*farina del diavolo va (tutta) in crusca*» как «краденое добро впрок не идёт». Также приводят пример из «Кофейной» Гольдони, но переводят как «Дурно нажитое идёт коту под хвост»; в качестве примера перевода из книги К. Коллоди «Приключения Пиноккио», в котором есть указание на эту поговорку: «Addio, mascherine! Ricordatevi del proverbio che dice: “La farina del diavolo va tutta in crusca” авторы словаря приводят такой вариант: «Прощайте, маски! Помните поговорку: краденое добро впрок не идёт»).

<sup>157</sup> Русская фразеология. Историко-этимологический словарь. М., 2005. С. 612.

русском языке фразеологизм, который ярче и точнее передает смысл итальянской фразы.

| К. Гольдони                                              | Подстрочный перевод                    | А.Н. Островский                                       |
|----------------------------------------------------------|----------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| PANDOLFO Loro due soli: <b>a testa a testa.</b> (С. 360) | Только вдвоем: <b>голова к голове.</b> | Только вдвоем, <b>с глазу на глаз.</b> (Т. 9. С. 213) |

Фразеологический оборот, буквально означающий «голова к голове», на русский язык переводится как «наедине, без свидетелей», фразеологический словарь дает вариант «с глазу на глаз»<sup>158</sup> и приводится пример также из пьесы Гольдони («Pamela maritata»). А.Н. Островский-переводчик русифицирует идиоматические обороты итальянской пьесы, сообщая ей русский национальный колорит, но оставаясь максимально приближенным к оригинальному авторскому слову итальянского драматурга. К этому можно отнести и метафорические сравнения и более яркие лексико-семантические варианты слов:

| К. Гольдони                                                                                            | Подстрочный перевод                                                            | А.Н. Островский                                                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| RIDOLFO ... e <b>corre dietro a tutte le donne</b> , e poi di più <b>giuoca da disperato.</b> (С. 358) | <b>бежит за всеми женщинами,</b> да еще и <b>играет отчаянно (безнадежно).</b> | он <b>бежит за всякой юбкой,</b> да, кроме того, <b>играет напропалую.</b> (Т. 9. С. 211) |

Выражения «бежит за всякой юбкой», «играет напропалую» принадлежат разговорному языку, что свидетельствует о большей приближенности языковых образов Островского народной среде. А яркое, «народное» слово «напропалую», опять же говорит о разговорности, живости речи персонажей пьесы у Островского, в отличие от высокопарного оттенка «отчаянно/безнадежно».

### 2.3.1 Характер

Блестящий успех комедии Гольдони охарактеризовал так: «Соединение противоположных характеров не могло не понравиться» (Т. 4. С. 67), что, несомненно, было интересно и А.Н. Островскому. В статье «От переводчика» он

<sup>158</sup> Итальянско-русский фразеологический словарь. М., 1982. С. 970.

поясняет, чем руководствуется при выборе пьес для переводов: «Не останавливаясь на пьесах, богатых внешними эффектами, я, с единственной целью доставить нашим талантливым артистам полезное упражнение, избирал для перевода только те пьесы, в которых роли написаны умно и представляют какие-нибудь художественные задачи», а «Кофейную» перевел «для того, чтобы познакомить нашу публику с самым известным итальянским драматургом в одном из лучших его произведений» (Т. 10. С. 107).

Для А.Н. Островского особенное значение имеет рисовка характеров. В статье «От переводчика» он отмечает, что тип дон Марцио показывает большое искусство Гольдони в изображении характеров: «В этой пьесе, длинной и переполненной голой моралью (которую я по возможности сокращал), тип Дон Марцио показывает, что Гольдони был большой художник в рисовке характеров» (Т. 10. С. 108).

Дон Марцио – неаполитанский дворянин, в котором наиболее ярко проявляется итальянский национальный характер: он умен, весел, авантюрен, изворотлив, из всех ситуаций выходит победителем. Островский в переводе сохраняет быстрый ритм речи героя, передает его остроумие.

Пример из диалога Дона Марцио с хозяином кофейной Ридольфо:

| К. Гольдони                                                                                                                       | Подстрочный перевод                                                                             | А.Н. Островский                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| DON MARZIO Si è veduto il signor Eugenio?                                                                                         | Синьор Евгенио не показывался?                                                                  | Д. Марцио. Что, синьор Евгенио не показывался?                                                   |
| RIDOLFO Illustrissimo signor no.                                                                                                  | Нет, многоуважаемый синьор.                                                                     | Ридольфо. Нет еще, синьор. Д. Марцио. Все бы ему сидеть дома да с женой нежничать. Какой         |
| DON MARZIO Sarà in casa a carezzare la moglie. Che uomo effeminato! Sempre moglie! Non si lascia più vedere, si fa ridicolo <...> | Все бы ему сидеть дома и с женой ласкаться. Какой <b>изнеженный</b> человек! Всегда жена! <...> | <b>женолюбивый</b> человек! Только ему жена да жена. Не увидишь его нигде, - людей смешит. <...> |
| RIDOLFO Altro che moglie! E' stato tutta la notte a giocare qui da messer Pandolfo.                                               | Другое, чем жена! Он всю ночь играл здесь, у Пандольфо.                                         | Ридольфо. Совсем не с женой! Он всю ночь играл здесь, у Пандольфо.                               |
| DON MARZIO Se lo dico io. Sempre giuoco. Sempre giuoco! (C. 363)                                                                  | Я это и говорю. Все игра. Все игра!                                                             | Д. Марцио. И я то же говорю. Все игра! Все игра! (Т. 9. С. 215)                                  |

Дон Марцио находится в позиции изворотливого приспособленца, который говорит только то, что выгодно ему, даже если это не правда, причем сам же верит в свои слова, но не отвечает за них и с легкостью отказывается от сказанного, обвинив в непонимании собеседника. В переводе заменено определение «изнеженный» на «женолюбивый», потому что Островский хотел подчеркнуть не столько чувствительность Евгению, сколько язвительность Марцио.

В другом диалоге возник спор из-за того, какое было время суток. Дон Марцио утверждал, что шестнадцать часов, хотя его часы показывали четырнадцать, что и было правдой.

| К. Гольдони                                                                                                                                                        | Подстрочный перевод                                                                                                     | А.Н. Островский                                                                                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| RIDOLFO E' per anco buon'ora.                                                                                                                                      | Еще рано.                                                                                                               | Ридольфо. Да еще рано.                                                                                                    |
| DON MARZIO Buon'ora? Sono sedici ore sonate.                                                                                                                       | Рано?<br>Шестнадцать часов побило.                                                                                      | Д. Марцио. Рано? Шестнадцать часов пробилло {Итальянцы считают до 24 часов, начиная с вечера, с "Ave Maria". (А. Н. О.)}. |
| RIDOLFO Oh illustrissimo no, non sono ancora quattordici.                                                                                                          | О многоуважаемый, нет, еще нет четырнадцати.                                                                            | Ридольфо. Нет, синьор, еще четырнадцати не било.                                                                          |
| DON MARZIO Eh, via, buffone!                                                                                                                                       | Ну, (прочь, вон: ну! вперед!), шут.                                                                                     | Д. Марцио. Ну, полно ты, шут!                                                                                             |
| RIDOLFO Le assicuro io che le quattordici ore non sono sonate.                                                                                                     | Я вас уверяю, что еще четырнадцати не било.                                                                             | Ридольфо. Я вас уверяю, что еще четырнадцати не било.                                                                     |
| DON MARZIO Eh, via, asino.                                                                                                                                         | Ну, прочь, осел.                                                                                                        | Д. Марцио. Поди, осел.                                                                                                    |
| RIDOLFO Ella mi strapazza senza ragione.                                                                                                                           | Плохо обращаетесь со мной без причины.                                                                                  | Ридольфо. Вы бранитесь понапрасну.                                                                                        |
| DON MARZIO Ho contato in questo punto le ore, e vi dico che sono sedici; e poi guardate il mio orologio ( <i>gli mostra l'orologio</i> ); questo non fallisce mai. | Я точно считал часы и говорю тебе, что шестнадцать; и потом, посмотри на мои часы (показывает часы); они не обманывают. | Д. Марцио. Я сам считал и говорю тебе, что шестнадцать. Ну, вот гляди часы, они никогда не врут. (Показывает свои часы.)  |
| RIDOLFO Bene, se il suo orologio non fallisce, osservi; il suo orologio medesimo mostra tredici ore e tre quarti.                                                  | Хорошо, если ваши часы не обманывают, посмотрите, ваши часы показывают тринадцать часов и три четверти.                 | Ридольфо. Коли ваши часы не врут, так поглядите: и на них тринадцать и три четверти.                                      |

|                                                                                                                     |                                                                                                                |                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| DON MARZIO Eh, non può essere. ( <i>cava l'occhialetto e guarda</i> )                                               | Ну, не может быть. (достаёт часы и смотрит)                                                                    | Д. Марцио. Да не может быть. (Смотрит на часы.)                                                                                                                                     |
| RIDOLFO Che dice?                                                                                                   | Что скажете?                                                                                                   | Ридольфо. Что скажете?                                                                                                                                                              |
| DON MARZIO Il mio orologio va male. Sono sedici ore. Le ho sentite io.                                              | Мои часы плохие. Сейчас шестнадцать часов. Я чувствовал.                                                       | Д. Марцио. Они врут. Теперь шестнадцать часов, Я сам слышал.                                                                                                                        |
| RIDOLFO Dove l'ha comprato quell'orologio?                                                                          | Где вы купили часы?                                                                                            | Ридольфо. Где вы купили часы?                                                                                                                                                       |
| DON MARZIO L'ho fatto venir di Londra.                                                                              | Я заказал их из Лондона.                                                                                       | Д. Марцио. Я их выписал из Лондона.                                                                                                                                                 |
| RIDOLFO L'hanno ingannata.                                                                                          | Вас обманули.                                                                                                  | Ридольфо. Как вас обманули!                                                                                                                                                         |
| DON MARZIO Mi hanno ingannato? Perché?                                                                              | Меня обманули? Почему?                                                                                         | Д. Марцио. Меня обманули? Чем?                                                                                                                                                      |
| RIDOLFO Le hanno mandato un orologio cattivo. ( <i>ironicamente</i> )                                               | Прислали плохие часы. ( <i>насмешливо</i> )                                                                    | Ридольфо. Прислали дурные часы.                                                                                                                                                     |
| DON MARZIO Come cattivo? E' uno dei più perfetti, che abbia fatto il Quarè.                                         | Как плохие? Одни из лучших, какие только делает Кваре.                                                         | Д. Марцио. Как дурные? Эти часы из лучших, какие только делает Кваре.<br><br>[буквально транскрибируя итальянское написание, Островский превращает английскую фамилию Куэр в Кваре] |
| RIDOLFO Se fosse buono, non fallirebbe di due ore.                                                                  | Если б они были хорошими, не отставали бы на два часа.                                                         | Ридольфо. Если б они были хороши, так не отставали бы на два часа.                                                                                                                  |
| DON MARZIO Questo va sempre bene, non fallisce mai.                                                                 | Они всегда идут хорошо и никогда не врут.                                                                      | Д. Марцио. Они идут хорошо и нисколько не отстают.                                                                                                                                  |
| RIDOLFO Ma se fa quattordici ore meno un quarto, e dice che sono sedici.                                            | Но ведь на них четырнадцать без четверти, а вы говорите, что теперь шестнадцать.                               | Ридольфо. Но ведь на них четырнадцать без четверти, а вы говорите, что теперь шестнадцать.                                                                                          |
| DON MARZIO Il mio orologio va bene.                                                                                 | Мои часы хорошие.                                                                                              | Д. Марцио. Мои часы верны.                                                                                                                                                          |
| RIDOLFO Dunque saranno ora quattordici, come dico io.                                                               | Так, значит, теперь четырнадцать, как я говорю.                                                                | Ридольфо. Так, значит, теперь четырнадцать, как я говорю.                                                                                                                           |
| DON MARZIO Sei un temerario. Il mio orologio va bene, tu di' male, e guarda ch'io non ti dia qualche cosa nel capo. | Ты дерзок. Мои часы идут хорошо, ты говоришь плохо (врешь) и смотри, чтобы я не дал тебе чем-нибудь по голове. | Д. Марцио. Ты дерзок. Мои часы идут хорошо, а ты врешь, и берегись, чтоб я тебе не пустил чего-нибудь в голову.                                                                     |

|                                                                                                       |                                                                   |                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| RIDOLFO E' servita del caffè.<br>( <i>con sdegno</i> ) (Oh che bestiaccia!) ( <i>da sè</i> ) (С. 363) | Кофе подан. (с возмущением/негодованием/презрением) (О животное!) | Ридольфо. Кофей готов. (Про себя.) О животное! (Т. 9. С. 214-215) |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|

У Гольдони хозяин Кофейной Ридольфо нарисован более эмоционально: этому служат ремарки, характеризующие интонацию говорения (насмешливо; с презрением). Удалив в переводе ремарки, Островский заставляет героя произносить фразу «Прислали плохие часы» с более серьезным оттенком, благодаря чему комический эффект диалога усиливается. Произношение речи «con sdegno» («с возмущением/негодованием/презрением») не совсем подходит спокойному характеру Ридольфо. Подобное выражение чувств более соответствует мелодраматическому пафосу, нежели умеренному идеалу житейской добродетели.

При создании пьесы «Горячее сердце» (которая была написана летом-осенью 1868 года и опубликована в №1 «Отечественных записок» за 1869 г.) Островский в своей пьесе вводит комический сюжет с боем часов (Действие I. Явл. II):

«Бьют часы городские. Раз, два, три, четыре, пять (считает, не слушая), шесть, семь, восемь, девять, десять, одиннадцать, двенадцать, тринадцать, четырнадцать, пятнадцать. Часы, проби в восемь, перестают.

Только? Пятнадцать!.. Боже мой, боже мой! Дожили! Пятнадцать! До чего дожили! Пятнадцать. Да еще мало по грехам нашим! Еще то ли будет! Ежели пойти выпить для всякого случая? Да, говорят, в таком разе хуже, а надо чтобы человек с чистой совестью... (Кричит.) Силантий, эй!..

Силан. Не кричи, слышу.

Курослепов. Где ты пропадаешь? Этакое дело начинается...

Силан. Нигде не пропадаю, тут стою, тут, тебя берегу.

Курослепов. Слышал часы?

Силан. Ну, так что ж?

Курослепов. То-то, мол! Живы еще все покудова?

Силан. Кто?

Курослепов. Домочадцы и все православные христиане?

Силан. Ты почувствуйся! Умойся поди!

Курослепов. Источники водные еще не иссяклись?

Силан. Нет. С чего им?

Курослепов. А где же теперь жена?

Силан. В гости ушла.

Курослепов. Вот этаким теперь случай; она должна при муже.

Силан. Ну, уж это ее дело.

Курослепов. Какие гости! Нашла время! Страх этаким.

Силан. Какой?

Курослепов. Всем в услышание пятнадцать-то часов било.

Силан. Ну, пятнадцать, не пятнадцать, а девятый час это точно... ужинать теперь бы самое время, да опять спать.

Курослепов. Ты говоришь, ужинать?

Силан. Да, уж это беспрерывно. Уж ежели что положение, без того нельзя.

Курослепов. Так это, значит, мы вечером?

Силан. Вечером.

Курослепов. И все, как бывает завсегда? Ничего такого?

Силан. Да чему же?

Курослепов. А я было как испугался! Мало ли я тут, сидя, чего передумал. Представилось мне, что последний конец начинается» (Т. 3. С. 83-84).

Островский усиливает комизм ситуации: если у Гольдони Дон Марцио демонстрирует вздорный характер тем, что упрямо твердит о своих хороших часах, то Островский доводит ситуацию до гротеска: купец Курослепов, делая счет бою часов (тогда как пробив 8, они остановились), боится конца света и тем выдает свою необразованность, темноту, глупость и страх.

Традиционно считается, что «Кофейная» была переведена Островским до 1872 года. Обыгрывание сюжета с часами в «Горячем сердце» позволяет предположить, что знакомство Островского с «Кофейной», а, возможно, и работа над переводом могли относиться по времени до лета 1868 года.

### 2.3.2 Языковое воплощение народного характера

Особую роль в комедиях Гольдони и Островского играет диалог – это и есть действие, при этом реплики предельно лаконичны и эмоциональны. Гольдони писал свои комедии на итальянском литературном языке, но часто отдельные сцены давал на венецианском диалекте, что способствовало обогащению литературного языка.

Общепризнанно, что русский язык считается одним из развитых, с большой широтой лексического диапазона языков мира. Его постоянное обогащение происходило в переводах и заимствованиях. Как переводчик, Островский это учитывал, но собственный текст перевода моделировал в соответствии с художественно-языковыми особенностями и литературной нормой XIX века.

Комедия характеров Гольдони своими истоками имеет народную комедию масок – комедию дель арте. Это вид импровизационного итальянского театра XVI-XVII веков, персонажами которого были типовые маски, по мере развития жанра разделившиеся на две группы: северную (венецианскую) и южную (неаполитанскую).

Одним из персонажей комедии масок является слуга – дзанни. Есть первый и второй дзанни, оба принадлежат к северной группе, – простак Арлекин и пройдоха Бригелла. Дзанни принимали активное участие в развитии сюжетной интриги и говорили на местных диалектах.

Со времен античной комедии, в которой протагонистом бывал плутоватый раб, устраивавший всеобщее благо, сохранилась традиция, что слуги часто значат больше, чем может показаться с первого взгляда.

Гольдони, как реформатор комедии дель арте, сохранял в своих комедиях наиболее популярные маски комедии импровизации. Так, в пьесе «Комический театр» (*Il teatro comico*, 1750) у него фигурируют Панталоне, Доктор, Арлекин, Бригелла, Коломбина и некоторые другие маски, но с несколько иными характеристиками. К подобному типу можно отнести одного из персонажей «Кофейной» – слугу Ридольфо по имени Траппола<sup>159</sup>. От Бригеллы у него черты ловкости и изворотливости (например, Траппола опередил слуг гостиницы в услужении синьорам, чтобы забрать оставшуюся еду, а когда началась драка – выпрыгнул в окно), иногда многоречивости. С Арлекином сходство в том, что зачастую он ищет возможности увильнуть от работы (например, так он говорит Ридольфо: «надо сказать правду, хозяин: вставать так рано мне не по комплекции»), но скромен и учтив, честен и не злобив<sup>160</sup>. Отчасти Траппола является характерным двойником неаполитанского дворянина Дона Марцио, однако Дон

---

<sup>159</sup> У Гольдони и в других произведениях встречается это имя: «Истинный друг» (слуга Оттавио), «Расточитель» (управляющий).

<sup>160</sup> Образы, близкие к Бригелле, присутствуют в комедиях Лопе де Вега и Шекспира; это также Скапен, Маскариль и Сганарель Мольера и Фигаро Бомарше.

Марцио не признает своих пороков, в то время как Траппола честно в них признается:

|                                                                         |                                                                  |                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA Ed io sono una persona, alla quale non si può confidar niente. | А я такой человек, что мне нельзя доверять ничего.               | Траппола. Ну, а я такой человек, что мне нельзя поверить ничего.                                    |
| DON MARZIO Perché?                                                      | Почему?                                                          | Д. Марцио. Отчего?                                                                                  |
| TRAPPOLA Perché ho un vizio, che ridico tutto con facilità. (С. 364)    | Потому что у меня есть порок, что я все рассказываю с легкостью. | Траппола. Оттого, что у меня есть такой порок, что я все рассказываю очень свободно. (Т. 9. С. 216) |

С итальянского языка слово «trappola» переводится как «западня, ловушка, капкан». Существует еще одноименная венецианская карточная игра. Возможно, Гольдони выбрал это слова для наименования персонажа, демонстрируя, что этот герой не так прост как кажется.

В «Кофейной» Траппола говорит на итальянском языке, хотя его речь и более проста, чем реплики Ридольфо или Евгенио. Настоящий интерес представляет работа А.Н. Островского над языком этого персонажа:

|                                                                                           |                                                                         |                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA Non si vede venir nessuno a bottega; si poteva dormire un'altra oretta. (С. 358) | Не видно никого, кто бы шел в лавку; можно <b>поспать</b> часик-другой. | Траппола. Покуда еще не видать никого, можно бы и <b>соснуть</b> часок-другой. (Т. 9. С. 210) |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|

В оригинале действие, которое собирается совершить Траппола обозначено глаголом dormire («спать»). Островский же использует слово «соснуть», в словаре Даля, имеющее значение «прилечь и поспать немного», а по словарю Ожегова помету, что это выражение разговорное<sup>161</sup>.

|                                                                  |                                           |                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA Quel povero signor Eugenio! Lo ha precipitato. (С. 358) | Бедный синьор Евгенио! Он <b>брошен</b> . | Траппола. Бедный синьор Евгенио! Его там ловко <b>обчистили</b> . (Т. 9. С. 211) |
|------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|

<sup>161</sup> Соснуть, ну, нёшь; совер. (разг.). Поспать немного. С. часок // Толковый словарь / С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведова. М., 1992. С. 367.

В итальянском *precipitare* (глагол, от которого образовано причастие *precipitato*) означает: 1) падать, низвергаться; 2) ухудшаться, обостряться; 2. ускорять; подталкивать.

У глагола «обчистить» в словаре дано три значения<sup>162</sup>, два из которых переносные и с пометой просторечное.

Дополняет просторечность получившейся фразы наречие «ловко», введенное А.Н. Островским, необычайно тонко чувствовавшим простой, народный язык.

|                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA A quel cane <b>frutta</b> sempre bene: <b>guadagna</b> nelle carte, <b>guadagna</b> negli scrocchi, <b>guadagna</b> a far di balla coi baratori. I denari di chi va là dentro sono tutti suoi. (C. 358) | Этой собаке <b>плоды</b> всегда хороши: <b>заработок</b> от карт, <b>заработок</b> от ( <b>scrocco</b> тунейдство; скрип; хруст; треск), <b>заработок</b> от доли с мошенниками. Деньги тех, кто зайдет внутрь, все его. | Траппола. Этой собаке от всего <b>пожива</b> : <b>барыш</b> от карт, <b>барыш</b> от плутовства, <b>барыш</b> от того, что в доле с мошенниками. Кто к нему ни зайдет, все деньги там и оставит. (Т. 9. С. 210) |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

В этой реплике заменены два слова: «*frutta*» (итал. фрукты, плоды) и «*guadagna*» (итал. (от *gaudagnare*) 1. зарабатывать; получать, 2) завоевать, снискать; быть в выигрыше; выигрывать, 3) достичь). Слова, найденные русским драматургом, снова по словарям имеют помету «разговорное»<sup>163</sup>.

|                                                                                      |                                                                     |                                                                              |
|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA Voglio andargli dietro, per <b>veder</b> dove va. ( <i>parte</i> ) (C. 428) | Я хочу сходить назад, чтобы <b>увидеть</b> , куда он идет. (уходит) | Траппола. Пойти <b>поглядеть</b> , куда они пойдут. (Уходит.) (Т. 9. С. 269) |
|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|

*Vedere* – видеть; смотреть. *Глядеть* – разговорная форма глагола «смотреть». Также разговорность фразы усиливается неопределенной формой «пойти поглядеть», а не действием от самого лица «(я) пойду погляжу».

<sup>162</sup> Обчистить, -ищу, -истишь; -ищенный

1. кого (что). Очистить с поверхности, с краёв. О. сапоги. О. грязь с сапог.

2. перен., кого (что). То же, что обокрасть (прост.). Воры обчистили магазин. О. карманы у кого-н. (взять всё дочиста).

3. перен., кого (что). Обыграть совсем (в игре на деньги) (прост.).

<sup>163</sup> Пожива, -ы, ж. (разг.). То, чем можно поживиться, легкая нажива. В поисках поживы.

Барыш, -а, м. (разг.). Прибыль, материальная выгода. Быть в барыше или в барышах. Какой ему от этого б. ? (какая выгода, польза?). Не до барыша, была бы слава хороша (стар. посл.), прил. барышный, -ая, -ое м барышовый, -ая, -ое.

Как можно наблюдать в примерах выше, реалистическая установка на соответствие языкового стиля ситуации и образу говорящего у Гольдони отошла на второй план, что обусловлено театральной борьбой, в которую Гольдони был вовлечен, и необходимостью совершенствования просветительской комедии характеров на итальянском литературном языке. Однако, в середине 50-х годов Гольдони писал комедии в стихах на венецианском диалекте, «в которых действовали по преимуществу народные персонажи: «Кухарки» (1755), «Домовницы» (1755), «Перекресток» (1756), «Веселые женщины» (1758)»<sup>164</sup>. Позже Гольдони вернулся к диалекту: «Гольдони считал, что для воссоздания в театре подлинно жизненной атмосферы люди должны говорить на сцене так же, как они разговаривают в повседневном быту. Наиболее полно просветительский реализм Гольдони проявился в его диалектальных комедиях в прозе: «Самодуры» (1760), «Новая квартира» (1760), «Синьор Тодеро-брюзга» (1762), «Кьоджинские перепалки» (1762)»<sup>165</sup>.

Островский же своим переводом не только сделал характер Трапполы более ярким и фактурным, но и истинно близким и понятным простому человеку. Островский часто выделял (помечал) в текстах образные и идиоматические выражения, так как сам использовал подобные в своих оригинальных пьесах (вспомнить хотя бы их названия), в связи с чем с интересом обращался к подобным явлениям и в итальянском языке.

---

<sup>164</sup> Хлодовский Р. И. Гольдони // История всемирной литературы: в 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 1983-1994. Т. 5. С. 176.

<sup>165</sup> Там же. С. 177.

Так Траппола характеризует графа Леандро:

|                                                                |                                          |                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA Oh quel signor conte è un bel fior di virtù! (С. 358) | О этот синьор граф верхушка добродетели! | Траппола. Да, про этого графа <b>грех сказать</b> что-нибудь хорошее. (Т. 9. С. 211) |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|

В большом толково-фразеологическом словаре М.И. Михельсона дается пояснение данного выражения как «грешно, несправедливо, напраслина (иноск.)» и приводится пример из басни Крылова «Осел и мужик»: «И птицам, грех сказать, чтобы давал потачку»<sup>166</sup>. Использованное выражение похоже на краткую форму пословицы «Стыдно сказать, а грех утаить», которая есть в «Пословицах русского народа»<sup>167</sup> В.И. Даля. В этом случае Островский не только приближает речь к народной, но и буквально выражает и объясняет иронию К. Гольдони «синьор граф – высший свет».

В произведениях А.Н. Островского, как и К. Гольдони, сильна фольклорная основа языка. С помощью пословиц, поговорок выводятся простонародные типы. Также подобные речевые обороты служат для лаконичности речи, ее динамичности.

|                                                                                                                                         |                                                                                                                      |                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA Sì, signora; farà per navigar col vento sempre in poppa. Orza, e poggia, secondo soffia la tramontana, o lo scirocco. (С. 384) | Да, госпожа; он всегда плавает с ветром в корму. По направлению ветра и держится — северный ветер дует, или сирокко. | Траппола. Да, синьора, куда ветер подует, туда и он плывет. (Т. 9. С. 233) |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|

Островский часто в переводах сокращал не только отдельные реплики, но и целые фрагменты. Так и в представленном отрывке он убирает одно из предложений, потому что фактически по смыслу они дублируют друг друга, что не согласуется с образом расторопного, сообразительного слуги. Речь персонажей служит средством раскрытия их мыслей и чувств, их отношения к происходящему. Как упоминалось выше, Траппола не так и прост, как можно

<sup>166</sup> Михельсон М. И. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона [Электронный ресурс] : в 3 т. М., [2004]. 1 CD-ROM. Т. 1.

<sup>167</sup> Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1989.

подумать по его поведению. Его функция в пьесе обозначена в небольшом диалоге с Ридольфо перед появлением Евгенио:

|                                                                                            |                                                                             |                                                                                                                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TRAPPOLA Eccolo che viene:<br><i>Lupus est in fabula.</i>                                  | Вот и он: <i>Lupus est in fabula.</i>                                       | Траппола. Вот он идет. <i>Lupus in fabula</i> {Волк из басни. Здесь - легок на помине - латинское поговорочно-идиоматическое выражение.}. |
| RIDOLFO Cosa vuol dire questo latino?                                                      | Что ты хочешь сказать этой латынью?                                         | Ридольфо. Что ж эта твоя латынь значит? (Т. 9. С. 236)                                                                                    |
| TRAPPOLA Vuol dire: il lupo pesta la fava. (si ritira in bottega sorridendo)               | Хочу сказать: волк давит бобы. (возвращается в лавку, улыбаясь)             | Траппола. Значит - волк бобы толчет. (Уходит в лавку со смехом.)                                                                          |
| RIDOLFO E' curioso costui. Vuol parlar latino, e non sa nemmeno parlare italiano. (С. 388) | Забавный. Хочет говорить по-латыни, а не может говорить даже по-итальянски. | Ридольфо. Шут; и по-итальянски-то плохо говорит, а еще за латынь берется. (Т. 9. С. 237)                                                  |

Интересно, что Островский не просто переводит латинское выражение, но и дает его русский аналог, соответствующий контексту, что говорит о просветительской миссии переводов драматурга, расширявших читательский кругозор.

Траппола абсолютно верно использует латынь, что положению дзанни не характерно – слуги на латыни не говорили. Ридольфо не понимает эту фразу, что ему, простому хозяину кофейной, и не надо. Перевод Трапполы «волк давит бобы» мог бы выдать в нем невежу, однако ремарка «(возвращается в лавку, улыбаясь)» говорит о другом – о способности слуги быть вне ситуации, над ней, что подтверждается номинацией, полученной им от хозяина в следующей реплике – шут. Помимо общего значения<sup>168</sup> шут был символическим близнецом короля. Шуту позволялось больше чем кому-либо, под видом шутки он мог говорить о том, что

<sup>168</sup> Шут – (прост. неодобр.) В некоторых устойчивых сочетаниях: черт Ш. с ним (с тобой, с вами и т. д.)! На кой ш.? Какого шута? Ни шута нет (совсем ничего). (шут разг. неодобр.) тот, кто балагурит, кривляется на потеху другим Разыгрывать (строить из себя) шута. шут остро слов и шутник, специально содержащийся при дворце или при богатом барском доме для развлечения господ, гостей забавными выходками Придворный ш. барский ш. шут комически персонаж в балаганных представлениях, паяц.

другим было не дозволено. В русских сказках часто противопоставляется царю именно в качестве носителя некоего тайного знания, кажущегося глупостью. Номинация Трапполы шутлом появляется только в русском переводе. В итальянском тексте он просто «curioso» («любопытный, всем интересующийся; любопытный, нескромный; странный»). Кроме этой замены следует обратить внимание на ремарку. Островский усиливает шутовской акт – улыбка становится уже смехом. Таким образом, Траппола становится не просто комедийным персонажем, но и юмористическим, если понимать под юмором «особый вид комического; сложное отношение сознания к объекту, к отд. явлениям и к миру в целом, сочетающее внешне комическую трактовку с внутренней серьезностью»<sup>169</sup>. В литературе юмор используется как средство возвышения образов, которые могут занимать обличительную авторскую позицию или же быть резонерами высмеивающихся пороков.

Герои пьес Островского (Павел Прохорыч Оброшенов, Любим Торцов, Несчастливцев) выполняют подобную шутовскую функцию. Например, Несчастливцев («Лес») парирует Гурмыжской: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы <...> Вы комедианты, шуты, а не мы» (Т. 3. С. 337). Этот персонаж не вписывается в среду – он сопротивляется ей и видит неправду в отношениях, поэтому считает себя правым говорить правду как она есть, что архетипически могли делать только шуты. В данном случае актер раздваивает понимание «шута»: сам исполняя его роль и называя так своих антагонистов, имея ввиду искусственность и наигранность поведения Гурмыжской и людей ее круга.

Шутовская позиция проявляется в пьесе «Лес» и в другом «ключе» — объединяющем с образами мировой драматургии. В четвертом явлении третьего действия происходит диалог слуги Гурмыжской со Счастливым, только что согласившемся притвориться слугой Несчастливцева. Актер Счастливцев

---

<sup>169</sup> Пинский Л. Е. Юмор // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М., 1962-1978. С. 1012.

изначально отказывался изображать слугу своего коллеги, но согласился помочь, представив себя в роли и взяв имя Сганареля, отсылающее к французской драматургии<sup>170</sup>, непосредственно к Мольеру. Это имя носит слуга Дон Жуана («Дон Жуан, или Каменный пир», 1665), являющийся представителем простого народа. Этот Сганарель религиозен, порицает греховный образ жизни хозяина, но верно служит ему из чувства страха. В других комедиях Сганарель занимает другие позиции, но везде выдерживает амплу простого, бесхитростного и незлобного персонажа.

«Переодевание» Счастливецва Сганарелем вскрывает мотив карнавализации, с которым связано шутовство, также обозначенное в диалоге («шут гороховый»), проводит прямую ассоциацию с масками – атрибутами комедии дель арте, обнаруживает отдаленное родство между Счастливецвым и Трапполой и свидетельствует о переосмыслении и эволюции образов, произошедшей с мировой драматургией в творчестве А.Н. Островского.

Перевод «Кофейной» дает большой материал для характеристики эстетики Островского, утверждавшего в своем творчестве принципы правдивого изображения

---

<sup>170</sup> Сганарель (фр. Sganarelle) - центральный персонаж комедий Мольера «Летающий доктор» (1654), «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (1660), «Школа мужей» (1661), «Брак поневоле» (1664), «Любовь-целительница» (1665), «Лекарь поневоле» (1666), «Дон Жуан, или Каменный гость» (1682). Сганарель предстаёт в амплу простака (отца, опекуна, воспитателя, слуги), имеющем фарсово-новеллистические корни. Иногда обнаруживает исключительные театральные способности и успешно решает проблемы других героев в ситуациях, где этого от него не ждут.

В пьесах: в «Летающем докторе» (1654) Сганарель — главный персонаж, слуга Валера, влюбленного в Люсиль; он умудряется мгновенно менять костюмы доктора и слуги, чтобы помочь свадьбе Валера и Люсиль; в «Сганареле, или Мнимом рогоносце» (1660), самой успешной пьесе Мольера при его жизни, Сганарель — парижский буржуа, обвиняющий свою жену в измене с молодым Лелием; в «Дон Жуане, или Каменном пире» (1665) Сганарель — слуга Дон Жуана; в «Школе мужей» (1661) Сганарель — воспитатель Изабеллы, на которой хочет жениться; в «Браке поневоле» (1664) Сганарель — старик, просящий совета, жениться или нет, у своего друга Жеронимо; в комедии-балете «Любовь-целительница» (1665) Сганарель против брака своей дочери Люсинды с Клитандром; в «Лекаре поневоле» (1666) Сганарель — дровосек-пьяница, муж Мартины, выдающей его за известного лекаря с причудами, которого нужно побить, чтобы заставить лечить.

психологически сложного характера человека из обыкновенной среды. Исключительно важным в наследии Гольдони Островский считал погруженность комедий итальянского драматурга в стихию фольклора, народного языка, что предопределило основу национального театра.

### 3 Современная итальянская драматургия в переводах А.Н. Островского

3.1. «Великий банкир» И. Франки. О причинах обращения А.Н. Островского к пьесе «L' origine di un gran banchiere o Un milione pagabile a vista» («Происхождение великого банкира, или Уплата миллиона по предъявлению»)

Первым переводом А.Н. Островского с итальянского языка стала пьеса итальянского драматурга Итало Франки «L' origine di un gran banchiere o Un milione pagabile a vista»<sup>171</sup> (1864), названная в переводе «Великий банкир, или уплата миллиона по предъявлению» (1867). В России пьеса была одобрена Театрально-литературным комитетом 7 сентября 1867 г. и в том же году представлена на сцене Малого театра. Перевод впервые напечатан в журнале «Отечественные записки»<sup>172</sup>.

Содержанием пьесы «Великий банкир» стали события, связанные с наполеоновской эпохой. Первое действие разворачивается в 1792 г. в еврейском квартале Франкфурта. Натан Готшильд, обедневший ювелир, отвергнутый братьями из-за женитьбы на христианке Рите, за вознаграждение помогает маркизу Де Сан-Каст с ценными бумагами, которые французский дворянин просит отправить своей семье. Вошедшие во Франкфурт солдаты Французской революции убивают аристократа, а листок с адресом жены и сына, написанный маркизом перед гибелью, Натан вынужден уничтожить, чтобы не подвергать опасности Риту и маленькую дочь. Таким образом, состояние маркиза остается у Натана, который поклялся своей жене найти наследника Де Сан-Каст и отдать причитающееся. События второго действия происходят в 1814 г. на даче Натана Готшильда, теперь уже успешного лондонского банкира, сумевшего стать таковым благодаря изначальному капиталу – деньгам маркиза. Натан воспитывает дочь Риту. Учитель

---

<sup>171</sup> «Происхождение великого банкира, или Уплата миллиона по предъявлению» [перевод мой – И.Б.].

<sup>172</sup> Франки И. Великий банкир: Комедия в двух частях / пер. А. Н. Островского // Отечественные зап. 1871. № 7. С. 109-162 (Отд. I).

музыки Риты, Виктор, оказывается сыном маркиза Де Сан-Каст. Молодой человек скрывает свое происхождение, которое открывается благодаря случайности – купленной шкатулке. Первым об этом узнает Натан, перед которым встает выбор – вернуть деньги законному наследнику или вложить в дело, от которого зависит семейное состояние. Банкир исполняет свой нравственный долг.

Автор пьесы – журналист Энрико Монтацио (1816–1886), писавший под псевдонимом Итало Франки.

Э. Монтацио родился в Портико ди Романья 28 сентября 1816 г., умер во Флоренции 22 октября 1886 г. Его настоящая фамилия Вальтанколи. Изучал литературу и медицину в университете Пизы, но посвятил себя жизни публициста. После работы во Флоренции в различных изданиях основал литературный журнал «Флорентийское обозрение» (1843), а потом политическую газету «Человек из народа» (1847), за статьи в которой был выдворен из страны, вследствие чего отправился в Марсель, а затем в Париж. Там сотрудничал в различных периодических изданиях, а одно, «L'Appel», основал самостоятельно. Вел переписку с журналами, субсидируемыми Австрией, что осуждалось итальянскими патриотами. Из Парижа отправился в Лондон, где руководил «La Presse de Londres» и писал статьи для английских ежедневных газет. Обанкротившись в 1860 г., вернулся в Италию с намерением вступить в отряд добровольцев к Гарибальди, возглавив в Турине «Иллюстрированный мир» и «Современное обозрение». Писал статьи и романы для различных журналов. После переезда во Флоренцию в 1865 г. сотрудничал с местными, а также некоторыми иностранными газетами. Большую часть времени посвящал «Журналу Италии», где работал как переводчик иностранных романов, когда не писал своих. Разносторонним писателем Э. Монтацио стал в последние годы жизни. Большая часть произведений Монтацио

остается неизвестной, так как многое он писал на заказ, поставив тем самым свое перо на службу тех, кто платит<sup>173</sup>.

Активное участие Энрико Монтацио в общественной жизни Италии, Франции, Англии, богатство наблюдений и размышлений о событиях, потрясавших Европу в 1840-1860-х гг., дали писателю большой материал для создания пьесы, в которой проблемы современной жизни решаются на историческом материале недавнего прошлого.

Насыщенный жизненный путь Э. Монтацио позволил создать произведение, в котором историческая ситуация показана сквозь призму частной истории отдельной личности, а также достоверно описать происходившие события с точки зрения разных национальных позиций.

Пьеса «L' origine di un gran banchiere o Un milione pagabile a vista» после выхода в Милане в 1864 г. была весьма популярна в Италии благодаря актеру Эрнесто Росси, относительно игры которого в предисловии к изданию Итало Франки (Э. Монтацио) писал: «Я должен признать, по правде говоря, что достопочтенный Эрнесто Росси, который в течение 6 месяцев представлял исключительно эту комедию, а в последние 4 вечера в Турине сделал из роли Натана настоящее, великое творение, так что в благодарность я должен засвидетельствовать ему здесь публично мое восхищение и мою признательность»<sup>174</sup> [перевод мой – И.Б.].

Научным интересом для литературоведения является вопрос о причинах обращения А.Н. Островского к пьесе «Великий банкир».

---

<sup>173</sup> Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti Treccani [Risorsa elettronica]. Dati elettronici. [S. a., s. l.]. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia> (data trattamento: 04.03.2016). (Перевод биографии выполнен по этим материалам).

<sup>174</sup> Franchi I. L'origine di un gran banchiere o Un milione pagabile a vista : commedia in 2 parti. Milano, 1864. C. 5. («debbo confessare, per la verità, che l'illustre Ernesto Rossi, il quale per sei mesi ha rappresentato esclusivamente questa commedia, e ultimamente per quattro sere a Torino, fece della parte di Nathan una vera, una grande creazione; cosicchè mi è grato dovere lo attestargliene qui pubblicamente la mia ammirazione e la mia riconoscenza»).

Подсказку для понимания одной из причин внимания драматурга к пьесе Э. Монтацио дает хронотоп «Великого банкира»: события происходят в Германии, в еврейском квартале Франкфурта-на-Майне, во время вступления в город французов, в последнем действии включается Англия – в одной пьесе представлена практически вся Европа.

Масштабный хронотоп служит задаче воссоздания исторических событий, на фоне которых развивается драма личной жизни обыкновенных людей. Художественное пространство пьесы охватывает три страны: Германия, Франция и Англия. Время в пьесе – два наиболее значительных момента в европейской истории 1800-1820-х годов: французская революция и крах наполеоновских войн, время Священного Союза.

Для Островского итальянская пьеса, в которой проблемы духовного развития героя рассматривались в большом контексте европейской истории, представляла большой интерес.

За пять лет до начала перевода, в апреле-мае 1862 года, А.Н. Островский предпринимал путешествие по Европе. В связи с вопросом о литературной традиции в хрониках Островского и переводимой им хроники «Великий банкир» следует указать на одну особенность впечатлений Островского от Франкфурта и на связь этих впечатлений с шекспировским творчеством и пьесой И. Франки.

В дневниках А.Н. Островского есть запись о прогулке по Франкфурту, где упоминаются «банкирские изящные дворцы» и «дом царя банкиров Ротшильда». Далее Островский обращает внимание на положение еврейской общины в этом немецком городе: *«Потом проехали по жидовскому кварталу узенькой улицей вроде Щербаковского переулка, только с узенькими, высокими, очень бедными домами. Из одного такого домика вышло семейство Ротшильдов. Очень невзрачный домишко, нам его показывал извозчик. Заходили в богатую синагогу. Франкфурт - жидовское гнездо и земля обетованная»* (Т. 10. С. 382).

Эта дневниковая заметка позволяет говорить о том, что еврейская тема, ее социальное и психологическое содержание занимало Островского. Можно предположить, что одним из факторов выбора для перевода именно этого произведения был устойчивый интерес к вопросу о судьбе евреев в Европе, а текст итальянской пьесы дал возможность освежить впечатления от заграничного путешествия и художественно осмыслить психологию нового слоя буржуазной Европы – банкиров, ростовщиков, людей, связанных с накоплением богатства. Не случайно фамилия героя Готшильд близка по звучанию с Ротшильдом. Во Франкфурте Островскому открылись два вида Европы: бедная и богатая, бездна между которыми могла сломать, а могла и возвеличить человека.

Другой важной причиной внимания Островского к пьесе Итало Франки (Э. Монтацио) можно считать интерес драматурга к вопросам русской и европейской истории, проявившийся в его собственном оригинальном творчестве и эстетике: он создает пьесы на исторические темы с большим эпическим масштабом. В жанре хроники представлены опыты не только на исторические темы, но и на материале частной жизни героев. Интерес Островского к пьесе И. Франки был обусловлен и сближением драматургов в эстетической установке на изображение обыкновенного человека в процессе его духовного развития, представленного на разных этапах, т.е. в движении во времени, хроникально.

Жанр хроники в середине 1860-х годов приобретал в творчестве Островского универсальный характер. За два года до перевода «Великого банкира» Островский пишет пьесу «Пучина», которая впервые была напечатана в газете «Санкт-Петербургские ведомости» в январе 1866 года (№№ 1, 4, 5, 6, 8). В январе А.Н. Островский читал пьесу в Артистическом кружке, а в марте «Пучина» уже была одобрена Театральной цензурой. В апреле зрители увидели новую пьесу А.Н. Островского на сцене Малого театра, а в мае пьеса «Пучина» была впервые представлена в Александринском театре в бенефисе Васильева 1-го. В этой пьесе

Островский дает оценку европейской мелодраме<sup>175</sup>. Так, он использовал сюжетную схему мелодрамы Виктора Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока», которая, в свою очередь, является переработкой комедии Ж.-Ф. Реньяра «Игрок». В начале пьесы «Пучина» идет разговор студентов, которые высказываются по поводу постановки «Жизни игрока»: «Сухая пьеса. Голая мораль»; «Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор» (Т. 2. С. 591). Высказывания студентов делают явной мысль Островского о неприятии им мелодраматических эффектов. Однако это одна сторона вопроса. Для Островского характерна и заинтересованность в мелодраме как жанре наиболее доступном и любимом простым зрителем, как возможность активного культурного, эстетического влияния на малообразованную среднюю публику: выйдя из театра, зритель должен чувствовать полноту сознания, пользу для души, получить урок воспитания чувств, что и должна делать мелодрама в России.

Создавая «Пучину», Островский обращается к мелодраме, жуткой, «лютой» (Т. 11. С. 324), однако мелодрама как жанр привлекала его внимание тем, что конфликт построен на выявлении трагического и героического в обыкновенной жизни.

На истории судьбы главного героя Островский раскрыл драматизм судьбы человека в современном мире. Кисельников проходит путь от студента - идеалиста до мелкого судейского чиновника. Каждое действие пьесы происходит через 5-7 лет, и в результате пути возникает картина жизни молодого человека, окончившего университет, вступающего в жизнь с надеждами и упованиями на светлое будущее. После женитьбы его затягивает пучина как быт. Чистота помыслов трагически затмевается нищетой, и в одну из тягостных минут помрачения Кисельников совершает преступление – берет взятку, это приводит его к безумию, что было

---

<sup>175</sup> Вознесенская Т. И. Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. К проблеме взаимодействия: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. 190 с. (Эта диссертация посвящена вопросу о значении и месте мелодрамы в творчестве А.Н. Островского).

предсказано в первом действии размышлением: *«Бедность страшна не лишениями, не недостатками, а тем, что сводит человека в тот низкий круг, в котором нет ни ума, ни чести, ни нравственности, а только пороки, предрассудки да суеверия»* (Т. 2. С. 614). Вариант подобной судьбы представлен в «Великом банкире» речью Натана о том периоде, когда он разбогател: *«Я имел основание сказать, что с того времени я стал человеком, я перестал быть рабом, нищим... я сам распоряжаюсь своим...»* (Т. 9. С. 124). Но не только бедность может свести человека в «низкий круг». Путь в бездну порока может указать и богатство. Богатство является проверкой доблести, нравственности, великодушия, богатство сопровождается ответственностью, которая представляет собой испытание совести.

Немаловажную роль имел хронотоп драмы, направленный на изображение жизни героя в ее развитии. В «Пучине» события жизни Кисельникова изображаются в хронике через временные отрезки в пять и семь лет. В «Великом банкире» представлена хроника конца 1792 и начала 1814 гг. Таким образом, обращению к хронике «Великий банкир» предшествовало создание «Пучины» – хроникального повествования, с помощью которого Островский исследовал пути развития человека, его эволюции.

Некоторые сюжетные ситуации и персонажи итальянской пьесы восходят к комедии Шекспира «Венецианский купец»: темы ростовщичества, банкротства, выгоды, противостояние религий и любовь вне границ и конфессий. Образ еврея Натана генетически связан с образом еврея-ростовщика Шейлока. Для Островского творчество Шекспира всегда было образцом в изображении страстей и характеров: *«...самые совершенные произведения драматические написаны англичанином»*, — говорил он (Т. 10. С. 110). Современник драматурга А.Ф. Кони, вспоминая литературные беседы с Островским о Шекспире и Сервантесе, писал: *«Анализируя <...> человеческие страсти как материал для драматического произведения, он находил, что каждая из них имеет своего рода представителя в отдельных образах,*

разработанных Шекспиром»<sup>176</sup>. Именно эта общечеловеческая универсальность привлекала Островского и направляла его внимание к художественному восприятию и осмыслению образов мировой драматургии. Обращение к переводу пьесы о «великом банкире» опиралось на знание и понимание Островским важности традиций Шекспира. Островский дважды переводил комедию «The Taming of the Shrew» («Укрощение злой жены» (1850) в прозе и «Усмирение своенравной» (1865) в стихах) и начал перевод «Антония и Клеопатры» (1886). В описании библиотеки Островского<sup>177</sup> упоминается десяти томное собрание сочинений Шекспира «Shakspeare W. The works. The texts revised by A. Dyce», в которое включен текст «Венецианского купца». Таким образом, работа над Шекспиром была для Островского не только школой перевода, но она питала творческое воображение драматурга при создании образа героя нового времени в «Великом банкире», выполненном по канве шекспировского шедевра.

Создание жанра хроники на историческом материале у Островского основывалось на традициях драматургии Пушкина: «Я беру форму «Бориса Годунова» (Т. 11. С. 228), – писал Островский по поводу хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». А.С. Пушкин по собственному признанию «расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира»<sup>178</sup>. Иностраный исследователь Э. Брентон отмечал: «Самая большая дань Пушкина — разумеется, «Борис Годунов», кажущийся почти что сознательным переименованием Шекспира. Исполненный раскаяния узурпатор Борис по прямой линии восходит к Генриху IV, так же как Юродивый напоминает шута короля Лира. Волнующаяся толпа, бояре, Борисовы стрельцы — все это придает пьесе узнаваемый облик шекспировской хроники»<sup>179</sup>.

---

<sup>176</sup> Кони А. Ф. А. Н. Островский // А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 196.

<sup>177</sup> Библиотека А. Н. Островского (Описание). Указ. соч. С. 192.

<sup>178</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., 1837–1937: в 16 т. М.; Л., 1937 – 1959. Т. 11. С. 66.

<sup>179</sup> Брентон Э. Шекспир – русский // Вопр. лит. 2007. № 4. С. 219.

В 1860-е годы Островский пишет целую серию драматических хроник: «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1-я редакция 1861, публ. 1862; 2-я редакция, публ. 1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866, публ. 1867) и «Тушино» (1866, публ. 1867). Можно полагать, что хронотоп «Великого Банкира», захватывающий наполеоновскую эпоху на ее начальных и заключительных этапах, давал возможность увидеть и воссоздать историческую судьбу Европы, внимание к которой, как и к проблемам национального своеобразия народов Европы и России, усилилось не без влияния впечатлений от заграничного путешествия. Этот ракурс изображения соответствовал направлению нравственно-философских и эстетических исканий Островского, углубившегося в проблемы историзма в поисках ответа на современные вопросы. Это касалось не только больших лиро-эпических полотен, но и опытов Островского по воссозданию истории духовной жизни частного человека на фоне истории.

Размышляя о положении драматического искусства в 1881 г., А.Н. Островский писал: «Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству. <...> Историк передает, что было: драматический поэт показывает, как было, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события» (Т. 10. С. 138). Таким образом, созданием исторических пьес драматург старался утолить выросший интерес зрителя в своей истории, развивать в обществе патриотические чувства.

Обращение к исторической теме у Островского связано с глубоким пониманием национального и народного. Драматург в своем художественном разборе романа Ч. Диккенса «Домби и сын», писал: «Для того, чтобы быть народным писателем, мало одной любви к родине, - любовь дает только энергию, чувство, а содержания не дает; надобно еще знать хорошо свой народ, сойтись с ним покороче, сродниться» (Т. 10. С. 524). И этому принципу Островский следовал в своих

путешествиях по России, в частности, по Волге, описание которых сохранилось в дневниках. Живая народная жизнь со своими характерными чертами вызывала желание увидеть и понять ее истоки. В этом Островский понимал смысл художественной деятельности: «Самая лучшая школа для художественного таланта есть изучение своей народности, а воспроизведение ее в художественных формах – самое лучшее поприще для творческой деятельности» (Т. 10. С. 524). Способ погрузиться в жизнь, приблизиться к народному в обращении к фактам истории лежит через «изучение изящных памятников древности, изучение новейших теорий искусства пусть будет приготовлением художнику к священному делу изучения своей родины, пусть с этим запасом входит он в народную жизнь, в ее интересы и ожидания». (Т. 10. С. 524).

Именно таким образом Островский вел работу над созданием исторических хроник – тщательно отбирая источники, вчитываясь в них, осмысляя фактический материал и воплощая идеи в художественных образах. Вопросом об истоках исторических произведений А.Н. Островского первым занялся исследователь Н.П. Кашин<sup>180</sup>. На примере драматической хроники «Кузьма Захарыч Минин, Суворук» Н.П. Кашин сопоставляет историографические документы, например, такие как «Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией Императорской Академии Наук», упомянутые самим Островским на страницах рукописи пьесы, так и другие источники, установленные в ходе сравнения текста документа, с художественным текстом драматических хроник. «Акты исторические», «Акты, относящиеся до юридического быта древней России», «Иное сказание о самозванцах», «Никоновская летопись», «Собрание государственных грамот и договоров» - эти и другие многочисленные источники

---

180 Кашин Н. П. Этюды об Островском. М., 1912. Т. 1. С. 153-184.

упоминаются исследователями хроник Островского<sup>181</sup>. Столь серьезное обращение с историческим материалом свидетельствует о таких же намерениях драматурга в отношении хроник, что подтверждается его письмом к Ф.А. Бурдину от 24-25 сентября 1866 г.: *«Современных пьес я писать более не стану, я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей - буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны»* (Т. 11. С. 228).

В 1866 г. драматург создает историческую хронику «Тушино», в которой представлено смутное время России начала XVII в., когда «тушинский вор» Лжедмитрий II стал посягать на престол царя Василия Шуйского. Островского занимает эпоха смутного времени не только с точки зрения историко-политической проблематики, сколько с точки зрения влияния политических процессов на жизнь и судьбу отдельных людей. Островского волнует и смутное время Европы – период наполеоновских войн – как ведут себя люди, какая у них психология. Одновременно создавая произведения, основываясь на русской истории, Островский переводит пьесу о переходном европейском периоде, чем выходит на огромный масштаб – внутренне соотносит Россию и Европу. Его интересует история в драматических столкновениях, на фоне чего важны общие вопросы человечности, понимания, выживания.

«Соседство» хроник из русской и европейской жизни дает почву для сравнения, соотнесения истории в больших масштабах, для осмысления вопроса о судьбе человека в таких обстоятельствах, наконец, способствует художественным поискам жанра хроники.

Итальянская пьеса описывает события 22 октября 1792 и 4 апреля 1814 гг., даты которых тесно связаны с европейской историей. Это период Войны Первой

---

<sup>181</sup> Ревякин А. И. Искусство драматургии А.Н. Островского. М., 1974. С. 137-140; Лотман Л. М. Комментарий // Полн. собр. соч.: в 12 т. / А. Н. Островский. М., 1976. Т. 6. С. 564-565; Овчинина И. А. А. Н. Островский: этапы творчества. М., 1999. С. 125-166.

коалиции, когда в 1792 г. Франция объявила войну Австрии и реставрации монархии. Военные действия начались с вторжения французских войск во владения германских государств на Рейне, за чем последовало вторжение войск коалиции в пределы Франции. Именно Франкфурт-на-Майне во время Наполеоновских войн неоднократно оккупировался французскими войсками. С началом революционных войн в апреле 1792 года преобладающую роль в Национальной гвардии, органах революционного местного самоуправления играли санкюлоты (фр. *sans-culottes*)<sup>182</sup>, истреблявшие аристократов. 31 марта 1814 года Париж капитулировал. Сенат Франции издал декрет о низложении Наполеона. 4 апреля 1814 года, под давлением собственных маршалов, Наполеон, находившийся во дворце Фонтенбло, написал заявление об условном отречении.

Революционный период – это всегда кризис, драматическая ситуация, когда становятся видимыми истинные качества людей и их нравственные установки, жизненные ценности и приоритеты. Подобные периоды в истории, когда историческое и личное начала переплетаются, были чрезвычайно интересны А.Н. Островскому в 60-х гг. В подобных исторических событиях наиболее полно и ярко раскрываются глубины личности, в том числе и, казалось бы, самой обыкновенной.

Главный персонаж переводной пьесы, Натан Готшильд, происходит из еврейской общины, соответственно несет ментальные и моральные установки своего народа. Однако Натан нарушил закон своей общины, женившись на представительнице другого вероисповедания – христианке Рите, за что его отвергли от общины, от собраний, торговли, законов, никто даже не протягивает руки для приветствия. «С тех пор как он женился, драгоценные камни с ним в разводе» (Т. 9. С. 97), ведь, по сути, будучи изгнанным, Натан лишился практически всех заказов и

---

<sup>182</sup> Большой энциклопедический словарь. М., 2000. С. 365. (Санкюлоты (от франц. *sans* - без и *culotte* - короткие штаны) - термин времен Великой французской революции. Аристократы называли санкюлотами представителей городской бедноты, носивших в отличие от дворян не короткие, а длинные штаны. В годы якобинской диктатуры санкюлоты - самоназвание революционеров).

возможности работать ювелиром. Несмотря на все несчастья, по причине брака, он искренне любит свою жену до такой степени, что не согласился бы отказаться от нее в обмен на свое прошлое обеспеченное положение, сопровождаемое общественным почетом и уважением. Интересно, что, отказавшись от всего этого, свои чувства Натан выражает через сравнения с материальными ценностями и жену уподобляет драгоценным камням: «Я торговал всю мою жизнь драгоценными камнями, <...> и могу сказать, что этот камень стоит того, что я на него истратил... а это большая сумма» (Т. 9. С. 99).

В переводе Островский сохраняет эмоциональность высказываний героев – ритмический рисунок текста. Примером тому может служить взволнованная речь Натана. В сцене встречи Натана и маркиза, когда аристократ подает бедному еврею руку, Островский, для передачи чувства удивления и благодарности героя, вводит вместо двух вопросительных знаков – три вопросительных и один восклицательный знак.

| Italo Franchi                                                                                                                                                                       | Подстрочный перевод                                                                                                                     | А.Н. Островский                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nat. Che? Voi non avete ribrezzo a toccare la mano del lebbroso, voi, un marchese, un cristiano, mentre i miei fratelli non vogliono stringerla? Eccola. (Gliela stringe). [C. 18]. | Что? Вы не боитесь подать руку прокаженному, вы, маркиз, христианин, в то время как мои братья не хотят пожать ее? Вот она. (Пожимает). | Натан. Как? Вы не боитесь подать руку прокаженному? Вы? Маркиз, христианин, между тем, как мои братья не хотят пожать ее! (Пожимает). (Т. 9. С. 103). |

В переводе полностью сохраняется синтаксис оригинала в сцене, где Натан, желая спасти себя и маркиза, выкрикивает лозунги французской революции:

|                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nat. I Francesi ! Silenzio, se vi è cara la vita. (Gridando sull'uscio) Libertà, fraternità, uguaglianza! Viva i nostri liberatori ! (Guardando dietro ad essi dopo che sono passati) Se ne sono iti, i nostri liberatori ! [C 18]. | Французы! Молчите, если жизнь вам дорога. (Кричит из двери) Свобода, братство, равенство! Да здравствуют наши освободители! (Смотрит вслед за толпой). Ушли, наши освободители! | Французы! Молчите, если жизнь дорога вам. (Кричит в дверь). Свобода, братство, равенство! Да здравствуют наши освободители! (Смотрит вслед за толпой). Ушли избавители! (Т. 9. С. 104). |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Вместе с тем драматург снимает «лютый» [11, 324] мелодраматизм в сценах, где герой прибегает к нарочито эффектным фразам:

| Italo Franchi                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Подстрочный перевод                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | А.Н. Островский                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I miei antenati adorarono il vitello d'oro ; adoro il denaro anch'io, ma il denaro che nutrisce. Il denaro macchiato di sangue fa sempre la ruggine. <b>[I vostri correligionarii hanno un certo proverbio intorno alla farina del diavolo.... Io non voglio che il denaro mi si converta in cenere. Vorrei piuttosto che il piombo mi si convertisse in argento fra le mani, che l'argento mi diventasse oro]. Il vostro segreto è sicuro meco.</b> (Va verso la cuna) [C. 16-17]. | Мои предки обожали золотого тельца; обожаю деньги и я, но деньги, которые кормят. Деньги, запятнанные кровью, всегда ведут к разорению. <b>[У ваших единоверцев есть хорошая поговорка – мукой дьявола (т.е. стать прахом, пеплом – И.Б.).... Я не хочу, чтобы деньги превратились в пепел. Я бы скорее хотел, чтобы свинец превратился в серебро через руки, чем, чтобы серебро стало золотом.] Ваш секрет – это моя безопасность.</b> (Идет к люльке). | Мои предки обожали золотого тельца; обожаю деньги и я, но деньги трудовые. Деньги, запятнанные кровью, всегда ведут к разорению. <b>Я не изменю вашей тайне.</b> (Идет к люльке). (Т. 9. С. 103). |

В итальянском оригинале приведенный отрывок в два раза длиннее за счет пространного аллегорического объяснения принципов, мыслей и поступка Натана. Островский сокращает сложные словесные конструкции, адаптируя объемы высказываний к современному ему уровню русской театральной культуры и воплощая иностранный текст в адекватных языковых возможностях драматургии своего времени.

Описанная ситуация изображает моральную позицию Натана: чтобы заработать, он продает ювелирные украшения беглого гражданина Бон-Анфан (под чьим именем скрывается маркиз де Сен-Каст), чем помогает ему выживать в сложной сложившейся революционной обстановке. Из-за небрежности маркиза его настоящее имя становится известно Натану, однако он даже не думает выдавать маркиза санкюлотам, т.к. прежде всего маркиз – доверитель, клиент. Островский руководствуется чувством соответствия слов характеру персонажа и самой ситуации

в драме. Например, в тексте пьесы К. Гольдони «Кофейная» также встречается выражение «*la farina del diavolo*» (мука дьявола), дополненное до идиомы «*la farina del diavolo va tutta in crusca*» (дословно: мука дьявола вся с отрубями)<sup>183</sup>. В пьесе Гольдони Островский не убирает это выражение, а заменяет его на свою, более понятную русскому человеку идиому «чужое добро прахом пойдет».

Разные оттенки имеет последняя фраза реплики: «Ваш секрет – это моя безопасность» // «Я не изменю вашей тайне». В русском переводе слова Натана обретают значение чести, достоинства, верности долгу и слову и некой жертвенности ради интересов другого человека. В итальянском же тексте вся патетика предыдущей фразы оказалась нивелирована тем, что столь благородный поступок и столь честные принципы имеют под собой основу из простого желания обезопасить прежде всего себя. Подобное желание свидетельствует о страхе перед внешней опасностью. Получается, что в итальянском тексте Натан боится, а переводе этот страх отсутствует. Здесь намечается отличие подхода А.Н. Островского к изображению главного героя пьесы «Великий банкир».

Переводя пьесу «Великий банкир» практически дословно, на самом деле Островский очень сильно изменил характеры героев пьесы, делая это с помощью ремарок<sup>184</sup>.

«Ремарка (фр. *remarque* – замечание, пояснение) – указание автора в тексте пьесы на поступки героев, их жесты, мимику, интонации, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы на обстановку действия. В драматургии второй половины XIX в. роль ремарки возросла в связи с усилившимся интересом к

---

<sup>183</sup> См. подробнее вторую главу диссертационного исследования.

<sup>184</sup> Зорин. А. Н. А.Н. Островский: Разрушение мизансцены. (К проблеме авторской ремарки в драматических произведениях) // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер. Социология. Политология. 2009. Т. 9, вып. 3. С. 63-67. (О функциях ремарок у А. Н. Островского можно подробно ознакомиться в этой статье).

быту и нюансам психологии (А.Н. Островский, А.П. Чехов)»<sup>185</sup>. Ремарки служат, более всего, для указания актерам и режиссерам психологических акцентов, которые следует передать со сцены. Однако в письменном тексте ремарки играют исключительную роль — потому что некоторые действия сложно передать со сценического расстояния — настолько они тонки — выраженные в практически невидимом оттенке жеста, телодвижения, мимики.

Когда маркиз неожиданно вбегает в незапертую дверь дома, Натан спрашивает «Кто это?» с ремаркой «*si riscuote*»<sup>186</sup>, что буквально можно перевести как «вздрагивает», «встряхнулся», «встреппенулся», что подразумевает некоторый испуг, если исходить из однокоренных значений этих слов русского языка, таких как «дрожь», «встряска», «трепет». А.Н. Островский использует слово «оглянувшись», которое само по себе не несет какого-то определенного психологического рисунка, а передает лишь по продолжительности краткое действие, которое можно совершить не только от страха, но и из любопытства.

Когда маркиз достает свои пистолеты, демонстрируя готовность противостоять врагам, Натан с восклицанием говорит: «Уберите, уберите оружие!» (Т. 9. С. 102). Однако изначально он это произносит с ремаркой «*spaventato*»<sup>187</sup>, т.е. «испуганно». В тексте Островского же в этом месте ремарка полностью отсутствует, что убирает и усиленный в итальянском тексте оттенок страха в речи и поведении Натана. Исходя из этих наблюдений, можно сделать вывод о том, что русский драматург придает персонажу Натана более сдержанный характер. Островский иначе, чем И. Франки видел для себя образ еврейского ювелира, в итоге ставшего «великим банкиром», в

---

<sup>185</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. С. 870.

<sup>186</sup> *riscuotersi* 1) встряхиваться 2) вздрагивать 3) просыпаться; пробуждаться *riscuotersi dal torpore* — пробудиться от спячки 4) избавляться, освобождаться; брать реванш *riscuotersi dal servaggio* — сбросить с себя иго рабства

<sup>187</sup> *spaventare* пугать, страшить, устрашать

результате чего возникли изменения текста. По-иному расставлены акценты в образе Натана и в момент прихода в его дом французского военного отряда с проверкой:

| Italo Franchi                                                                                                                                  | Подстрочник                                                                                                                                                        | А.Н. Островский                                                                                                                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nat. (scortando i soldati con grande ossequio ed <b>umiltà</b> <sup>188</sup> )<br>Siate i benvenuti nella mia povera <b>casa</b> , signori... | (сопровождая солдат с почтением и <b>покорностью</b> <sup>189</sup> ( <b>смирением</b> <sup>190</sup> )) Добро пожаловать в мое бедное <b>жилище</b> , синьоры.... | (встречая солдат почтительно и <b>униженно</b> <sup>191</sup> ). Милости просим в мою бедную <b>хижину</b> , господи... (Т. 9. С. 114). |

Все выделенные слова – отглагольные существительные, происходящие от глаголов «покорять», «смирять» и «унижать». Опираясь на словарь В.И. Даля, получим, что «сопровождать с покорностью (смирением)» - это значит подчиненно, побежденно, подвластно, повиновенно, зависимо, послушно, а «встретить униженно» - это с чувством бесславности, в состоянии, когда лишен достоинства, с чувством порицания и осуждения. Таким образом, первый вариант говорит о сломленности персонажа не только физически, но и морально. Второй же вариант характеризует лишь безвыходное социальное положение, вследствие чего Натан должен себя вести именно так. Соответственно, слово, выбранное А.Н. Островским, является более подходящим, ведь герой «Великого банкира» как раз и оказывается осуждаемым и порицаемым своими собратями, которые фактически изгнали его из своего круга, тем самым обрекая его жить в состоянии униженности.

«Добавленная» Островским «униженность» усугубляется еще одной лексической заменой – словом «casa», которое обозначает «здание, дом, жилище, жилье» и т.п. Островский заменяет это нейтральное слово словом «хижина», которое

<sup>188</sup> umiltà смирение, покорность in tutta umiltà — смиренно, скромно; покорно

<sup>189</sup> Покорять, покорить кого, подчинять, овладеть; заставить повиноваться, делать подвластным, зависимым; брать верх, побеждать, приводить в послушанье, поработать вещественно и нравственно.

<sup>190</sup> Смирять, смирить кого, усмирять, укрощать или обуздывать, отвадив от дикости; сделать кротким, покорным, послушным; приводить в покорность, лишать природной дикости, зверства, своеволия, самонадеянности.

<sup>191</sup> Унижать, унижить что, понижать, опускать или делать ниже, убавлять высоты; бесславить, поругать, лишать достоинства, порицать и осуждать уважаемое другими.

подчеркивает и усиливает значение убогости и униженности. Но ветхость жилища не является свидетельством ветхости и слабости душевного состояния.

Сам персонаж «великого банкира» Островскому был интересен прежде всего своим внутренним конфликтом, амбивалентность которого проявляется практически во всех диалогах первого действия пьесы. Например, в упоминаемом выше диалоге с маркизом де Сен-Кастом, после искренних слов о трудовых деньгах Натан говорит следующее: «Будьте помягше к своему ближнему, к еврею, с которым имеете дело... и... потом... **(Из движений Натана видно, как первоначальное благородное и бескорыстное чувство, внушенное ему женой, уступает жадности к деньгам и к прибыли)** Если бы вы решились расстаться с этим бриллиантом (указывая на булавку) и не поскупились бы прилично заплатить мне за комиссию, например, двенадцать грошей за талер....» (Т. 9. С. 103). Отметим, что данная ремарка, характеризующая происхождение внутреннего конфликта Натана (христианские ценности Риты), переведена Островским без изменений. «Странные правила <...> этих христиан» (Т. 9. С. 105), которые предписывают жертвование ради кого-то другого, не соответствовали мировосприятию Натана, который всегда знал, что необходимо беречь нажитое имущество и извлекать выгоду. Колебания еврей-банкира между жадностью, скупостью, деньгами и между тем, что пробудила в его душе жена-христианка Рита – сознанием добра, великодушия, честности, в финале пьесы обретут новое воплощение и найдут счастливое разрешение мелодраматического толка.

Для Островского значимо было показать эволюцию персонажа, а в этой эволюции силу и власть добра над материальным. Перевод данной пьесы соответствует развиваемому А.Н. Островским мотиву деятельной и смелой любви как могучей социально-этической силы, способной возвеличить духовность над выгодой и прагматикой и даже найти способ гармонично соединить их.

В статье «Гроза». Драма в пяти действиях А.Н. Островского» М.М. Достоевский писал: «Изображение чисто народных типов, может быть, важнее изображения всевозможных общечеловеческих идеалов»<sup>192</sup>. Народное, национальное – то, что всегда представляло живой интерес писателя, который стал причиной обращения к исторической тематике драматических произведений, актуальной для Островского в середине 1860-х гг. В связи с этим, возможно, помимо конфликта, интересом для драматурга являлся и национальный колорит – изображение еврейского национального характера.

Подход Островского к ремаркам, помимо общехудожественной задачи каждого конкретного текста, связан с необходимостью выбора изобразительных средств для передачи атмосферы повседневной жизни, точного воспроизведения бытовых деталей. Например, в исторической хронике «Тушино», создаваемой в период работы над переводом «Великого банкира», только 3 из 131 ремарки указывают на эмоционально-психологическую характеристику действия персонажей: с важностью, с нетерпением, обидевшись. Остальные являются обозначением направления движения (уходит), какого-либо физического действия (сидятся, кланяется, отталкивает, обнимает) или адресата говорения (слугам, боярам). Работа Островского с ремарками в переводных текстах представляется интересной и важной. Драматург уменьшает поток авторских разъяснений, касающихся простых мизансцен, давая актеру возможность свободно размышлять и действовать на сцене. Островский пользуется лаконичными ремарочными указаниями, руководствуясь необходимостью постановки текста на сцене.

Ремарки выполняют и сугубо функциональную, и сюжетообразующую роль, а в ряде случаев не только комментируют ход действия, но и формируют самостоятельные смыслы, которые при переводе могут очень сильно повлиять на

---

<sup>192</sup> Достоевский М.М. «Гроза». Драма в пяти действиях А. Н. Островского. [Электронный ресурс]. Электрон. версия печат. публ. URL: [http://az.lib.ru/d/dostoewskij\\_m\\_m/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoewskij_m_m/text_0030.shtml) (дата обращения: 05.02.2016).

изображение характера персонажа и его восприятие. Поэтому работа с ремарками была так важна для Островского.

Столкновение личных мотивов и ценностей с драматическими историческими событиями являлось экспериментальным материалом, проявляющим настоящий психологизм драматического произведения.

Так, один из главных персонажей драмы «Тушино», Максим Редриков, руководствуясь чувством мести за личную обиду на ростовского воеводу князя Сеитова, нарушает клятву, данную царю, и уходит к тушинцам, где, как ему кажется, все равны и свободны: «Боярину большому, дворянину // И ратнику простому честь одна. // Обидел кто тебя -- убей до смерти, // Ответа нет» (Т. 7. С. 153). Для него не важна всеобщая идея, за чувством мести Максим Редриков нарушает законы как Шуйского, так и Лжедмитрия II, ведь «Уж за одно грешить». Однако месть отходит на второй план, когда речь идет о родственных узах, – в финале пьесы во время грабежа дома своего обидчика, ростовского воеводы, Максим спасает дочь Сеитова, потому что она стала женой его младшего брата, Николая Редрикова, от руки которого, однако, сам и гибнет. Причины его гибели объясняет отец: «От Божьего суда // Ты не ушел, Максим! Отцову руку // Отвел Господь; рукой родного брата // Отмстил тебе за крестопреступленье» (Т. 7. С. 206), т.е. наказание настигло старшего брата именно за отступление от клятвы, являющееся самым страшным поступком, искупить который нельзя.

Тушинцы, к которым ушел М. Редриков, изображаются как «гнездо разбойничье»: они много пьют, убивают священников, нападают на храмы, жгут монастыри, берут в плен женщин, детей и стариков, устраивают между собой драки, которые заканчиваются кровопролитием. Среди этого всеобщего разбоя и смуты поразному ведут себя герои. Мотивы действий, например, донского атамана Епифанца и боярского сына Беспуты различны:

Беспута  
В меня посажен дьявол,

Епифанец  
Я сам врагов гублю,

Да не один, а может, много их.  
 В своем нутре я слышу разговоры,  
 Я сам молчу, а он во мне хохочет.  
 И в те поры зальется сердце кровью,  
 По телу дрожь, а волос станет дыбом,  
 В глазах круги зеленые и искры,  
 И бесенята маленькие скачут;  
 Мне кровь тогда, что пьяному похмелье;  
 Готов пролить я реки алой крови.  
 И чем слабей, чем ворог мой бессильней,  
 Тем слаще мне губить его и мучить.  
 Что ж делать мне! (Т. 7. С. 159)

Да только тех, кто борется со мною.  
 На то война! А безоружных мучить  
 Лишь только грех один. Ведь мы не волки  
 Голодные, не псы! (Т. 7. С. 160)

Беспута устраивает бесчинства не ради установления новой власти, он чувствует себя одержимым какой-то злой внешней силой, которой сам не может управлять. Потеряв координаты в этом всеобщем хаосе, он не ценит не только чужую жизнь, но и свою. У Елифанца еще сохраняется нравственный ориентир: есть принципы, которые нарушать нельзя. Однако у обоих этих персонажей присутствуют элементы раскаяния, наступающего от клятвопреступления, которое выступает своеобразной точкой невозврата, когда исправить ничего нельзя, а можно только раскаяться и погибнуть. Драматург изображает сложное психологическое состояние народа в условиях нестабильности, полной невозможности понять, кто прав, кто виноват. Изображение смутного, кризисного времени для драматурга открывало возможность обозначить проблему личности на историческом фоне. Такую возможность Островский увидел в «Великом банкире» И. Франки, где также показаны ход истории и судьба человека в момент исторической ломки. В этот период творчества Островского намечается переход к многоуровневому конфликту: сословный (между богатыми и бедными) и ценностный (христианские ценности, гражданские, личные).

Избранные ситуации, когда свои воюют против своих же, позволяли более ярко показать психологические коллизии. Как известно, изначально стимулом к историческим событиям, как в России, так и в Европе, было стремление к равенству, но результатом насаждающегося «равенства» стал разбой и разочарование, когда

освободители становятся избавителями с паролем «и кошелек и жизнь» (Т. 9. С. 104), а «люди прячутся от людей, как звери от собак» (Т. 9. С. 100). Смута имеет одинаковое проявление независимо от нации. Характерно, как перекликаются реплики московского дворянина Дементия Редрикова, отца Максима и Николая Редриковых («Тушино»), и Натана («Великий банкир»):

**«Великий банкир»**

Libertà! fratellanza! <...> Se esse suonano il vero, non più oppressione di gentili sopra israeliti, o, locchè è più dura legge, d'israeliti su israeliti!

Свобода! Братство! Хорошо, если бы эти слова звучали правдой! Тогда дворяне не притесняли бы евреев, не было бы у евреев жестоких законов над евреями. (Т. 9. С. 99)

**«Тушино»**

Дивимся мы не мало, что за время  
Пришло на нас. Не диво бы чужие,  
А то своя же братья, нашей веры;  
Крещенные,-- идут с Лисовским паном:  
Не то что сброд, голодные холопья,  
В них Бога нет и с них взыскать нельзя,  
А свой же брат -- дворяне. (Т. 7. С. 128)

И в России, и в Европе свои идут против чужих: сословие на сословие, народ на народ. Смутное время – показательный период, отражающий истинное поведение человека в критической ситуации самоопределения.

Французские солдаты в большинстве своем ведут себя также по-разбойничьи, как и тушинцы: грабят, крушат, жгут синагоги, бесчинствуют, прикрываясь все теми же понятиями свободы и равенства, но эта свобода, «которая приходит с грустными речами на губах, со скотским опьянением в глазах и с кровью на руках» (Т. 9. С. 107). Происходит абсолютная духовная дезориентация.

| <b>И. Франки</b>                                                              | <b>Подстрочник</b>                                                        | <b>А.Н. Островский</b>                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| Spero di aver fatto perdere la mia traccia a questi <b>luridi</b> sanculotti. | Надеюсь, что я успел скрыть свои следы от этих <b>мерзких</b> санкюлотов. | Я надеюсь, что успел скрыть следы свои от этих <b>тощих</b> санколотов. (Т. 9. С. 100) |

Интересно, что в описании солдат А.Н. Островский вносил небольшие изменения текста. Например, говоря о санколотах, маркиз употребляет слово «lurido», имеющее в переводе на русский язык прямое значение «грязный» и переносное «мерзкий, отвратительный», однако при переводе Островский

использует определение «тощий»<sup>193</sup> - «пустой, слабый, худой», характеризующее физическое состояние солдат, их изможденность, а не качества характера. Возможно, Островский прибегает к этому, чтобы показать всеобщую бедственность положения, охватывающего всех участников «освободительного» процесса.

Исторический план вместе с формой хроникального повествования обнажает ценностный конфликт. Для Островского значимо было показать эволюцию персонажа, а в этой эволюции силу и власть духовного над материальным.

Этот уровень конфликта (ценностный конфликт) проявляется и в непонимании Натаном пренебрежения маркиза по отношению к собственной жизни, который говорит «жизнь свою я не задумаюсь пожертвовать – это касается моего короля» (Т. 9. С. 104). Подобное следование принципу служения правителю есть и в «Тушине», в сцене присяги войска царю: «Мы все с тобой! -- Священников ведите! // Несите крест честной! -- Мы все целуем // Служить тебе и, не жалея жизни, // Идти войной на тушинского вора» (Т. 7. С. 146).

Конфликт денег и добра, любви, достоинства – вот о чем говорится в «Великом банкире», перед переводом которого в оригинальном творчестве Островский использует жанровую форму мелодрамы, но, прежде всего, драматург

---

<sup>193</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1880. Т. 4. С. 435. (В словаре В.И. Даля: «ТОЩИЙ, тщий, пустой, порожний. Обрете камень отвален и гроб тощ, стар. Да не явишися пред Господом Богом твоим тощ, Второзак. Тощий желудок, не сытый либо и вовсе пустой. Мы ныне тощи с утра, ничего не ели. Тощая почва, бедная, неплодная, не тучная. Тощий хлеб, зерно, худое, сухое. Тощий овес, растен. *Avena strigosa*. - сыр, не воложный, не жирный, сухой. | Тщий или тщетный, напрасный, бесполезный. Труд ваш несть тощ пред господом, Коринф. | О человеке, животном: отощавший, не кормный, бол. в худом теле, изможденный; худощавый, худой, сухощавый. Он лицом и станом тощ. Птица тоща и на убой негодна. Тощее деревцо, головатое, бедное листвою. Тощий камень, сухой и шероховатый на ощупь, как пемза или трепел. Тощая кишка, продолжение тонкой, до самой толстой. На тощее сердце, натошак. Тощий на печи, а сытый на току. Не евши тощо, а поевши тошно. Согрешишь и еще, когда в брюхе тощо. Тощий живот ни в пляску, ни в работу. Конь тощей - хозяин скупой. Пить бы еще, да на животе тощо (да в мошне тощо). (Тщетный и тщиться бесспорно этого ж корня, но чивый (Шимкевич) вероятнее точивый, от точить, источать). Тощать, отощать, слабеть от голода, вообще от недостаточной пищи, быть в истощении. | Худеть, спадать с тела, сохнуть. У плохого кучера лошади тощают. Тошно нареч. церк. тщательно, усердно. Моляху его тошно, Лукю»).

стремится к верному воссозданию жизненного потока, его закономерностей, развертывающихся перед ним социальных картин. Через мелодраму шло движение к психологической драме, выход к большим страстям. Этот конфликт щедрости и скупости, великодушия и жестокости – станет точкой происхождения новых типов героев (например, Несчастливцев в драме «Лес», (1871 г.), которые крайне отрицательно встречались критикой<sup>194</sup> и абсолютно не были понятны на момент своего появления.

Театральная критика встретила «Великого банкира» без восторга, с недоумением и абсолютным непониманием замысла и поисков Островского. Так, в газете «Голос» от 8 ноября 1867 г. в статье «Островский дебютирует в должности переводчика» о пьесе, представленной в бенефис актрисы Федотовой, говорится, что это «одна из тех мелодрам, которые напоминают доброе прошедшее время «Извозчиков», «Докторов», «Дворян», «Капралов» и других героев французских бульварных театров, гостеприимно перенесенных на нашу сцену», а Самарин во второй картине «теплотой некоторых сцен напомнил пору своей славы, как исполнитель мелодрам». Оценка содержания «Великого банкира», которое «довольно запутано и очень неправдоподобно», свидетельствует об излишней назидательности и рассудительности речей персонажей: «Пьеса эта, основанная на случайностях, страдает непомерно длинными и скучными разговорами, не идущими к делу»<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> Театральный нигилист. В лесу // Петерб. листок. 1871. № 219. С. 2. (После выхода пьесы «Лес» на сцене практически все рецензии были сходного содержания, например: «Слишком уважая Островского за заслуги, оказанные им русскому театру, мы удержимся от разбора его нового произведения»); Театральный нигилист. В лесу // Петерб. листок. 1871. № 223. С. 2. (Критики не понимали и новый тип героя, носителя конфликта, видя в Несчастливцеве одновременно и Любима и Торцова и Гамлета, что отмечалось в «Петербургском листке»: «или Островский не справился со своим героем или критики, на новости быта не знают, куда отнести нового героя г. Островского. Во всяком случае, мнения весьма крайние и видеть в одном и том же лице Любима Торцова и Гамлета – воля ваша, невозможно»).

<sup>195</sup> П., С. Московская жизнь. (... Новая опера. Островский дебютирует в должности переводчика) // Голос. 1867. № 309. С. 1.

Подобное неприятие критики не изменилось и по прошествии времени. Даже спустя тридцать лет в «Биржевых ведомостях» в заметке о бенефисе Варламова о комедии «Великий банкир» скажут, что «хотя ее перевод сделан А.Н. Островским, но никто ничего не потерял бы, если бы она совсем не появилась. Это растянутый, чуждый всякого единства и полный мелодраматических эффектов анекдот». Помимо указания на мелодраматичность, как недостаток указывается излишняя назидательность и декламационность: «Публика была утомлена «Великим банкиром», хотела не разговора, а действия»<sup>196</sup>.

В другой театральной заметке о постановке «Великого банкира» Обществом искусства и литературы уже в 1900 г. говорится, что несмотря на то, что перевод этой пьесы выполнен А.Н. Островским, для большинства публики спектакль оказался совершенной новинкой. Относительно содержания снова дается замечание, делающее акцент на мелодраматичности: «Пьеса, как видите, является комедией не лиц, а ролей и запутанных сценических положений, построена на случайностях и носит несколько мелодраматический характер, что, впрочем, до известной степени оправдывается самим характером этой лихорадочной эпохи, полной неожиданностей и создававшей исключительные житейские коллизии»<sup>197</sup>.

В период 60-х годов Островский изображает героев, анализируя степень и характер воздействия среды на личность. Жизнь персонажей соотносится с вопросами о высших жизненных ценностях. Через быт и нравы драматург показывает людей, изначально руководствующихся высокими порывами, но не выдерживающими давления со стороны среды и затягивающей пучины быта.

Впервые Островский обращается к жанру хроники в пьесе «Пучина», расширив временной пласт действия, изображая жизнь человека на протяжении нескольких лет. Ценностная нестабильность персонажа Кисельникова является

---

<sup>196</sup> Театр, музыка и искусства. Александринский театр. (Бенефис Варламова: «Великий банкир») // Бирж. вед. 1897. 14 февр. С. 3.

<sup>197</sup> П., В. общество искусства и лит-ры. «Великий банкир» // Нов. дня. 1900. 7 февр. С. 3.

причиной его неспособности сопротивления среде и окружению. Стоит отметить, что, несмотря на эмоциональную напряженность пьесы и склонность к мелодраматичности, Островский не использует внешних эффектов и избегает излишней водевильной патетики.

Принцип хроникальности, стремление проследить историю одного человека на протяжении длительного периода времени явились своеобразной подготовкой к написанию исторических хроник, работа над которыми явилась совершенно новым опытом в творчестве Островского. В историческом опыте драматург видел истоки народного поведения, становления, а в самой истории - жизнь отдельных личностей. Исторические проблемы драматург осмысливает вместе с обыкновенной жизнью людей, которые показаны как в состоянии гражданской сопричастности к происходящим событиям, так и в своих частных заботах и переживаниях.

Наиболее драматические исторические периоды привлекали Островского возможностью продемонстрировать характер персонажей и обнаружить многоплановость конфликта. Обращение к опыту итальянской драматургии явилось органичным воплощением интереса русского писателя к человеческой природе, эволюции отдельной личности.

Перевод и публикация «Великого банкира» показывают, как настойчиво искал Островский своего позитивного героя времени, утверждая опорой духовную стойкость человека. В мелодраме «Великий банкир» Островскому была близка и дорога идея о нравственном противостоянии человека власти денег.

### 3.2 «Le pecorelle smarrite» Т. Сiconi («Заблудшие овцы» Т. Чикони)

Драматург ведет активную деятельность по реорганизации русского театра. Из-за практической необходимости создания общедоступного театра Островский не только переводит, но и переделывает иностранные пьесы.

Среди многочисленных переведенных и поставленных на сцене Малого и Александринского театров пьес скромное место занимает перевод комедии итальянского драматурга Теобальдо Чикони (Teobaldo Ciconi, 1824-1863) «Заблудшие овцы» (*Le pecorelle smarrite*). Комедия была написана в 1857 г., перевод Островского был закончен в ноябре – декабре 1868 г.; премьера состоялась в Малом и Александринском театрах в феврале 1869 г. в бенефис московского актера С.В. Шумского. Пьеса была сыграна всего 9 раз. Но для изучения творчества Островского значим каждый факт переводческой деятельности, и «Заблудшие овцы» дают интересный материал для понимания эстетики драматурга и особенностей его переводческой художественной манеры.

На титульном листе перевода значится: «Сюжет заимствован из итальянской комедии Теобальдо Чикони: *Le pecorelle smarite*» (Т.9. С. 453). В письме к Ф.А. Бурдину от начала сентября 1868 года Островский называет свой перевод «Заблудших овец» «переделкой» (Т. 11. С. 287).

Практика «переделок» на русской сцене имела большую традицию, уходящую истоками в XVII-XVIII века. А.А. Дерюгин, исследуя творчество и театральную эстетику В.К. Третьяковского, а также В.И. Лукина и А. Лабзина, указал на четко сформулированное драматургами отличие понятий «точного» или «вольного» перевода», который «надобен для чтения и для показания автора в истинном виде», и «переделки» как приема «склонения на наши (русские) нравы» пьес иностранного автора<sup>198</sup>. В.И. Лукин развел понятия «подражание» и «переделка»: «Подражать значит брать или характер, или некоторую часть содержания, или нечто весьма малое и так несколько заимствовать; а переделывать значит нечто включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонить на свои нравы»<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> Дерюгин А. А. Содержание переводческого приема «склонения на наши (русские) нравы» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1995. Т. 54. № 5. С. 61.; Он же. В. К. Третьяковский – переводчик. Становление классицистического перевода в России. Саратов, 1985. 189 с.

<sup>199</sup> Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. СПб., 1868. С. 115.

Выбор Островским пьесы Чикони для «переделки» означает, что русский драматург видел в современной итальянской комедии материал, который легко можно было переложить на русский лад. Островский сохранил в неприкосновенности содержание драматической коллизии, сюжет, характеры героев, а также описание быта.

«Переделка» оказалась возможной благодаря близости как содержания изображаемого материала – картинок нравов и быта жизни патриархальной и только вступившей на путь буржуазного развития Италии, и точек соприкосновения эстетики Островского и итальянской комедиографии, генетически восходящей к просветительской комедии Гольдони.

В комедии Чикони конфликт строится как столкновение двух жизненных позиций: городской, представленной аристократическим обществом – красавицей баронессой Лаурой (Laura), ее мужем бароном Помпео Кастельветро (Pompeo Castelvetro), маркизом Оттавио даль Монте (Ottavio dal Monte) – и обитателями провинции, попавшими в Турин: Томмазо Негрони (Tommaso Negroni), его дочери Клеменцы (Clemenza), зятя, поэта Витторио Веттори (Vittorio Vettori) и племянника Карло Кандиа (Carlo Candia). В основе пьесы – любовно-бытовой сюжет об обманутой жене и муже, ставшим заложником суетной столичной жизни и вырвавшимся из омуты измен, картежных игр благодаря усилиям жены и ее отца. После чего все собираются вернуться к деревенской жизни.

Для Островского периода начала 1870-х годов подобный сюжет с явными чертами водевиля и мелодрамы был не только не нов, но скорее он возвращал к периоду славянофильских увлечений. Но в этом кажущемся анахронизме возвращения к давно разыгранному сюжету сказалась верность Островского важнейшему эстетическому принципу. Как и 20 лет назад, за столкновением любовно-бытового содержания четко просматривалась оппозиция демократических,

нравственных, естественных правил жизни законам дворянско-буржуазной, антинародной по своей сути среды<sup>200</sup>.

Исследование «переделки» представляет интерес в двух аспектах: какие изменения вносит Островский в комедию Чикони? и как соотносится эта комедия с оригинальными пьесами драматурга?

Сравнение комедии «*Le pecorelle smarite*» с «Заблудшими овцами» Островского позволяет сделать некоторые наблюдения.

1. Итальянский текст подвергнут русификации – это касается в первую очередь имен, топонимов и артефактов. Факт изменения имен был отмечен комментатором Собрания сочинений А.Н. Островского Н. Томашевским<sup>201</sup> и автором работы об итальянском театре Е. Сапрыкиной<sup>202</sup>. Поэт, муж героини (Vittorio), получил имя Виктора; отец героини (Tommaso Negroni) стал называться Иваном Фомичем Черновым и т.д. При этом следует отметить две особенности перевода итальянских имен на русский манер.

Во-первых, Островский сохраняет принцип «говорящих фамилий», столь характерный для народного театра, усвоенный просветительской драматургией и унаследованной самим Островским. Так, фамилия отца Negroni, что переводится как «раб, негр», в интерпретации Островского – Чернов - получает несколько коннотаций: это человек, близкий к «черной» земле, к труду; за этим смыслом формируется представление о ценностях демократического содержания, связанного с этикой трудового человека. Clemenza в переводе с итальянского – «милосердие, помилование» - получает у Островского имя Любови Ивановны. И героиня оправдывает имя: своей преданностью мужу и великодушием она спасает его; а

---

<sup>200</sup> Журавлёва А. И. А.Н. Островский – комедиограф. М., 1981. 215 с.

<sup>201</sup> Томашевский Н. Б. Островский-переводчик // Указ.соч. / А.Н. Островский ... Т.9. С.662.

<sup>202</sup> Сапрыкина Е. Ю. Русская судьба итальянской веристской драмы // Новые российские гуманитарные исследования. 2008. № 3; Сапрыкина Е. Ю. Русская судьба итальянской веристской драмы [Электронный ресурс] // Итальянская драматургия и русский театр на рубеже XIX-XX вв.: материалы круглого стола от 13 мая 2008 г. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/122/?print=Y> (дата обращения: 05.03.2016).

отчество Ивановна - по имени самом распространенным в простом народе (в пьесе Чикони и Островского два Ивана: Чернов и слуга) – придает образу героини черты личности, близкой к демократической среде.

Во-вторых, сохранив коллизию комедии Чикони, Островский несколько меняет авторские акценты. Сатира и юмор в «переделке», как и в «*Le pescogelle smarite*», направлены на аристократов. Так, Pompeo Castelvetro превращается в Помпея Богдановича фон-Баца, а маркиз Ottavio dal Monte в князя Киргизова. Но, в отличие от Чикони, объектом иронии в «переделке» становятся и романтически настроенные провинциалы, задумавшие покорить столицу. Поэт Виктор и племянник Чернова получают фамилии, отсутствующие в оригинале: Жаворонков и Зябликов. В этих фамилиях закрепляется принадлежность героев миру природы, акцентируется их чуждость и неприкаянность в городском ландшафте, неспособность противостоять соблазнам столичной жизни, а потому никчемность, обреченность на поражение.

В «переделке» русифицированы топонимы: Турин превращается в Москву, Генуя в Тверь, большое озеро – в берег Волги, Калькутта в Кавказ и т.д. Однако Островский сохраняет в разговорах своих героев имена Цезаря, Ламартина, Верди, подчеркивая их принадлежность к культурному слою столичного общества.

2. Общая направленность переделок Островского, сказавшаяся более всего в обработке характеров, обусловлена эстетикой драматурга. Особенно ярко своеобразие эстетики драматурга проявилось в двух моментах.

Островский стремится выдержать изображаемые отношения героев и чувства в рамках реализма, то есть убрать исключительность, склонность к аффектации, свойственные манере Чикони, придать изображаемому качество обыкновенного; и на материале комедии, отмеченной водевильно-мелодраматическими эффектами, передать психологически верно сложную картину эмоциональной жизни героев.

Эстетическая установка Островского получила выражение в многочисленных купюрах. Чаще всего купюры отражают последовательное исключение эффектного, ложно-поэтического пафоса в речах героев, когда это противоречит логике характера. Так, Островский лишает поэтического ореола речь красавицы Лидии, расчетливой и ложной натуры которой не могла быть свойственна душевная утонченность. Купюра в ее рассказе о былом чувстве к Зябликову:

| <b>T. Ciconi</b>                                                                                                                                                                 | <b>Подстрочный перевод</b>                                                                                                                                | <b>А.Н. Островский</b>               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Lo paragonavo al ruscello modesto, le cui acque limpide e chiare eccitano il desiderio di attingervi. Ma una volta intorbidata la sorgente il prestigio fu tolto. <sup>203</sup> | Я сравнивала его со скромным ручьем, чьи чистые и ясные воды возбуждают желание в них зачерпнуть. Но как только источник стал мутным, очарование исчезло. | Текст отсутствует (См. Т. 9. С. 159) |

Островский лишает романтически преувеличенной фразеологии и помещика Чернова, поскольку ему более свойственна манера разговора в стиле делового человека, живущего в провинции и далекого от изысканного, часто ложно-поэтического стиля столичных гостиных. Так, в разговоре с дочерью в пьесе Чикони он «изъясняется» галантно-поэтически – Островский не включает этот текст в свою «переделку».

| <b>T. Ciconi</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>Подстрочный перевод</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>А.Н. Островский</b>                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| Tu eri bella ed innocente, avevi la freschezza e la fragranza del giglio, ispiravi insieme l'amore e la devozione, la tenerezza ed il rispetto.<...> poeta di mestiere, di circostanza, da banchetto. Poeta di sentimento e di convinzione, no. Alla vera poesia, ai prodotti della sapienza e del genio io piego il capo volentieri. Ma condanno del pari certe frivole immaginazioni, certi cervelli malati che fabbricano il loro | Ты была красива и невинна, имела свежесть и аромат лилии, внушала любовь и благочестие, нежность и уважение.<...> поэт ремесла, случая, пиршества. А чувства и убеждения нет. Я охотно верю в истинную поэзию, мудрость и гений. Но осуждаю ветреное, больное воображение, которое возводит храм славы на скорлупе каштана и считает | Текст отсутствует.<br><br>Островский не включает этот текст. |

<sup>203</sup> Ciconi T. Le pecorelle smarrite. Commedia in 4 atti. Milano, 1858. P. 38. (Здесь и далее все цитаты в тексте приводятся по этому изданию с указанием в скобках страницы).

|                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                             |  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| tempio della gloria su d' un guscio di castagna, e si tengono esonerati dalle cure e dagli obblighi di famiglia, perciò solo che sanno accozzare quattro versi in onore di qualche dama(C. 28-29). | себя свободным от забот и обязательств семьи. Они только и умеют, что складывать четверостишия в честь дам! |  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

Сравнительно мало купюр в восторженных речах Виктора, поскольку патетика характеризует его как романтически настроенного поэта и является одновременно формой саморазоблачения.

Интересной и важной представляется работа Островского с ремарками. Драматург уменьшает поток авторских разъяснений, касающихся простых мизансцен, давая актеру возможность свободно размышлять и действовать на сцене. Но в ситуациях, когда нужно показать напряженность чувств, Островский сохраняет все ремарки-комментарии, направленные на внимание актера к изображению самого процесса переживания. Так, в одной из самых драматических сцен - чтения Любовью письма, из которого она узнает об измене мужа, - Островский не пропускает без перевода ни одной ремарки:

| <b><i>T. Ciconi</i></b>                                                            | <b>Подстрочный перевод</b>                          | <b>А.Н. Островский</b>                                         |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| <i>(finito di leggere la lettera esclama con disperazione) (C. 18)</i>             | Закончив читать, она восклицает с отчаянием         | Кончив читать, вскрикивает с отчаянием (Т. 9. С. 463).         |
| <i>(battendo la mano sulla lettera e passeggiando a .passi concitati) (C. 18).</i> | Бьет рукой по письму и ходит в возбуждении.         | Жмет письмо в руке и в волнении ходит по сцене (Т. 9. С. 463). |
| <i>(senza badare a Carlo, con alterezza crescente) (C. 19)</i>                     | Не заботясь о Карло, с растущей гордостью           | Не замечая его (Т. 9. С. 463).                                 |
| <i>(Fermendosi come ispirata da un pensiero improvviso) (C. 19).</i>               | Останавливается для передышки, внезапно задумавшись | Подумав (Т. 9. С. 464).                                        |

Изображение переживаний обманутой и униженной героини требовало психологической разработки, которая была освоена авторами мелодрамы, в том числе Чикони. Точный перевод ремарок означал внимание Островского к искусству передавать драматически напряженное переживание. Не случайно, что сцена с

письмом о жестоком обмане в «Заблудших овцах» отзовется в драме «Бесприданница» (в сцене с изумленным и страдающим Карандышевым, узнавшим о тайном отъезде Ларисы за Волгу).

Работа Островского со словом обнаруживает сходство итальянского комедиографа и русского драматурга в активном использовании простонародного языка. Речь героев Чикони изобилует идиомами, пословицами, поговорками. В этом отношении особенно богат язык резонера Зябликова. Островский или точно переводит, или находит эквиваленты:

| <i>T. Ciconi</i>                                                   | Подстрочный перевод                                                                          | А.Н. Островский                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| quando gli monta, la senape al naso, diventa un basilisco (C. 22). | когда разойдется придя в бешенство – горчица в нос – становится василиском                   | Ужаси, как горяч, чуть не по нем, так совсем как тигр сделается! (Т. 9. С. 465). |
| Direbbe che il cielo l' ha voluto (C. 28).                         | Он сказал, что этого хотело небо                                                             | Он сказал, чему быть, тому не миновать (Т. 9. С. 470).                           |
| illustrissimo, ho dovuto restarmene a bocca asciutta (C 45).       | Глубокоуважаемый, я должен остаться с носом/остаться с пустыми руками. [оставить рот сухим]. | И я в подобных обстоятельствах остаюсь, как рак на мели (Т. 9. С. 484)           |

Островский вводит в речи героев русскоязычные идиомы:

| <i>T. Ciconi</i>                              | Подстрочный перевод                 | А.Н. Островский                                                          |
|-----------------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
|                                               |                                     | Теперь поклон да и вон                                                   |
| Nespole! (C. 42).                             | Вот так штука!                      | Были цветочки, теперь ягодки! (Т. 9. С. 481).                            |
| A lei (porge il giornale a Vittorio) (C, 47). | Карло: Вам (подает газету Витторио) | Зябликов (подает газету Виктору) Ученому и карты в руки! (Т. 9. С. 485). |

В «переделке» Островский полностью сохраняет прозиметрическую структуру «Le pecorelle smarite», следуя за оригиналом: проза перебивается стихами. Островский переводит романтические вирши Виктора «легким» романсовым размером (четырёхстопным ямбом), а арию Герцога из «Риголетто» дает на итальянском языке.

Таким образом, изучение «переделки», написанной к бенефису актера С.В. Шумского, позволяет выявить своеобразие переводческой стратегии Островского. Эта работа оказывается органично связанной с оригинальным творчеством драматурга. Одновременно с завершением работы над «Заблудшими овцами» Островский пишет комедию «Бешеные деньги» (1870), в которой четко просматривается переключка героев двух комедий: красавица Лидия Чебоксарова и хоровод светских искателей денег сталкиваются с приехавшим из провинции Саввой Геннадьевичем Васильковым, человеком новой формации. Этой комедией Островский вступает в диалог с Чикони: Васильков – не Зябликов и не Жаворонков, но и не Чернов, при очевидном этимологическом сходстве фамилий, хотя черты всех героев получают отклик в образе нового русского реформатора. Васильков может влюбиться, но он никогда «не выйдет из бюджета», не вернется в провинцию, а одержит верх над столичными прожигателями жизни.

Продолжение диалога Островского с Чикони можно увидеть в комедии, близкой по названию - «Волки и овцы» (1875). Характерно, что в комедии Чикони намечена, но очень робко, возможность превращения овец в волков. Так, главная героиня в борьбе за мужа настолько успешно прибегает к уловкам, разыгрывая и мужа, и Киргизова, что дает право Зябликову предположить: «Мы таким образом дойдем до того, что волки станут баранами, а бараны волками» (9, 482). (*I lupi saranno quelli che si lasceranno mangiare, e quelle che mangeranno saranno le agnello*<sup>204</sup>). В образе этой героини можно увидеть черты как благодушной Купавиной, так и хитрой и лицемерной Глафиры. Однако идея социальной и психологической трансформации не получает у Чикони развития, а потому «заблудшие овцы» возвращаются в деревенскую провинцию. В «Волках и овцах» Островский показал страшную мимирию современного человека, раскрыл социальную и

---

<sup>204</sup> Волки станут теми, кого едят, а те, кто ест, будут барашками (Перевод мой – И.Б.).

психологическую природу, повсеместный характер этой нравственной болезни общества.

Таким образом, работа над «переделкой» обогащала художественное мышление писателя, способствовала в процессе творческого сравнения более углубленному пониманию духовных процессов русской жизни.

### 3.3 «La morte civile» Р. Giacometti («Гражданская смерть» П. Джакометти)

Обращение Островского к иностранным авторам обусловлено его стремлением обогатить репертуар русской сцены образцовыми произведениями западной драматической литературы, что способствовало бы повышению исполнительского мастерства для русских актеров.

Особого внимания заслуживает вопрос о характере взаимодействия оригинального творчества с переводами. В процессе работы (часто одновременной) над оригинальной пьесой и переводом естественно возникает диалог двух культур, двух драматических систем. Творческий контакт взаимодействия проявляется в характере аранжировки иностранного текста и в сближении поэтики оригинального произведения к переводному. Изучение диалектики взаимодействия оригинального и переводного может дать объективную картину процесса творчества и своеобразия эстетики драматурга.

Творчество А.Н. Островского пореформенного периода – вторая половина 1860-х–70-е годы – отмечено большим вниманием писателя к исследованию сдвигов в сознании и психологии среды – обыкновенных героев. «Нравственно-этический аспект, всегда свойственный просветительской концепции Островского, который, в отличие от романтического понимания человека, искал в герое естественно-природное, гуманное начало, в 1860-е годы получил дополнительный драматический

акцент»<sup>205</sup>. Обращение Островского к европейской драматургии совпало с поисками художественных форм для создания образов героев со сложным психологическим и социальным рисунком, что проявилось в конце 60-х – начале 70-х годов в таких пьесах, как «Горячее сердце» (1869), «Бешеные деньги» (1870), «Лес» (1870-1871).

Причиной трансформации драматических жанров стал новый материал – обыденная проза русской жизни. Существенной составляющей поэтики Островского на пути постижения художественных способов проникновения в психологию человека был мелодраmatизм.

Вопрос о мелодраmatизме связан с эстетикой жанра. Художественная оригинальность драматургии Островского, ярко раскрывающаяся в принципах типизации ее характеров, еще более конкретно проявляется в свойственных ей жанрово-видовых образованиях.

Островский создал и классические образцы жанра мелодрамы: «Поздняя любовь» (1874), «Без вины виноватые» (1884).

Как жанр мелодрама впервые возникла и оформилась во Франции. Причина популярности данного жанра – театральность и близость массовому зрителю. Становление и развитие мелодрамы связано с эпохой революций, что определило наличие мотивов «свободомыслия, тираноборства и антиклерикализма»<sup>206</sup>.

Е.М. Пульхритудова говорит о близости мелодрамы к романтизму, указывая, что «литературная родословная мелодрамы восходит к таким жанрам, как мещанская драма и готический роман. Мелодрама постоянно взаимодействует с предромантической и романтической драмой»<sup>207</sup>. Романтические черты проявляются в период расцвета мелодрамы – конец XVIII века.

Характерными чертами мелодрамы являются направленность на

---

<sup>205</sup> Жиликова Э. М. Особенности реализма драматургии А.Н. Островского 70-80-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1968. С. 105.

<sup>206</sup> Мокульский С. С. Мелодрама // Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1934. Т. 7. С. 114.

<sup>207</sup> Пульхритудова Е. М. Мелодрама // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. М., 1967. Т. 4. С. 753-755.

эмоциональное зрительское восприятие (театральность), конфликт, определенный четким противопоставлением добра и зла (однородность характеров – идеальная добродетель и чистый порок), сложная интрига (тайна – как след романтической литературы), однозначность нравственной позиции, морализаторская направленность.

Возникнув во Франции, мелодрама распространяется в других европейских странах, в том числе и в Италии. С.С. Мокульский отмечает неблагоприятные условия для развития мелодрамы в Италии, что обусловило принятие лишь внешних принципов французской мелодрамы. Среди причастных к попыткам «создания настоящей мелодрамы широкого масштаба» называется Паоло Джакометти, как «эпигон романтического жанра»<sup>208</sup>.

В российских театрах мелодрама охотно ставилась и имела зрительский успех, но серьезными писателями не была принята<sup>209</sup>.

В 1870 году Островский пишет комедию «Лес» и переводит одну из самых известных и самых репертуарных мелодрам Италии XIX века «Гражданская смерть» («La morte civile», 1861) драматурга Паоло Джакометти (P. Giacometti). В переводе он озаглавливает ее как «Семья преступника». Премьера «Семьи преступника» состоялась 21 января 1871 г. в Малом театре.

Об одновременности работы Островского над «Лесом» и переводом пьесы Джакометти свидетельствуют письма драматурга к Ф.А. Бурдину, приславшего весной книги для этого перевода (см. письмо от 28 апреля 1870 г.). Данные из переписки помогают восстановить хронологию работы драматурга в летний период

---

<sup>208</sup> Мокульский С. С. Указ. соч. С. 125.

<sup>209</sup> Гоголь Н.В. Петербургские записки 1836 года // Полн. собр. соч.: [в 14 т.] / Н. В. Гоголь. М.; Л., 1952. Т. 8: Статьи. С. 181-182. (Гоголь категорически не принимал мелодраму как абсолютно чуждый и несвойственный для России жанр: «На драматической сцене являлись мелодрама и водевиль, заезжие гости, которые были хозяевами во французском театре, а на русском играли чрезвычайно странную роль». Гоголь взывает к Мольеру, Лессингу и Шиллеру: «посмотрите, какое странное чудовище под видом мелодрамы забралось между нас! Где же жизнь наша? где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама...»).

1870 года:

29 августа 1870 г. «Я полагаю, что к концу сентября она будет готова. Если поспеет к твоему бенефису, я буду очень рад» («она будет готова» – «Семья преступника» - И.Б.) (Т. 11. С. 328).

20 сентября 1870 г. «Пьесу я пишу прилежно, но к октябрю едва ли кончу» (Пьесу я пишу - «Семья преступника» – И.Б.) (Т. 11. С. 329).

24 октября 1870 г. «Драма "Семья преступника" (La morte civile) переписывается и на-днях пошлетя через контору. Я всю ее перевел снова» (Т. 11. С. 332).

4 ноября 1870 г. «Пьеса "Семья преступника" послана в Петербург <...> Пьесу оригинальную я оканчиваю» («Пьесу оригинальную» - "Лес" – И.Б.) (Т. 11. С. 333).

Пьеса «Лес» была завершена зимой 1870 г., о чем сообщается в письме к Н.А. Дубровскому, датированному концом первой половины декабря 1870 г.: «Кончила работу» (Т. 11. С. 334).

«Лес» – «одно из самых совершенных и сложных произведений Островского. Эта пьеса вобрала в себя черты трех типов его комедий – народной, сатирической и комедии с высоким героем»<sup>210</sup>. Это современная реалистическая социально-психологическая драма с героем, отличающимся своими положительными качествами от окружения.

Внимание Островского к пьесе Джакометти было обусловлено остротой социально-политического конфликта и психологической разработкой образа героя, наделенного высокими нравственными качествами. Пьеса носила ярко выраженный мелодраматический характер.

В Италии во второй половине XIX века мелодрама наряду с комедией пользовалась большим успехом. Паоло Джакометти стал одним из первых ее

---

<sup>210</sup> Журавлёва А. И., Макеев М. С. Александр Николаевич Островский. М., 1997. С. 60.

создателей на итальянской сцене. Его драматургия уже полностью освобождается от классицизма. «Гражданская смерть» имела большой успех, участие в ней прославило итальянских актеров, таких как Эрмете Дзаккони (Ermete Zacconi) и Эрмете Новелли (Ermete Novelli)<sup>211</sup>.

Главный герой мелодрамы «Семья преступника» Коррадо – человек, приговоренный к пожизненному заключению за убийство брата своей жены и через тринадцать лет бежавший из тюрьмы с целью вернуть свою семью. Преступник Коррадо находит свою жену Розалию работающей гувернанткой у Эммы, дочери доктора Арриго Пальмиери. На самом деле, Эмма – это Ада, дочь Розалии и Коррадо. По закону после ареста мужа женщина с ребенком остались без средств к существованию и без социальных прав, поэтому доктор Пальмиери выдал Аду за свою погибшую дочь Эмму, а Розалию взял в дом гувернанткой, чтобы тем самым спасти их от позора. Узнав правду, Коррадо хочет вернуть семью, но понимает, что единственное, что он действительно может сделать, чтобы устроить счастье жены и дочери, – покончить с собой. Что он и делает в финале пьесы.

П. Джакометти разрабатывал острый социальный конфликт с намерением разоблачить законодательство Италии, осуждающее за преступление на пожизненное заключение и признающее католическое церковное законодательство, по которому семья преступника лишалась всех гражданских прав: жена не могла снова выйти замуж, а дети, не имея права быть усыновленными, навсегда получали общественное презрение как дети преступника. В трагедии у Джакометти виновны в первую очередь закон и церковь, всячески преследующая семью осужденного. Историк театра, создатель «Истории западноевропейского театра» С.С. Мокульский называет «Гражданскую смерть» «мещанской мелодрамой с нотками социального

---

<sup>211</sup> Эрмете Дзаккони (1857 –1948) – итальянский актёр. В народных сценах представлял веризм – направление, в то время господствующее в жизни и в европейском искусстве.

Эрмете Новелли (1851 – 1919) – театральный актёр. Считается одним из величайших мастеров итальянского драматического искусства.

протеста»<sup>212</sup>.

В вопросе выбора пьес для перевода значимой для Островского являлась нравственно-этическая проблематика. В пьесе Джакометти русскому драматургу оказалась близкой гуманистическая позиция автора, сделавшего героем обыкновенного человека, который смог вопреки общепринятым установкам, господствующей общественной «морали» следовать за своим «горячим сердцем» и жертвовать личным благополучием и самим собой ради счастья другого. Способность к великодушию, милосердию являются проявлениями той истинной ценности, которую отстаивают у Джакометти столь разные герои – и обездоленный Коррадо, и уважаемый всеми доктор Арриго Пальмиери.

Интерес Островского к пьесе Джакометти как мелодраме был связан с художественными исканиями в области формы. Драматург использовал мотивы мелодрамы в пьесах «Пучина» (1866), «Горячее сердце» (1868), а также создал классические образцы этого жанра («Поздняя любовь» (1874), «Без вины виноватые» (1884))<sup>213, 214</sup>. Однако мелодраматизм корректировался социальным анализом, глубоким пониманием обусловленности поведения и чувств человека средой, жизненными обстоятельствами. Островский, драматург эпохи реализма, отвергал мелодраматизм и мелодраму в чистом виде, черты которой он видел и в пьесах Джакометти. Так, в письме от 24 октября 1870 г. Ф.А. Бурдину он пишет о пьесе «*La colpa vendica la colpa*» («Вина карает вину») как о «лютой мелодраме» (Т. 11. С. 324) и не переводит ее<sup>215</sup>. В этом же письме он добавляет: «Драма "Семья преступника" (*La morte civile*) переписывается и на-днях пошлется через контору. Я всю ее перевел

---

<sup>212</sup> Мокульский С. С. Указ. соч. С. 126.

<sup>213</sup> Вознесенская Т. И. Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. К проблеме взаимодействия. М., 1997. С. 126.

<sup>214</sup> Пульхритудова Е. М. Указ. соч. С. 755.

<sup>215</sup> Драма «*La colpa vendica la colpa*» П. Джакометти была переведена М.П. Садовским к бенефису Д.В. Живокини 9 октября 1875 г.

снова; столько там пустого и не драматического красноречия, столько глупых, детских возгласов, что я насилу с ней справился» [Т. 11. С. 332].

Таким образом, сокращение «пустого и не драматического красноречия» позволяет убрать излишний мелодраматизм, но оставить драматическое красноречие (изображение высоких чувств человека) и реалистически драматизировать пьесу.

Прежде всего Островский изменил заглавие: драма стала называться не «Гражданская смерть», а «Семья преступника». Переименованием Островский углубил гражданско-правовой конфликт – он распространен на всю семью Коррадо, и смерть его воспринимается не только как завершение сражения с несправедливым законом, всю жизнь убивавшим как гражданина не только его, но и его семью. По «Толковому словарю живого великорусского языка» В.И. Даля «Преступник – нарушитель закона, совершивший преступление, виновный перед законами в важном нарушении, вообще, всякий нарушитель распоряжений власти», «преступать – нарушать, выходить из пределов законов, прав своих, власти», «Преступление, самое дело, проступок и грех; беззаконие, злодеяние; поступок противный закону. Проступок есть легкое нарушение закона, а преступление – более важное. За проступки полагаются взыскания распорядительные, а за преступления предают суду»<sup>216</sup>.

С понятием семьи обычно связываются такие понятия, как дом, род, домашний очаг, обыкновенная потребность в простом счастье. Сочетание этих двух семантических полей («семья» и «преступник») дает истинный образ человеческой драмы ее участников – «без вины виноватых».

Смена заглавия пьесы также свидетельствует о развивающейся в 1870-х гг. тенденции смещения акцента на судьбу индивидуальной личности, под которой подразумевается не кто-то, выделяющийся или возвышающийся над толпой, а среда

---

<sup>216</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 2001. Т. 3. С. 322. (Обращение к данному словарю обусловлено близостью зафиксированных в нём значений слов с пониманием актуальным для периода А.Н. Островского).

обитания, сам быт простого, обыкновенного человека.

Перемена заглавия означала, что в гражданско-правовой конфликт «Семьи преступника» оказались втянутыми все члены семьи и общественному осуждению подвергался не только Коррадо, совершивший убийство, но и невинные люди. Смена заглавия сигнализировала об эстетической перестройке: на первый план выходила драматическая история не одиночки-убийцы, а людей обыкновенных, представляющих в массе среду.

В письме от 28 апреля 1870 г. Ф.А. Бурдину Островский пишет: «"Гражданскую смерть" надо сильно переделать; из Corrado сделать не убийцу, а политического преступника или по крайней мере, ради цензуры, только намекнуть и громить не уголовный кодекс, а монахов; пожалуй, что-нибудь и выйдет» (Т. 11. С. 324-325).

Эти планы подтверждаются характером перевода пьесы. В третьем явлении II действия Коррадо обращается к священнику со словами:

| P. Giacometti                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Подстрочный перевод <sup>217</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | А.Н. Островский                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CORRADO Monsignore, avete poca carita: vi è nota la mia <i>condizione civile</i> , mi vedete in sì misero arnese, e ciò non v'impedisce di espormi alle interrogazioni di un indiscreto, alla vergogna... mi fate pagar cara l'elemosina. Ma anche il povero ha la sua superbia - per Dio! - e giacché mi accorgo di essere entrato nella <i>casa degli inquisitori</i> io ne uscirò tosto (con malgarbo si muove per partire) <sup>218</sup> . | Монсиньор, у вас есть немного милосердия: вы замечаете мое <i>гражданское положение</i> , вы видите мой скудный скарб, и это не мешает вам подвергать меня нескромным расспросам, стыду ... вы заставляете меня дорого оплатить милостыню. Но и бедный имеет свою гордость - ради Бога! - замечу, что я зашел в <i>дом следователей</i> и скоро уйду (собирается уйти). | Коррадо. Монсиньор, имейте немножко сострадания. Вы видите, в каком я <i>положении</i> ; зачем вы подвергаете меня расспросам, стыду... Дорого же обходится мне ваша милостыня. Но и каждый бедняк имеет свою гордость. Боже мой! Я вижу, что я попал в <i>судилище инквизиции</i> , и ухожу. (Хочет итти.) (Т. 9. С. 174). |

<sup>217</sup> Здесь и далее перевод и курсив мой – И.Б.

<sup>218</sup> Giacometti P. La morte civile [Risorsa elettronica] // LliberLiber. Dati elettronici. [S. a., s. l.]. URL: <http://www.liberliber.it/biblioteca/g/giacometti> (data trattamento: 04.03.2016). (Здесь и далее цитаты из пьесы «La morte civile» даются по этому источнику).

При переводе фразы «condizione civile» [гражданское положение] Островский исключает слово «civile», означающее в данном контексте «положение человека, совершившего преступление (убийство)», тем самым, не снимая ответственности, драматург ослабляет акцент на злодейском поступке. И, напротив, словосочетание «casa degli inquisitori», которое можно перевести как «дом следователей», Островский переводит как «судилище инквизиции», inquisitore – имеет в итальянском языке такие значения, как «расследующий; враждебный, жестокий; следователь; инквизитор».

В переводе само преступление получает характер спонтанного действия, лишённого преднамеренности, и совершенного в состоянии эмоционального аффекта: снижается значение противозаконного поведения героя – Островский последовательно переводит акцент с убийства на буйство характера главного героя, придавая тексту другие оттенки:

| <b>P. Giacometti</b>                                                                       | <b>Подстрочный перевод</b>                                    | <b>А.Н. Островский</b>                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| la sferza dell'aguzzino, invece di punire l'omicida <sup>219</sup> , flagellava il marito. | бич тюремщика, вместо наказания <i>убийцы</i> , бичевал мужа. | меня наказывали за <i>буйство</i> (Т. 9. С. 180). |

В разговоре Коррадо с женой в русском переводе обвинение заключается не в том, что он убил брата, а в том, что бросил семью:

| <b>P. Giacometti</b>                                                                                                                                                                           | <b>Подстрочный перевод</b>                                                                                                                                   | <b>А.Н. Островский</b>                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ROSALIA Andate a Catania a domandarlo – così vi risponderanno che <i>un omicida</i> , sfuggito dall'ergastolo, non ha diritto di chiedere conto della propria famiglia; egli vi ha rinunciato. | Идите в Катанию и спросите его - так вам ответят, что у <i>убийцы</i> , сбежавшего из тюрьмы, нет права просить счет собственной семьи; вы от нас отреклись. | Розалия. Ступай в Катанию и спроси там. У меня ты не имеешь права спрашивать отчета; ты нас бросил. (Т. 9. С. 189). |

Хотя тема убийства не уходит из перевода, все же Коррадо предстает не расчетливым преступником, а оступившимся человеком, который подвержен

<sup>219</sup> В этом и последующих фрагментах курсив мой – И.Б.

страстям:

| <b>P. Giacometti</b>                                                               | <b>Подстрочный перевод</b>                                                                   | <b>А.Н. Островский</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|
| <i>a quest'omicida che vi rampogna, a questo galeotto che v'insegna la carita.</i> | <i>в этом убийце, которого вы гоните, в этом каторжнике, который покажет вам милосердие.</i> | текст отсутствует      |

Изменения более всего коснулись центрального персонажа. Сохраняя мелодраматическую структуру образа трагического героя, Островский целенаправленно снижает градус эмоционального напряжения, проявляющегося в неумеренных преувеличениях и внешних эффектах. Портрет несчастного, взбудораженного Коррадо рисует слуга Гаэтано. В переводе Островского в портрете акцентируется нервность и неустроенность жизни героя. Драматург «прозаизирует» детали портрета:

| <b>P. Giacometti</b>                                                                                                  | <b>Подстрочный перевод</b>                                                                                             | <b>А.Н. Островский</b>                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>È alto della persona, ha viso bruno, scarno, affilato, occhi piuttosto grandi, barba ispida, lunga&lt;...&gt;.</i> | <i>Это высокий человек с темным, худым, отточенным лицом, большими глазами и жесткой, длинной бородой &lt;...&gt;.</i> | Ростом высок, лицо смуглое, <i>испитое</i> , глаза <i>быстрые</i> , борода <i>всклокоченная</i> , длинная<...> (Т. 9. С. 171). |

В другом описании Коррадо, также принадлежащем Гаэтано, сокращена значительная часть текста, которую составляло именно романтическое описание внешности, свойственной мелодраматическим героям.

| <b>P. Giacometti</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <b>Подстрочный перевод</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <b>А.Н. Островский</b>                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>GAETANO Questa poi... forse sopra i quaranta... Insomma è un essere straordinario, perchè avendolo meglio osservato al chiarore della lucerna, mi ha fatto una impressione diversa, singolare. La sua fisionomia non ha un carattere deciso: non si sa precisamente se esprima la ferocia, il disprezzo, la malinconia, la pietà, il rimorso... Ma forse tutte queste cose nel tempo stesso. Potrebbe</i> | <i>Ему, возможно, около сорока... В общем, это необыкновенное существо, потому что наблюдение за ним при блеске светильника рождает разные впечатления. В его облике нет решительного характера: неизвестно точно, выражает ли он жестокость, презрение, грусть, жалость, угрызения совести... Или все это одновременно. Может быть</i> | Гаэтано. Около сорока. Бог его знает, по лицу никак не разберешь, что он за человек. Может быть, он и бандит; только, знать, захворал, - дышит тяжело и насилу держится на ногах, видно устал. Не угодно ли монсиньору самому расспросить его?... (Т. 9. С. 171). |

|                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                          |  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| anche darsi che appartenesse ai banditi; in questo caso lo giudico ammalato, perché il suo respiro è affannoso, si regge poco sulle gambe, probabilmente a cagione della stanchezza. Ma, ad ogni modo, se monsignore volesse interrogarlo... | также, что он бандит; в этом случае я считаю его не в себе, ведь его дыхание затруднено, а ноги еле держат, вероятно, из-за усталости. Но, если монсиньор сам захочет расспросить его... |  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

В этом же плане идет работа над синтаксисом. Сохраняя при характеристике героев их возвышенные чувства, Островский снимает аффектацию в их выражении. Пример тому – диалог Коррадо с его другом доном Фернандо.

| <b>P. Giacometti</b>                                                                                                                          | <b>Подстрочный перевод</b>                                                                                                           | <b>А.Н. Островский</b>                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO Probabilmente nella lusinga (обманчивая надежда, иллюзия) di ritrovarvi la moglie...                                                 | Вероятно, в обманчивой надежде встретить жену...                                                                                     | Д. Фернандо. Вероятно, вы надеетесь там найти жену?                                                                                                            |
| CORRADO E la figlia!                                                                                                                          | И дочь!                                                                                                                              | Коррадо. И дочь.                                                                                                                                               |
| FERNANDO (sorpreso) La figlia?                                                                                                                | (с удивлением). И дочь?                                                                                                              | Д. Фернандо (с удивлением). И дочь?                                                                                                                            |
| CORRADO Sì; la mia Ada, che non ho veduta da tredici anni... io volevo chiedervi conto di loro, ma sfortunatamente mi accorgo che ignorate... | Да; мою Аду, которую я не видел тринадцать лет..., я хотел просить у вас отчет о них, но к несчастью, я замечаю, что вы не знаете... | Коррадо. Да, мою Аду, которую я не видал четырнадцать лет. Я бы желал иметь какие-нибудь сведения о них, но, к несчастью, вы ничего не знаете. (Т. 9. С. 176). |

Интонации речи Фернандо сохранена (кроме первого предложения), тогда как речь Коррадо в переводе Островского приобретает более спокойный тон, говорящий о смирении. Островский убирает многозначность – вместо многоточия ставит вопросительный знак или точку, а восклицательную интонацию заменяет повествовательной, что являет логическое продолжение характера человека, глубоко разочарованного, но получившего небольшую надежду. На этом фоне появляется новый Коррадо – с угасшей вспыльчивостью, но ищущий ответа на вопрос как поступить? Как поступить с целью всей жизни, мечтой, сном? Подтвердить свой

статус убийцы или стать преступником для этого общества, которое живет не по законам сердца? Синтаксическое «сглаживание» эмоциональной взвинченности главного героя является одним из способов обработки мелодраматизма.

Обращают на себя внимание многочисленные купюры. В количественном отношении А.Н. Островским сделано 99 купюр различного характера. В первом действии – 29, во втором – 21, в третьем – 19, в четвертом – 18, а в пятом – 12. Анализ купюр позволяет выявить определенные закономерности.

В третьем акте, в разговоре Розалии с аббатом, сокращена реплика Розалии:

| P. Giacometti                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Подстрочный перевод                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | А.Н. Островский                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>ROSALIA So infatti che monsignore ha avuto la carita d'ingiungere al mio benefattore di scacciarmi siccome una vile mantenuta. Io potrei invocare l'appoggio della legge civile, che certamente troverei più umana della vostra: forse una mia parola, fors'anche l'alito delle mie labbra basterebbe ad appannare la falsa aureola di santità che vi trema sulla fronte... ma voi sapete che sono virtuosa - cosn fra voi e me, bisogna che lo confessiate, non vi è permesso di guardarmi con quella sicurezza, colla quale vi guardo io... Questa vittoria mi basta, monsignore; non voglio cercarne altra, ostinandomi in una lotta, la quale riuscirebbe funesta a persone, che io non posso rendere infelici per cagion mia... no, sono pronta a partire.</p> | <p>Действительно, я знаю, что монсиньор, по милости [своей], предписал моему благодетелю прогнать меня, как какую-то дешевую содержанку. Я могла бы потребовать [умолять, призывать] поддержку гражданского закона, который, естественно, нашел бы больше человеческого, чем ваш: возможно, мое слово, может быть, даже и дыхания моих губ было бы достаточно для того, чтобы сделать тусклым фальшивый ореол святости, который у вас дрожит на лбу..., но вы знаете, что я добродетельна – так, между вами и мной, нужно, чтобы вы это признали и смогли бы смотреть на меня с той безопасностью, с которой я на вас смотрю... Этой победы мне достаточно, монсиньор; я не хочу искать другую, упорствуя в борьбе, которая стала бы пагубной людям, которых я не могу сделать несчастными по моей вине... нет, я готова уйти.</p> | <p>Розалия. Да, я знаю, что монсиньор по доброте своей приказал моему благодетелю прогнать меня. Я бы могла жаловаться на вас светской власти, могла бы одним словом, одним даже дуновением снять с вас маску ложной святости и открыть лицемера! Вы знаете, хорошо знаете, что я добродетельна, с глазу на глаз со мной вы должны в том признаться; вы даже не смеете глядеть мне в лицо так прямо, как я на вас смотрю... Этой победы с меня довольно, монсиньор... я не хочу упорствовать, не хочу вредить другим дорогим для меня особам... я удаляюсь. (Т. 9. С 183)</p> |

В представленном фрагменте сокращены описательные обороты, вследствие чего высказывание приобрело лаконичность, а, следовательно, большую динамичность. Элементы описательности создавали ощущение замедления. «Дешевая содержанка», закон, который «надет больше человеческого», ореол, что «дрожит на лбу», а также борьба, «которая стала бы пагубной людям» - все эти распространения у Джакометти и здесь проводят мелодраматическую линию, не соответствующую стремлениям Островского.

В характере перевода А.Н. Островского получили выражение его эстетические принципы. Прежде всего, происходит работа над образами. В пьесе есть персонаж Дон Фернандо, племянник аббата, друг Коррадо и Розалии, знакомый Пальмиери. Не смотря на свою второстепенность, дон Фернандо является связующим звеном между всеми персонажами как первого действия, так и всей пьесы в целом. Поэтому анализ реплик этого героя позволяет выявить основные черты его характера и их трансформацию.

Сцена первая встречи Фернандо с кормилицей.

|                                                                                                          |                                                                             |                                                                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO Dunque mi avete riconosciuto subito?                                                            | Так Вы меня узнали сразу?                                                   | Д. Фернандо. Так ты меня сразу узнала?                                                        |
| FERNANDO Mi facevate un bel servizio (служба, работа; услуги)! Sia lode al santo che non vi ha esaudita. | Вы сделали мне хорошую услугу! Хвала святому, что не выполнил Вашу просьбу. | Д. Фернандо. Спасибо за хлопоты! Хвала святому, что он не слушал твоих молитв! (Т. 9. С. 156) |

У Паоло Джакометти дворянин Фернандо при обращении к служанке-кормилице использует вежливую форму. У Островского же дон Фернандо говорит «ты», учитывая, что Агата обращается к нему на «вы», так как она ниже сословием. Данное различие словоупотреблений объясняется различием социального статуса и отношения к нему в Италии и России того периода (1870г. – год перевода), крепостное право отменено только недавно, поэтому сословная иерархичность

определяет критерии отношений. В Италии отношение «кормилица-воспитанник» ценностно выше, чем статусное «служанка-дворянин».

|                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO <i>Dite piuttosto che aveva quindici anni, almeno, allora che l'abate, mio zio, mi mandò in Catania agli studi, per cui&lt;...&gt;</i> | <i>Вы скажите</i> лучше, что мне было пятнадцать лет, по меньшей мере, когда <i>аббат, мой дядя</i> , отправил меня в Катанию учиться, для которой<...> | Д. Фернандо. <i>Ты скажи</i> лучше, что мне уж было верных пятнадцать лет, когда <i>дядюшка</i> меня отправил отсюда в Катанию учиться, и что<...> (Т. 9. С. 156) |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Островский пишет «дядюшка» вместо «аббат, мой дядя». Использование уменьшительно-ласкательного суффикса «-юшк» свидетельствует о неформальных отношениях между родственниками. Также в оригинале Фернандо указывает в номинации дяди его титул, что свидетельствует о дистанцированности между дядей и племянником, происходящей из выдвижения на первый план ролей «семинарист-аббат». В русском варианте речь донна Фернандо более демократична, даже с легким оттенком иронии и пренебрежения.

Разговорность, легкость и живость речи Фернандо проявляется в лексическом составе его реплик:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO ... <i>i mestieri non si fanno senza una certa inclinazione, o se si fanno si fanno male. E verissimo che lo zio monsignore desiderava d'incamminarmi alla prelatura, e perciò da Catania mi fece passare a Roma raccomandandomi al cardinale suo cugino - ma fu un conto sbagliato. Io spesi il denaro, studiai poco, ho goduto molto, mi scandalizzai moltissimo, e ritornai all'abbazia, appena cristiano - fu un vero miracolo!</i> | <i>... профессии не делаются без некоторого влечения</i> [склонность, наклон], или становятся и делаются плохо. Это истинная правда, что <i>дядя монсиньор</i> желал <i>направить</i> меня в <i>прелатство</i> , и поэтому из Катании он заставил отправиться в Рим, где меня рекомендовал кардиналу, <i>его двоюродному брату</i> - но это был ошибочный счет. Я тратил деньги, учился мало, веселился много, очень <i>много возмущал</i> [шокировал, подавал дурной пример] и вернулся в аббатство чуть-чуть христианином - было истинное чудо! | Д. Фернандо. ... <i>Для всякого ремесла нужна охота</i> , а иначе будет плохо дело. Это истинная правда, что монсиньор, <i>мой дядюшка</i> , прочил меня в <i>духовное звание</i> и из Катании препроводил меня в Рим к <i>своему братцу-кардиналу</i> ; но он ошибся в расчете. Деньги я тратил хорошо, учился мало, забавлялся много, <i>безобразничал</i> еще больше и воротился к <i>дядюшке</i> чуть-чуть христианином, да и то еще чудо великое! (Т. 9. С. 156) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Замена узкоспециального термина «прелаты» на словосочетание «духовное звание» является разграничением и использованием разных сторон совокупного родо-видового лексического значения слова «часть и целое», то есть Островский переводит сам термин, поясняя его отнесением к родовому признаку: прелат – это духовное звание. Переводчик использует более понятное выражение.

Островский «правит» реплики Фернандо, придавая им разговорность, легкость, вследствие чего образ Фернандо становится более ярким. Заменяет относительно длинную фразу на более лаконичную, эмоционально, экспрессивно более нагруженную, вследствие частотности употребления в повседневной речи, к тому же, данный вариант выражения подчеркивает народность, разговорность речи в диалоге. В целом, емкая, яркая лаконичность, близость к народной речи – свойство языка Островского, которое проявляется в процессе чтения его произведений, вследствие чего возникает ощущение особенного стиля драматурга.

Во второй сцене Фернандо ведет диалог с Розалией – гувернанткой в доме доктора Пальмиери и настоящей матерью Эммы, вынужденной скрывать этот факт. Фернандо знал Розалию еще до замужества. Он пытается разобраться, что же в действительности происходит и как обстоят дела в этом доме.

В речи дона Фернандо убирает реплику «про себя». Сокращение фраз приводит к усилению динамизма разговора. Персонаж выглядит более активным, живым и действенным:

|                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                          |                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO Che fortunata combinazione! (fra sù) (Però prima di farle certe domande assai delicate, vorrei...) E questa leggiadrissima giovinetta é una vostra figlia? | Какая удачливая комбинация! (про себя) (Раньше, чем задать некоторые очень тонкие вопросы, я хотел бы ...) И этот самая изящная девочка есть ваша дочка? | Д. Фернандо. Какая счастливая случайность... А эта прелестная девица ваша дочка? (Т. 9. С. 160) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|

Но на самом деле Островский не полностью «выбрасывает» фразу – он заменяет ее невербальным знаком раздумья, отраженным на письме многоточием.

Также в данном отрывке есть стилистическая замена: *leggiadrissima giovinetta* - изящная девочка - прелестная девица. Данная замена является стилистической, исходя из выбора употребления выражения, характерного больше для поведения молодого человека дворянского происхождения, позволяющего незначительные вольности в разговорах.

Другой пример сокращения для усиления динамики действия.

|                                                                                                                                               |                                                                                                                               |                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO Io lo ammetto. - Ma non sapete voi che l'opinione pubblica и un tribunale, che giudica senza prove? che condanna senza misericordia? | Я это допускаю. - Но вы знаете только общественное мнение и суд, который судит без проверок? Который осуждает без милосердия? | Д. Фернандо. Я вам верю. Но общественное мнение... (Т. 9. С. 163) |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|

Здесь особенно важна перестановка акцентов: в оригинале Фернандо говорит о двух обвинителях – это общественное мнение и несправедливый суд. В русском варианте в качестве источника бед Розалии осталось только общественное мнение. Исключение слова «суд» снимает обличение законодательной, гражданской составляющей надличностной силы, довлеющей над простыми людьми, попавшими в трудную ситуацию.

Так как по происхождению дон Фернандо дворянин, то его речь соответствует данному положению в обращении с дамой:

|                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO Addio, bell'angiolino (Emma esce a sinistra) Mi spiace disturbarvi... ma però la signorina poteva rimanere con noi. - Vi и del mistero in cit che avete a dirmi? | Прощайте, красивый ангелочек (Эмма выходит слева) Мне неприятно так беспокоить ... но синьорина могла остаться с нами. - Там есть тайна, в том, что вам нужно сказать мне? | Д. Фернандо. Прощайте, ангел небесный! Эмма уходит. Мне, право, совестно, что я вас так беспокою; синьорина могла бы остаться с нами. Может быть, в том, что вы хотите сказать мне, есть какая-нибудь тайна? (Т. 9. С. 161) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Островский «упрощает» синтаксис, использует устоявшиеся в русском языке обороты речи, более простые и общеупотребительные, которые понятны и используются в разговорной речи, в диалогах, в простом бытовом общении.

|                                                                                                                                |                                                                                                                                               |                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Eh! perbacco, era da prevedersi. Certe passioni esaltate, più proprie del romanzo che della vita reale, conducono a precipizi. | Ах! да ну, нужно было предвидеть. Некоторые превознесенные страсти, больше свойственные роману, чем реальной жизни, они ведут в пропасти<...> | Я так и ждал. Эти бурные страсти годятся больше для романа, чем для действительной жизни, и всегда доводят до беды. (Т. 9. С. 162) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Некоторые реплики Островским «вырезаны» частично, некоторые полностью. Полностью фразы убираются с целью сократить излишнюю морализацию. Частично изменяя реплику, Островский ориентирует сами диалоги персонажей на большую сценичность, для которой, в понимании Островского, более необходима действенность и динамизм, нежели пространные рассуждения о морали и пояснения чувств и внутренних переживаний героев.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                           |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| FERNANDO Lo capisco, ricordo anch'io le parole che il Redentore ha scritte sulla sabbia...                                                                                                                                                                                                                              | Я понимаю, вы намекаете на слова, написанные Спасителем на песке...                                                                                                                                                                                                                       |  |
| ROSALIA (risentita) Non è questo il caso... e nondimeno se lo fosse, il signor abate non ricordr quelle parole misericordiose, mentre fu il primo a raccogliere la pietra, che il suo sapiente maestro aveva fatta cadere dalle mani dei lapidatori, per lanciarla contro di me, che non sono la peccatrice di Maddalo. | (С оживлением). Нет, это не подходит сюда... но даже если бы и так, то синьор аббат не помнит этих слов милосердия и первый подымает камень, который его божественный учитель заставил выпасть из рук преследователей, и бросает его теперь в меня, хотя я вовсе не Магдальская грешница. |  |

(частично)

|                                                                                                                                    |                                                                                                            |                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO (fra sù) (Ah! quella pinzochera avra fatto il male). Ma pert, mio zio vi ha rivolto qualche rimprovero? Vi ha minacciata? | (про себя) (Ах! этот ханжа будет делать зло). Но, мой дядя обратил вам несколько упреков? Он угрожал вами? | Д. Фернандо. Скажите, дядя делал вам упреки, угрожал вам? (Т. 9. С. 163) |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|

В диалоге аббата с Фернандо есть такой момент: Аббат говорит об обстановке дома доктора Пальмиери:... «Чи портреты в библиотеке? Сарни, Арнальдо,

Джиордано Бруно, Кампанеллы, Филянджиери, Франческо Конфорти, Доменико Чирилло». На что дон Фернандо отвечает:

|                                                           |                                                                    |                                                      |
|-----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| FERNANDO Uomini grandi...                                 | Большие люди...                                                    | Фернандо. Все великие люди.                          |
| ABATE Dite settari che finirono quasi tutti sul patibolo. | Вы говорите про сектантов, которые почти все закончили на эшафоте. | Монсиньор. Кончившие жизнь на эшафоте.               |
| FERNANDO Come Cristo.                                     | Как Христос.                                                       | Д. Фернандо. Как мученики.                           |
| ABATE Che dite voi, don Fernando?                         | Что говорите вы, дон Фернандо?                                     | Монсиньор. Что ты говоришь, опомнись! (Т. 9. С. 165) |

Бенвенуто Челлини, Сарни, Арнальдо, Джордано Бруно, Кампанелла, Филянджиери – имена видных представителей раннего просветительства и материалистической философии, противников церкви и власти папства. В частности, Бенвенуто Челлини (1500-1571) - знаменитый скульптор и ювелир-художник; Паоло Сарни (1552-1623) - известный историк; Арнальдо Брешианский (1100-1155) - народный проповедник, противник папства и социальный реформатор, сожженный на костре; Джордано Бруно (1550-1600) - крупнейший передовой философ итальянского Возрождения, боец против католицизма и средневековой схоластики; сожжен на костре в Риме; Фома Кампанелла (1568-1639) - выдающийся философ, один из основоположников экспериментального метода в науке, враг папства, томившийся в заключении двадцать семь лет; автор социально-политической утопии "Город солнца".

Изменением «большие» на «великие», исключением слова «сектанты» А.Н. Островский показывает свое негативное отношение к католической церкви, представители которой зачастую не соответствуют своему высокому предназначению, в результате чего возникали трагедии в жизни великих людей. Это также подтверждается письмом от 28 апреля 1870 г., в котором, говоря о переделке пьесы, он замечает, что надо «громить не уголовный кодекс, а монахов». Нельзя не заметить замену сравнения «Come Cristo» (как Христос) на «Как мученики» - за

этим явно просматриваются бережность и святость отношения к имени Христа воспитанного в православной вере А.Н. Островского.

Проанализировав речь дона Фернандо, можно сделать вывод о типах изменений текста пьесы. Островский использует ряд изменений, таких как:

- сокращение реплик с целью уменьшить морализацию и увеличить динамизм действия;
- разделение номинаций «Ты» и «Вы» подчеркивает социально-статусные различия между героями;
- усиление разговорного стиля как свидетельство демократической природы персонажа;
- замена узкоспециальных терминов и малоупотребительных понятий.

Внесение всех этих изменений в речь приводит к изменению характера персонажа дона Фернандо – он становится более ярким, эмоциональным и глубже прорисованным, что влияет на само восприятие места и роли его в пьесе.

Следующий фрагмент также подтверждает тенденцию снятия излишнего мелодраматизма.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CORRADO Fu meglio così. - Vi lascio immaginare il dolore, che provarono i genitori di Rosalia, l'odio che concepirono contro di me. Era giusto, ma allora non mi sembrava così. Mia moglie aveva un fratello per nome Alonzo, il quale era riuscito ad intenerire il cuore di suo padre... ma non verso di me. L'onesto vecchio avrebbe volentieri perdonato alla figlia, l'avrebbe riaccolta in casa, se si fosse decisa a lasciarmi. Rosalia, già divenuta madre di una vaga bambina... resistì coraggiosamente ai consigli, alle preghiere, non meno che alle minacce... ma invano, perocchè decisero di rapirmela ad ogni | Дальше лучше было. - Предоставляю Вам самим представить боль, которую испытали родители Розалии, ненависть, которую они замыслили против меня. Она была справедливой, но тогда мне так не казалось. У моей жены был брат Алонзо, которому удалось смягчить сердце его отца ..., но не ко мне. Честный старик простил бы дочку с удовольствием, вновь принял бы ее дома, если бы она решила оставить меня. Розалия, уже став матерью девочки ... ни советы, ни просьбы, ни угрозы ... но напрасно, потому что они решили похитить ее у меня | Коррадо. Дальше лучше было. Предоставляю вам самим изобразить и печаль и гнев ее родителей. У жены моей был брат, Алонзо. Ему удалось уговорить отца, но не в мою пользу. Честный старик охотно прощал дочь, если она меня оставит. У Розалии уж была хорошенькая дочка; ни советы, ни просьбы, ни угрозы не могли поколебать ее; тогда задумали у меня ее похитить, и Алонзо взялся за это дело. Кроме того, клеветали, доносили на меня, представили меня подозрительным человеком... Я знал обо всем и ждал беды. Однажды ночью я заметил, |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>costo, ed Alonzo se ne tolse l'incarico. Fui avvertito della trama da un vecchio servo della famiglia, che già aveva favorita ed agevolata la fuga di Rosalia dalla casa paterna. Una notte... era la notte fatale destinata da Alonzo al rapimento della sorella - io mi appostai sulla cantonata, e vedutolo, mentre si dirigeva per entrare in mia casa, gli chiusi il passo, in modo che, pel suo meglio, avrebbe dovuto retrocedere sul momento... ma invece lo sventurato ebbe l'imprudenza di minacciarmi... minacciar me, egli, in quel luogo, in quell'ora!... Subito le mie braccia divennero d'acciaio come la lama dello stile, che già serravo nel pugno. Al grido di Alonzo, si spalancò la finestra, e vi comparve Rosalia spaventata, esclamando: «Corrado, rispetta mio fratello!...» A quel secondo grido i miei occhi infoscati non videro più che sangue... e difatti la mia lama aveva già spaccato il cuore di Alonzo.</p> | <p>любой ценой, и Алонзо взял себе это поручение. Я был предупрежден о заговоре старым рабом семьи, который уже поддерживал и содействовал бегству Розалии из отцовского дома. Ночью... это была роковая ночь, предназначенная Алонзо для похищения сестры - я устроил засаду на углу, в то время как он направился войти в мой дом, я загородил ему путь, для его было бы лучше моментально отступить..., но вместо этого у него была неосмотрительность угрожать мне... угрожать мне, в том месте, в тот час!... Сейчас же мои руки стали как стальное лезвие, которое я уже сжимал в кулаке. На крик Алонзо, распахнулось окно, и там появилась испуганная Розалия, восклицая: «Коррадо, уважай моего брата!... » На второй крик мои глаза не видели ничего больше, чем кровь... и действительно мое лезвие уже прокололо сердце Алонзо.</p> | <p>что кто-то крадется к моему дому. Я притаился за углом и вдруг загородил ему дорогу. Это был Алонзо. Если б он был поумнее, ему бы бежать от меня, а он стал грозить. Мне! Грозить! Несчастный! Кровь бросилась мне в голову, жилы натянулись! Я его убил на месте! (Т. 9. С. 179)</p> |
| <p>FERNANDO Che orrore! capisco adesso perchй ros'anzi trasaliste in quel modo!</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <p>Какой ужас! я понимаю теперь, почему недавно вы поступили таким способом</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                           |

На данном примере можно оценить масштаб переделки Островским текста пьесы с точки зрения объема – русский вариант короче практически в два раза, что позволило придать динамичность, на которую ориентировался А.Н. Островский как на обязательное условие исполнения пьесы, т.е. произведения, предназначенного для сценической постановки. Эта тенденция проявилась в ярком описании Коррадо сцены убийства Алонзо, брата Розалии. В нем убрана остроконфликтность

аффектированного сюжета. Не говорится, например, о тайном заговоре между Коррадо и слугой в доме родителей Розалии.

По причине присутствия в пьесе такого персонажа, как аббат, текст содержит соответствующую лексику, измененную Островским:

|                                                              |                                                                       |                                                             |
|--------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| quadri religiosi                                             | религиозные картины                                                   | картины исторического содержания (Т. 9. С. 170)             |
| prestarono servigi importantissimi alla causa del Sanfedismo | оказали важнейшие услуги в причину Санфедизму (перен. – клерикализму) | часто даже оказывают нам значительные услуги (Т. 9. С. 172) |

В приведенных примерах это происходит потому, что первый случай – часть интерьера кабинета монсиньора, который должен был восприниматься русскими зрителями скорее как чиновник, чем священнослужитель (по причине присутствия в своем характере бытовых, мелочных интересов, не присущих описанному сословию), поэтому картины исторического содержания более соответствуют характеру аббата, чем религиозному его сану.

Во втором примере Островский вычеркивает слово «сафедизм» или «клерикализм» как, возможно, непонятное простому зрителю.

Многочисленны изменения в синтаксисе. Чаще всего Островский убирает множественные вопросы, восклицания, заменяя их точкой, то есть гасит повышенный тон, меняет интонацию повествования. Однако тенденция перевода к опрощению уравнивается стремлением Островского сохранить драматизм. Он поэтически возвышает героев, придавая их речи взволнованность там, где у Джакометти есть только намек. Островский последовательно сокращает речь Коррадо о совершенном им злодействе – убийстве Алонзо, брата жены. Сокращения касаются романтического красноречия Коррадо. Но заметим также и особенности синтаксиса. В данном случае, сокращая текст, Островский стремится сохранить драматическое напряжение. Он меняет психологический рисунок героя во время рассказа. У Джакометти речь пять раз прерывается остановками (многоточиями) и

один раз восклицательным знаком, принадлежащим Розалии. Островский строит речь героя *crescendo*: без пауз, нарастая, она заканчивается пятью восклицаниями, передающими страшное волнение героя и объясняющими причину его преступления.

В синтаксисе выше приведенного отрывка можно отметить следующие варианты изменений: многоточие заменено на вопросительный знак («...» - «?») семь раз, вопросительный знак изменяется многоточием («?» - «...») десять раз. Вместо многоточия Островский ставит точку («...» - «.») в одиннадцати случаях. Замена точки на восклицательный знак («.» - «!»), а восклицательного знака на точку («!» - «.») встречается десять и двенадцать раз соответственно. Также двенадцать замен тире на восклицательный знак («—» - «!») и восемь изменений вопросительного знака на восклицательный («?» - «!»). Островский в совершенстве владел искусством психологической мелодрамы: это дополнительные вводимые многоточия, восклицания, вопросы в речи всех персонажей, особенно в пятом акте, где все герои стоят перед нравственным выбором. Розалия готова уйти с преступным мужем в горы, чтобы сохранить благополучие их дочери; Коррадо убивает себя ради жены и дочери, приняв решение, становится «живым трупом». Островский в пятом акте сохраняет все многоточия, благодаря которым передается глубокое волнение и переживания героев.

Гибель Коррадо в финале еще и итог его морального самоосуждения, попытка разрешить сложную гражданскую, моральную и психологическую ситуацию. Коррадо умирает, бунтуя против закона. Но Островский убирает финальную реплику благородного доктора Пальмиери при виде отравившегося Коррадо: «Смотрите же, законодатели!». Поэтому мотивация у Коррадо в переводе преимущественно моральная, основанная на чувстве любви. Коррадо понимает степень ответственности за случившееся и не хочет становиться преступником, погубив свою семью.

В V действии, когда Коррадо принимает решение отравить себя, чтобы дать свободу своей жене и дочери, у Джакометти звучит:

|                                                                                |                                                                           |                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Stolti! il cadavere civile perde il moto... ho terminato di ucciderlo io<...>. | Глупые! гражданский труп теряет движение ... я закончил, я его убил<...>. | Безумные! Живой труп теряет движение... я добил его<...>. (Т. 9. С. 207) |
|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|

Прослеживается непосредственная связь с измененным заглавием пьесы, с теми замыслами относительно перевода, которым Островский делился в письме к Бурдину, а также с финалом, в котором Островский убирает финальную фразу с предшествующей ремаркой, делая его более кратким и драматичным:

|                                                                                                                                              |                                                                                                                                                       |                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| PALMIERI (rimasto in piedi ed allargando le braccia, coll'accento doloroso e solenne dell'uomo che pensa all'umanita) Legislatori, guardate! | ПАЛЬМИЕРИ (оставшись на ногах и разводя руками, с печальной и торжественной интонацией человека, который думает о гуманности) Законодатели, смотрите! | Коррадо умирает. Розалия и Эмма с криком бросаются к нему. (Т. 9. С. 208) |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Островский стремится точно передать текст, сохраняя полностью сюжет и композицию оригинала.
2. Снимает «театральный» мелодраматизм, делает многочисленные купюры при изображении характера героя, убирает эффектность, то есть приводит текст в соответствие с реалистичной эстетикой.
3. Значительно изменяет синтаксис.

Сравнительный анализ текста Паоло Джакометти и перевода А.Н. Островского позволил выявить некоторые тенденции художественной позиции Островского как переводчика и драматурга.

В процессе перевода меняется структура и иерархия в соотношении героев пьесы Джакометти. Романтическая мелодрама предполагает разделение персонажей на «ангелов» и «демонов» и их столкновение. Если разграничить персонажей пьесы Джакометти, то «ангелы» – это Эмма, Розалия и Пальмиери, «демон» – аббат.

Островского же интересует сложность, неоднозначность характеров, сочетание того и другого начал в каждом герое. Эта тенденция к психологическому драматизму у писателя проявляется особенно после 60-х годов.

В переводе Островского в Коррадо побеждает жертвенное начало. У Островского теперь делается акцент на психологии *обыкновенного* человека. Таким образом, мелодрама переносится на обыкновенную почву, мелодраматический герой лишается романтической экзальтации, а конфликт, построенный на резком контрасте общественных и нравственных противоречий, создается на материале обыкновенной жизни. Настоящим содержанием конфликта произведения Островский считает не столкновение частных интересов и характеров, хотя конфликт проявляется и в них, а противоречия любви, милосердия, сострадания и бесчувственного закона, жестокости и безнравственности.

На протяжении всей пьесы прослеживается эволюция Коррадо, в котором Островский акцентирует пробуждение в нем человеческого начала, уважения к достоинству личности, подвинувшие его к героическому решению пожертвовать собой ради счастья дочери.

### 3.4 Диалектика взаимодействия оригинального и переводного в творчестве А.Н. Островского: Коррадо и Несчастливцев

Напряженные нравственные коллизии, в которые оказываются вовлечены люди, сближают персонажей итальянской пьесы с главными героями многих произведений А.Н. Островского.

Параллельно с переводом «*La morte civile*» П. Джакометти в конце лета 1870 года шла работа над оригинальной пьесой «Лес», о чем свидетельствует черновая рукопись пьесы «Лес».

На серьезные изменения структуры комедии и функций действующих лиц указывает Е.В. Измайлова, исследовавшая варианты черновой рукописи <sup>220</sup> : «Очевидно, по ходу работы у драматурга появлялись *соображения*, сначала носившие частный характер, но потом переросшие в принципиальные изменения, *под влиянием которых* Островский не только *перерабатывает* отдельные образы, но и *значительно изменяет всю композицию пьесы*» <sup>221</sup> (Курсив мой – И.Б.). Измайлова показывает, что первоначально комедия была задумана как семейно-бытовая. Однако в процессе работы ее структура и действующие лица претерпели серьезные изменения. В раннем варианте действующие лица связывались тесными семейными узами, а сюжет строился на любовных взаимоотношениях Гурмыжской и Буланова. Определяющую роль в развитии действия играла тема завещания Гурмыжской, составленного на имя племянника - Несчастливцева, отсутствовавшего в усадьбе в момент начала действия. Гурмыжская рисовалась как богатая помещица, не испытывающая нужды в деньгах. Образ Восьмибратова не играл существенной роли в конфликте пьесы, а персонаж Несчастливцева являлся эпизодическим. С углублением творческого замысла изменилась сюжетно-композиционная структура комедии, при которой образы приобрели идейно-художественную законченность. Семейно-бытовая пьеса стала социально-сатирической. Ее конфликт стал определяться как столкновение различных социальных групп: с одной стороны – Несчастливцев, Аксюша, с другой – Гурмыжская, Буланов, Восьмибратов и др.

Текстологическое сравнение пьес «Лес» и «Семья преступника» позволяет сделать предположение, что одной из причин, повлекшей структурные и идейные изменения оригинальной пьесы, могла явиться работа над итальянским переводом.

---

<sup>220</sup> Измайлова Е. В. Черновая рукопись комедии А. Н. Островского «Лес» // Зап. Отд. рукописей биб-ки им. В. И. Ленина. М., 1957. Вып. 19. С.194-217.

<sup>221</sup> Измайлова Е. В. Указ. соч. С. 195.

На связь этих двух произведений указывает ряд сходных ситуаций, которые четко прослеживаются в сюжетной линии и расстановке действующих лиц обеих пьес:

1. Главные герои, Несчастливцев и Коррадо, приходят издалека и не вписываются в среду.
2. Несчастные девушки – Аксюша и Ада (Эмма). В обоих случаях ради них главные герои жертвуют собой.
3. Носители «моральных» устоев описываемого общества – люди, власть имеющие: Гурмыжская – аббат. Эти персонажи лишены настоящих добродетелей.
4. Второстепенные персонажи: Агата (кормилица) – Улита (ключница), Гаэтано (слуга аббата) – Карп (лакей Гурмыжской).

Наибольший интерес представляет соотношение двух главных персонажей (Несчастливцева и Коррадо) и работа Островского над их образами. А.И. Журавлева пишет, что в пьесах Островского 1860-1870-х гг. формируется новый герой. «Этот герой прежде всего должен обладать развитым личностным сознанием. Пока он внутренне, духовно не чувствует себя противостоящим среде, вообще себя от нее не отделяет, он может вызывать сочувствие, но еще не может стать героем драмы, для которой необходима активная, действенная борьба героя с обстоятельствами»<sup>222</sup>. Интерес Островского привлекает «становление личного нравственного достоинства и внесловной ценности в сознании <...> городской массы»<sup>223</sup>. Коррадо и Несчастливцев не являются «активными борцами с обстоятельствами», но своими поступками они устанавливают другую правду, которая меняет условия, установленные довлеющим обществом, и восстанавливает справедливость, утверждая силу истинных ценностей.

---

<sup>222</sup> Журавлёва А. И. «Правда – хорошо, а счастье лучше» // Литература в школе. 1998. №3. С. 13.

<sup>223</sup> Там же. С. 14.

Изначально образ Несчастливцева был обрисован обобщенно, и трагик выглядел менее значительным, не был эмоциональным центром действия. В последующих вариантах образ Несчастливцева и в идейном и в сюжетном плане значительно развивается и становится центром в конфликте. В окончательной редакции Несчастливцев сочетает в себе дар актера-трагика с глубокой человечностью и гуманностью труженика, его поведение характеризуется переходом от напускного, заученного пафоса к искренним сердечным порывам, выражающим глубокую человечность и горячий протест против обитателей «леса».

Большой фрагмент текста был добавлен Островским в черновой автограф, возможно, не без влияния драмы Джакометти:

| Первоначальная редакция                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Промежуточная редакция                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Окончательная редакция                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>«Несчастливцев. Ну так вот что, господа, если богатая помещица не хочет дать своей племяннице приданого, так даст бедный артист. (Вынимает из кармана деньги).</p> <p>Гурмыжская. Это очень великодушно с твоей стороны.</p> <p>Несчастливцев. Не великодушно, а глупо. Хотя эти деньги мне недорого достались.</p> <p>Гурмыжская. Ты, кажется, не можешь упрекать меня в скупости.</p> <p>Несчастливцев. И меня вы ни в чем не упрекнете. (Подходит к Гурмыжской и говорит ей на ухо). Возьмите ваши деньги, я не разбойник. Если хотите, отдайте их сестре, только не говорите, что от меня (Утирает слезу)»<sup>224</sup>.</p> | <p>Несчастливцев. Тетушка, Раиса Павловна, благотельница рода человеческого! Не стыдите роняйте себя перед этим почтенным обществом. Не стыдите нашу фамилию Гурмыжских! Вы заставляете меня краснеть за вас! У вас несколько тысяч десятин земли: леса, поля, уголья в разных губерниях, - а ей, бедной девушке, только и нужно тысячу рублей, для ее счастья. Разве Гурмыжская может отказать в такой сумме. Да это вздор, о котором не стоит и говорить. У вас только родственников, я да она, - она уж больше не попросит, а мне приданого не нужно. - Что значит для вас эта малость! Я бедный труженик, - да и то бы не отказал для сестры, если б только у меня были (ударяет себя в грудь)... Да они и есть, я забыл. (Вынимает деньги.) Вот</p> | <p>Несчастливцев. Тетушка, Раиса Павловна! Благотельница рода человеческого! Не роняйте себя перед почтенным обществом. Не стыдите фамилию Гурмыжских. Я краснею за вас. У вас только и родных - я да она; она уж больше не попросит, а мне приданого не нужно. Гурмыжская не может отказать в такой сумме! Вы женщина богатая, что значит для вас эта малость! Я бедный труженик; но если б у меня были... (Ударяет себя в грудь.) А? Что такое? Да они есть. (Вынимает из кармана деньги.) Вот они! Признаться, не грех бы бедняге Несчастливцеву и покутить на эти деньги; не мешало бы ему, старому псу, и поберечь их на черный день». (Т. 3. С. 334-335)</p> |

<sup>224</sup> Измайлова Е. В. Указ. соч. С. 322.

|  |                                                                                                                                                                                                                         |  |
|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|  | они! Я было думал пожить на них в свое удовольствие барином, как следует Гурмыжскому, - надоело уж ломаться-то перед лавочниками из-за куска насущного хлеба, да и на черный день что-нибудь поберечь» <sup>225</sup> . |  |
|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

В промежуточной редакции речь Несчастливцева выполнена в мелодраматическом стиле героя «Гражданской смерти» Джакометти: по сравнению с первоначальной редакцией усилена патетика за счет восклицательной интонации, многословия, многообразных эмоциональных переходов. Все эти введения сохраняются в окончательной редакции, богаче становится эмоциональная палитра: вместо четырех восклицательных предложений появляются три восклицательных и два вопросительных, но драматизм переводится из внешней патетики в характеристику внутреннего переживания героя-романтика.

В речи Несчастливцева повышенная эмоциональность, выраженная синтаксически, а также ремарками с описанием жестов и действий, свидетельствует о мелодраматическом характере персонажа. Каждая фраза наполнена смыслом и драматически красноречива. Одновременно эти мелодраматические высказывания – следствие еще и того, что он мало образован.

Если вспомнить письмо А.Н. Островского к Ф.А. Бурдину от 24 октября 1870 г., в котором он писал. в связи с прохождением театральной цензурой перевода «Гражданской смерти» П. Джакометти, о неприятии «пустого и не драматического красноречия» (XIV, 192), можно сделать вывод, что сокращения, сделанные при переводе, позволяют убрать излишний мелодраматизм, но оставить красноречие драматическое (изображение высоких чувств человека) и реалистически драматизировать пьесу. Островским пьеса «Семья преступника» определена как

<sup>225</sup> Измайлова Е. В. Указ. соч. С. 322.

драма. Но Островский не отказывается от мелодраматической выразительности, он тщательно работает над ней и использует в своих художественных целях, в том числе и для стилевой обрисовки: характеры и Несчастливцева, и Милонова, и Гурмыжской получились мелодраматическими, но воспринимаются по-разному. Островский отталкивается от «плохой» мелодрамы, активно используя ее функциональные возможности: для пародирования романтического стиля и для создания картин высоких чувств переживаний героев. Мелодраматическому речевому стилю свойственны повышенная эмоциональность и речевые штампы – это всегда чужие слова, не прожитые самостоятельно.

В окончательной редакции Несчастливцев цитирует исполненный романтической экзальтации монолог Карла Моора из «Разбойников» Шиллера: «Люди, люди! Порождение крокодилов! Ваши слезы - вода! Ваши сердца - твердый булат! Поцелуи - кинжалы в грудь! Львы и леопарды питают детей своих, хищные вороны заботятся о птенцах, а она, она!.. Это ли любовь за любовь? О, если б я мог быть гиеною! О, если б я мог остервенить против этого адского поколения всех кровожадных обитателей лесов!». (Т. 3. С. 337). Характерно, что точная цитация Шиллера появляется лишь в окончательном варианте пьесы «Лес», до этого в черновой рукописи Островский лишь набрасывает основную, задуманную им мысль.

Эта мелодраматичность служит выражением драматического состояния героя. Несчастливцев называет две свои социальные роли: бедный труженик и барин Гурмыжский. Но он отказывается от всех социальных званий ради простого человеческого счастья сестры.

При создании образа Несчастливцева Островский активно использует мелодраматическую поэтику, отличавшую пьесу Джакометти и образ Коррадо в частности. Можно указать на «перекличку» в портретных описаниях Несчастливцева и Коррадо:

Внешний облик Коррадо: «*La sua fisionomia non ha un carattere deciso: non si sa precisamente se esprima la ferocia, il disprezzo, la malinconia, la pietà, il rimorso...*»

[В его облике *нет решительного характера: неизвестно точно, выражает ли он жестокость, презрение, грусть, жалость, угрызения совести...*].

Внешний облик Несчастливцева:

| Первоначальная редакция                                                                                                                                                  | Окончательная редакция                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| С правой стороны из глубины показывается Несчастливцев. <...> Он, видимо, утомлен, часто останавливается, вздыхает и бросает мрачные взгляды исподлобья <sup>226</sup> . | С правой стороны из глубины показывается Несчастливцев. <i>Ему лет 35, но на лицо он гораздо старше, брюнет, с большими усами. Черты резкие, глубокие и очень подвижные, следы беспокойной и невожатной жизни.</i> <...> Он, видимо, утомлен, часто останавливается, вздыхает и бросает мрачные взгляды исподлобья. (Т. 3. С. 272) |

В первом варианте «Леса» указания на возраст, род деятельности, портрет Несчастливцева отсутствовали. В окончательной редакции обнаруживаются новые детали, свойственные мелодраматическим героям: упоминается, что был фрак, который он «на костюм Гамлета выменял».

Несчастливцеву свойственна остроконфликтность, своеобразная надорванность, резкие скачки и переходы, зачастую переданные ремарками. Пример того – диалог с актером Счастливым:

«Несчастливцев (*берет его за ворот и держит*). Кто? Как?<...>. (Т. 3. С. 276)

Несчастливцев (*выпускает его*). Ну, не надо, убирайся! В другой раз... Так вот положил он мне руку на плечо. "Ты, говорит... да я, говорит... умрем, говорит"... (*Закрывает лицо и плачет. Отирая слезы.*) Лестно. (*Совершенно равнодушно.*) У тебя табак есть?». (Т. 3. С. 277)

Мелодраматизм проявляется и в том, как Несчастливцев определяет истинный талант драматической актрисы: «*Бросится женщина в омут головой от любви - вот*

<sup>226</sup> Измайлова Е. В. Указ. соч. С. 246.

*актриса. Да чтоб я сам видел, а то не поверю. Вытащу из омута, тогда поверю.*  
(Т. 3. С. 279)

Так впоследствии и поступает Аксюша: *«Аксюша (хватаясь за сердце). Ох, ох! Еще, еще горе! еще обман моему сердцу! За что же я себя обидела! И я, глупая, понадеялась! Разве я смею надеяться! Разве есть для меня надежда! Прощайте! (Отходит, шатаясь, потом быстрее и быстрее, и наконец бежит.)»*. (Т. 3. С. 312)

Остроконфликтность существует не только в самом осуществлении действий персонажами, но и в снах: Гурмыжской снится сон, что ее племянник стреляет в Буланова, на самом деле, фактически выстрел отсутствует. Здесь возникает ситуация «дурного», «театрального» мелодраматизма, но его появление оправдано, поскольку становится способом комической характеристики Гурмыжской. Это «нравственно недоброкачественное комедианство»<sup>227</sup>, когда театр переносится в жизнь путем использования придуманных ролей. «Но и Несчастливцев тоже <...> надевает маску и ставит свой спектакль, сочиняя и разыгрывая мелодраму»<sup>228</sup>.

А.И. Журавлева указала на то, что мелодраматичность образа Несчастливцева во многом определена его профессией трагического актера, вследствие чего грань между игрой и жизнью стирается, более того, актерство и реальность становятся взаимопроникаемыми. Так происходит в сцене, когда Гурмыжская сказала, что Восьмибратов отдал за лес только две тысячи.

В дополнение ко всему, Несчастливцев (совсем как герой мелодрамы) пишет стихи, в которых отражены мотивы судьбы, гибели:

*« Судьба моя, жестокая!*

*Жестокая, судьба моя!*

*Ах, теперь одна могила...»* (Т. 3. С. 283)

Речь Несчастливцева изобилует театрально-романтическими штампами: «врата вечности», «Мой путь тернист; но я не сойду с него», «Мой покой в могиле.

<sup>227</sup> Журавлёва А. И., Макеев М. С. Александр Николаевич Островский. М., 1997. С. 67.

<sup>228</sup> Там же. С. 69.

Здесь рай; я его не стою». Соответствует общему пафосу и стилистика финала пьесы:

Аксюша бросается к трагику: *«Попросите тетушку, <...> теперь только тысячу рублей нужно, только тысячу»*. *«А что ж в актрисы-то, дитя мое? С твоим-то чувством...» «Братец... чувство... оно мне дома нужно»*.

*Несчастливцев (басом). «Поколебалась! Что на земле незыблемо теперь?»* (Т. 3. С. 329).

В итоге Несчастливцев отдает Аксюше свои деньги, чтобы она смогла устроить свое счастье: *«Бери, говорят тебе! Я что задумал - не передумываю, что сделал - не переделываю»* (Т. 3. С. 335).

Новый тип героя А.Н. Островского в комедии «Лес» не был воспринят критикой, в первые годы постановок Несчастливцев считался совершенно непонятым явлением: «Что же такое Несчастливцев? Болезненное явление, достойное изучения психиатра, а не драматурга. Г. Островскому, вероятно, кто-нибудь рассказывал, что актеры иногда в жизнь вносят характеры, принадлежащие не им, а тем лицам, которых они изображали. ... Это явление болезненное и присуще трем-четырем лицам, принадлежащим к актерскому обширному кругу, это мономаны, и ими заниматься должны психиатры, а не драматурги»<sup>229</sup>. Но «Лес» вызвал одобрение Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина<sup>230</sup>. В письме к драматургу от 31 декабря 1870 г. Н.А. Некрасов скажет: «... «Лес» вещь великолепная»<sup>231</sup>, а И.С. Тургенев, посмотрев «Лес» в Петербурге в 1874 г., напишет: «Разыграна пьеса была довольно плохо – но какая это прелесть! – Характер «трагика» – один из самых Ваших удачных»<sup>232</sup>.

Сравнение «Леса» и «Семьи преступника», создаваемых А.Н. Островским одновременно, обнаруживает процесс активного взаимодействия оригинального

<sup>229</sup> Театральный курьер // Петербургский листок. 1871. № 219. С. 2.

<sup>230</sup> Неизданные письма к А.Н. Островскому. М. ; Л., 1932. С. 297.

<sup>231</sup> Там же. С. 299.

<sup>232</sup> Там же. С. 592.

творчества и переводческой деятельности, проявившегося в актуализации проблем просветительского, нравственно-этического понимания человека.

Таким образом, в деятельности А.Н. Островского осуществлялся процесс творческого взаимодействия художественных принципов национального русского театра с европейским. И этот процесс способствовал созданию драматургом постановок, отличавшихся остротой нравственных и социальных проблем и глубиной психологических открытий.

#### 4 Итоговый период переводческой деятельности А.Н. Островского

##### 4.1 «Арцыгоголо» (L' Arzigogolo) А. Граццини (A. Grazzini)

«L' Arzigogolo» – пьеса XVI века драматурга Антон Франческо Граццини. Впервые в научных трудах это название встречается в сборнике Трудов Пушкинского дома, в предисловии С.Ф. Ольденбурга к первой публикации перевода отрывка драмы «Дэвадасси» («Баядерка»), где сообщается, что «рукопись Островского в 16 страниц в лист, находится в обложке, на которой карандашом написано: «Дэвадасси» (окончено) Арцыгоголо<sup>233</sup> (не окончено). Эта пометка не отвечает современному состоянию рукописи, которая дает только часть первой пьесы «Дэвадасси»<sup>234</sup>. На эту статью ссылается Л.Р. Коган в «Летописи жизни и творчества А. Н. Островского», датируя перевод «Арцыгоголо» 1874-1875 гг.

Впервые об этом тексте, устанавливая авторство пьесы «L' Arzigogolo», пишет К.Н. Державин в статье «Один из неизвестных переводов А.Н. Островского»<sup>235</sup>. Вслед за Державиным пьесу включают в список итальянских текстов Островского В.И. Маликов и Н.Б. Томашевский («перевод не найден»<sup>236</sup>), упоминает В.Я. Лакшин<sup>237</sup>. Державин сообщает, что «в архиве ИЛ АН СССР среди материалов Островского хранится рукопись (F, 16 стр.), на обложке которой обозначено карандашом: Дэвадаси (окончено), Арцыгоголо (не окончено). Рукопись, однако, содержит только текст перевода первой части южно-индийской драмы «Девадаси» («Баядерка»). <...> Что же касается «Арцыгоголо», то ни перевода его, хотя не оконченного, ни упоминаний о работе над этим переводом в материалах

<sup>233</sup> Вслед за А. Н. Островским прием написания «Арцыгоголо» через «ы».

<sup>234</sup> Ольденбург С. Ф. Перевод южно-индийской народной драмы «Дэвадасси-Баядерка» // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / под ред. М. Д. Беляева. М. ; П. (Л.), 1924. С. 158.

<sup>235</sup> Державин К. Н. Один из неизвестных переводов А. Н. Островского // Науч. бюл. Ленингр. гос. ун-та. 1946. № 9. С. 30-31.

<sup>236</sup> Список переводов и переделок А. Н. Островского // Полн. собр. соч.: в 12 т. / А. Н. Островский. Т. 9. С. 660.

<sup>237</sup> Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. М., 1982. С. 211.

Островского пока не обнаружено»<sup>238</sup>. К.Н. Державин лично знакомился с рукописями Пушкинского дома, о чем свидетельствуют его черновые записи, хранящиеся в рукописном отделе Российской национальной библиотеки.

Все вышеупомянутые исследователи обращались к рукописям А.Н. Островского<sup>239</sup> и указывают на то, что фрагментов «Арцыгоголо» нет. В энциклопедии «А.Н. Островский» (2012 г.) указано: «не найдены фрагменты и пер. комедии»<sup>240</sup>. Но этот фрагмент сохранился в Пушкинском доме, в архиве М.М. Шателен под шифром 23.049/СХІІІ5. Рукопись представляет собой 4 листа, написанных чернилами. На обложке (сделанной сотрудниками ПД) указано «Островский Александр Николаевич. Отрывок его перевода комедии «Причуды» Грацини. Автограф» (См. Приложение Б). Наличие небольшого фрагмента текста позволяет включить его в корпус переводов А.Н. Островского и требует рассмотреть подробнее пьесу и ее автора, чтобы выявить причины, побудившие Островского обратить внимание на данное произведение.

Антон Франческо Грацини (псевдоним *il Lasca*<sup>241</sup>, 1503-1584) – итальянский поэт и драматург XVI века. В 1540 году вместе с Джованни Маццуоли основал *Accademia degli Umidi* («Академию мокрых»), принимал участие в создании *Accademia della Crusca* («Академии делла Круска»). Является автором фарса «Монах» (поставлен в 1540) и семи комедий: «Ревность» (1550), «Одержимая» (1560), «Ведьма», «Сибилла», «Ханжа», «Арцыгоголо», «Родственные связи» (все изданы в 1582).

---

<sup>238</sup> Державин К. Н. Указ. соч. С. 30.

<sup>239</sup> Например, по листку обращений к рукописи последними значатся Н. Томашевский (24.03. 77 «для печатания тома») и Т.И. Орнатская (1978 – «для подготовки тома «Искусство»).

<sup>240</sup> Говорухо Р. А. Переводы с итальянского языка. Переводы Островского // А. Н. Островский : энциклопедия / гл. ред. И .А. Овчинина. Кострома, 2012. С. 310.

<sup>241</sup> *Lasca* – елец; голавль; язь; краснопёрка

Часть пьесы «Арцыгоголо»<sup>242</sup>, охваченная переводом, представляет собой 44 реплики диалога Сэра Алессо и слуги Валерио (всего в первой сцене первого акта 59 реплик), вторую сцену – длинный монолог Валерио, третью сцену – диалог Дарио и Валерио, состоящий из 19 реплик, на этом первый акт заканчивается. Второй акт начинается с диалога Камиллы и служанки Лесбии (первое действие, состоящее из 13 реплик, есть перевод 7 реплик). Сохранившийся фрагмент рукописи перевода начинается с последней фразы шестнадцатой реплики первого диалога пьесы (Сэра Алессо и Валерио) и заканчивается на первой фразе седьмой реплики первого диалога первого действия второго акта (Камилла и Лесбия). Столь резкое начало и резкое окончание говорят о том, что, скорее всего, перевод был незаконченным, но более полным.

В первом акте уже произошла завязка интриги и намечены основные сюжетные ходы: скупой старик-поверенный Сэр Алессо хочет омолодиться, с чем ему обещает помочь слуга Валерио: он рассказывает историю о воде из горных источников Кавказа, откуда вышел первый человек Адам, имеющей свойство возвращать молодость. И как раз сейчас во Флоренцию воду принес один человек, у которого можно купить глоток. Первое действие заканчивается на том, что Алессо поручает Валерио лучше узнать и о человеке, и о волшебной воде. Вторая сцена раскрывает мистику первого диалога: Валерио все это придумал, чтобы добыть у Сэра Алессо денег для его же сына Дарио, который хочет помочь своему другу Марчелло, желающему жениться. В третьем эпизоде Валерио рассказывает Дарио о своем плане по получению денег. Эта сцена примечательна тем, что в монологе Дарио обозначены два жанровых канона античной комедии: потерянные/найденные родственники и влюбленный молодой человек (образующий пару, на пути к браку которой существуют препятствия):

---

<sup>242</sup> Grazzini A.-F. *Commedie // Riscontrate sui migliori e postillate da Pietro Fanfani*. Firenze, 1859. Opere di Grazzini detto il Lasca. Vol. 2. (В библиотеке А.Н. Островского пьесы А. Граццини представлены сборником).

| А. Грацини                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Подстрочный перевод                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | А.Н. Островский                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Dario. &lt;...&gt; Ecco io, che a rari accade nellanostra età , sono in tutto libero da quelli defiderj, <b>che fanno quasi sempre il fine alle commedie</b>: dico alle commedie; perchè, come si vede quasi sempre, in quelle è ritrovare qualche perso parente, o conseguire Un disiato amore &lt;...&gt;<sup>243</sup></p> | <p>Дарио. &lt;...&gt; Вот я, что редко встречается в нашем возрасте, весь свободен от тех желаний, <b>которые почти всегда встречаются в конце комедий</b>: я говорю комедий, потому что, как мы почти всегда видим, в них отыскивается какой-нибудь пропавший родственник, или вознаграждается страстная любовь &lt;...&gt;</p> | <p>Дарио.&lt;...&gt; Вот я, что редко встречается в нашем возрасте, совершенно свободен от тех желаний, <b>которые обыкновенно составляют сюжет комедий</b>: я говорю комедий, потому что, как мы почти всегда видим, в них отыскивается какой-нибудь пропавший родственник, или вознаграждается страстная любовь &lt;...&gt;</p> |

Упоминание стандартных сюжетных ходов в комедиях, таким образом, с одной стороны, осмеивается Грацини путем актуализации внимания, но реализация их в пьесе на примере других персонажей (отец находит дочь, оставленную в приюте много лет назад; влюбленный Марчелло может вступить в брак с Камиллой) не подтверждает установку итальянского писателя на борьбу с каноничностью в драматургии. Данные, практически «внесценические» отступления носят характер программных и подтверждают стремление Грацини к реформе жанра комедии. Эпоха Возрождения – период реструктуризации античной комедии. Следующим этапом итальянского театра стала комедия дель арте, далее шел – период театральной реформы К. Гольдони.

Ритм итальянскому театру XVI века, в частности, флорентийской комедии, задал Н. Маккиавелли своим произведением «Мандрагора», однако его последователи, как отмечают М.Л. Андреев и Р.И. Хлодовский, не смогли соответствовать, вследствие слабого сопротивления канонам и сюжетным ходам античной комедии. Андреев отмечает попытки Грацини в комедийном фарсе «Монах», который многие путали как раз с «Мандрагорой», но говорит, что уже в полноценной комедиографии Грацини продолжает заданную линию непоследовательно. Отсылая к «Арцыгоголо», Андреев пишет: «С жанровым

<sup>243</sup> L'Arzigolo. Commedia d'Antonfrancesco Grazzini. Academico Fiorentino. Detto il Lasca. Firenze, 1750. P. 16-17.

канон Грассини, как ни старается, расстаться не может. Античная модель перестает быть для него идеалом, но остается императивом»<sup>244</sup>.

Латинским и древнегреческим театром активно интересовался А.Н. Островский: переводил Плавта («Ослы», 1850-51) и Теренция («Свекровь», 1858-59), чьи произведения легли в основу новой европейской комедии. М.Л. Андреев, выявляя метасюжет в театре Островского и говоря об античном жанровом каноне, указывает, что именно «в лице Островского русская литература осваивает тот единственный классический литературный жанр, который именно в классической форме не был ею до сих пор воспринят»<sup>245</sup>.

Эти факты объясняют первую причину обращения Островского к Грассини: его творчество как элемент итальянской комедии XVI века для А.Н. Островского являлось недостающим звеном в цепи: античность (Теренций «Свекровь», Плавт «Ослы») – XVI век (Маккиавелли «Мандрагора», Грассини «Арцыгоголо») – *commedia dell'arte* и реформа Гольдони (Гольдони «Кофейная», Гоцци «Женщина, истинно любящая» и другие произведения) – современная драматургия XIX века (Джакометти, Франки, Чикони, Кастельвеккио). Практическое знакомство с еще одним представителем XVI в. дало более полную картину эволюции европейской комедии. Таким образом, Островский собрал всю историю итальянского театра в развитии.

Для понимания мотивов Островского по переводу пьесы необходимо знать интересы драматурга, соответственно, следует определить тот период, в который осуществлялась работа над «Арцыгоголо».

Л.Р. Коган в «Летописи жизни и творчества А. Н. Островского» датирует перевод «Арцыгоголо» 1874-1875 гг.<sup>246</sup>, ссылаясь на предисловие С.Ф. Ольденбурга. Сам Ольденбург не дает столь точной даты, указывая лишь на то, что перевод

---

<sup>244</sup> Андреев М. Л. Комедия: жанр и его судьба // Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения / М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский; отв. ред. А. Д. Михайлов. М., 1988. С. 212.

<sup>245</sup> Андреев М. Л. Метасюжет в театре Островского. М., 1995. С. 26.

<sup>246</sup> Коган Л. Р. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М., 1953. С. 225.

«Дэвадасси» выполнен после 1874 г. Это закономерно, ведь книга, содержащая текст пьесы на французском языке, хранящаяся в Библиотеке А.Н. Островского, в 1874 г. издана. Так как рукописи «Дэвадасси» и «Арцыгоголо» находились у Островского под одной обложкой, можно предположить, что и работа над ними велась одновременно.

Прямых сведений о переводе Грацини нет ни в дневниках, ни в письмах А.Н. Островского, но по косвенным данным можно выделить некоторые моменты. Для начала обратимся ко времени работы Островского над итальянскими пьесами.

Хронология переводов Островского с итальянского языка следующая:

1867 – «Великий банкир» И. Франки, «Заблудшие овцы» Т. Чикони, «Честь» неустановленного автора, «Обманщик» К. Гольдони, «Истинный друг» К. Гольдони;

1871 – «Семья преступника» П. Джакометти, «Кофейная» (или раньше) К. Гольдони;

1878 – «Фрина» Р. Кастельвеккио, «Нерон» П. Косса;

1884 – «Мандрагора» Н. Макиавелли, «Женщина, истинно любящая» К. Гоцци.

Островский практически всегда упоминал о пьесах, над которыми работал, в письмах. В документах за 1875-1876 гг. находим несколько фактов, связанных с итальянской литературой:

Щелыково, 8 июня 1875 г. Ф.А. Бурдину

<...> Благодарю тебя за книги, хотя в них, признаться тебе сказать, немного хорошего. (Т. 11. С. 490).

Примечание: «В Риме Бурдин купил несколько репертуарных пьес и послал их Островскому для выбора с целью перевода» (Т. 11. С. 491).

20 апреля 1876 г. Москва. Ф.А. Бурдину.

<...> Перед отъездом заезжай к Михаилу Николаевичу и **возьми у него для меня итальянский словарь**. Да попроси Родиславского сделать распоряжение, чтоб нам поскорее выдали из склада библиотеку Кублицкого. <...> (Т. 11. С. 515).

Щелыково, 31 августа 1876 г. В.И. Родиславскому.

<...> **Я слышал, что Кашперов передал Вам итальянские пьесы, которые он привез для меня из-за границы, сделайте одолжение, перешлите их ко мне поскорее. Я теперь серьезно принимаюсь за работу, многое начинал, да все бросал...<...>** (Т. 11. С. 527).

Щелыково, 15 сентября 1876 г. В.И. Родиславскому.

<...> Возвращаю также итальянские во всей их неприкосновенности. Извините, я ошибся. Перед отъездом в деревню **я просил В.Н. Кашперова привезти мне из Италии несколько пьес из народной жизни**, он обещал и записал названия их в свою книжку. Когда жена вернулась из Москвы, я узнал от нее, что Владимир Никитич какие-то пьесы из Италии привез. Скажите, пожалуйста, не естественно ли было мне предполагать, что это те самые пьесы, которые он обещал и которых я ждал все лето. Но человек предполагает, а бог располагает... и потому извините<sup>247</sup>. <...> (Т. 11. С. 530).

Согласно сведениям этих писем, к лету 1875 г. у Островского появились новые тексты итальянских пьес. Характеристика «немного хорошо» не отрицает наличие хотя бы нескольких интересных вещей. Весной 1876 г. понадобился итальянский словарь, необходимость в котором можно объяснить чтением какого-либо произведения на итальянском, либо работой над переводом. Если предположить последнее, то это можно объяснить и фразой «Я теперь серьезно принимаюсь за работу, многое начинал, да все бросал...». В 1876 году Островский напряженно работал, что могло помешать осуществлению личных творческих планов, к которым можно отнести переводческую деятельность. Островский хорошо знал итальянский

---

<sup>247</sup> Островский А. Н. Полн. собр. соч. : в 16 т. М., 1953. Т. 14. С. 486. (К этому письму дан следующий комментарий составителей полного собрания сочинений: «Комитет ОРДП, воспользовавшись поездкой В. Н. Кашперова в Италию, поручил ему договориться с каким-либо итальянским книгопродавцем о присылке в комитет лучших новинок итальянской драматургии. Поручение было выполнено. Помимо того, Островский лично просил Кашперова привезти интересовавшие его итальянские пьесы из народной жизни. Названия этих пьес установить не удалось»).

язык – тот, на котором писал Гольдони и драматурги XVIII века, и словарь мог понадобиться как раз для перевода пьесы XVI в., язык которой несколько отличен от привычного итальянского. По материалам документов можно предположить о работе Островского над переводом «Арцыбоголо» в период 1875-76 гг., т. к. по письмам активный всплеск интереса Островского к итальянской драматургии прослеживается именно в этот период, а следующие переводы появятся только в 1878 г.

Заказанные у В.Н. Кашперова книги не были доставлены, и осенью 1876 г. Островский, после работы над пьесами Соловьева, чтением пьес для конкурсов, приступает к написанию оригинальной пьесы «Правда хорошо, а счастье лучше». С одной стороны, пьеса ничем особенным не выделяется: действие также происходит в Замоскворечье, описывается купеческий быт, богатую невесту хотят выдать замуж, идеологическое противостояние сторонников просвещения и традиционности. С другой стороны, в этой пьесе есть не столь частое действующее лицо в пьесах Островского – нянька по имени Филициата. Помимо этой, няньки есть в пьесах «Бедность не порок», «Не сошлись характерами», «Тушино»; следующий момент, выделяющий пьесу – имена действующих лиц: помимо второстепенных персонажей, Пелагеи и Глеба, все остальные носят греко-римские имена: Мавра (греч. «темная»), Поликсена (греч. «многостранствующая; гостеприимная»), Филициата (лат. «счастливая»), Никандр (греч. «побеждающий людей»), Платон (греч. «широкоплечий») и одно еврейское имя – Амос (нагруженный). Островский часто использовал необычные имена, характеризующие своих носителей, но обычно подобное именование носило выборочный характер. В этой же пьесе оно значительно расширилось. К еще одной «нестандартной» характеристике пьесы «Правда хорошо, а счастье лучше» можно отнести финал, разрешающийся практически по канону античной комедии: влюбленная пара может заключить брак, которому препятствовало денежное неравенство (из-за чего молодого человека

должны были посадить в долговую яму, а девушку выдать замуж за генерала), разрешившееся волей неожиданно появившегося старого близкого знакомого (точно *deus ex machina*). Подобные «нововведения» могли быть введены Островским как раз после знакомства с пьесой А. Грацини.

В «Арцыгоголо», например, также есть довольно странные «говорящие» имена, только они странны с точки зрения своего значения, это имена: сэр Алессо, Мона Папера и Арцыгоголо. Алессо, несмотря на сходство с классическим именем Алессио, значит иное: *allessso* – синоним «*lesso*»: 1. 1) вареный, отварной *alesso* — в вареном виде, вареный; 2) придурковатый. 2. вареное мясо.

Мона Папера в итальянском тексте, скорее всего из-за типографской ошибки, имеет два написания: с одной и двумя «п» (*Mona* и *Monna*). Это вежливая форма обращения к женщинам, образованная от слова *Madonna*, означающая «госпожа»<sup>248</sup>. Слово «*rarrega*» означает: 1) молодая гусыня; 2) грубая ошибка, промах; ляп; или «утка».

Имя проходного персонажа, совпадающее с заглавием пьесы, крестьянина Арцыгоголо значит: *arzigogolo* – 1) фантазия, причуда, странная выдумка, выкрутас; 2) ухищрение, софизм.

Как можно наблюдать, комический эффект, заложенный Грацини еще и по отношению к античному канону, проявляется уже в афише, далее он распространяется на язык пьесы, особенно проявляя себя в речи слуги, рассмотрение которой поможет найти еще одну причину заинтересованности Островского в пьесе. Если прочитать первый диалог (который как раз и сохранился в рукописи) Сэра Алессо со своим слугой, то первое, что обращает на себя внимание, – персонаж Валерио, а точнее, его характер и его манера говорить:

| А. Грацини                                                         | Подстрочный перевод                                | А.Н. Островский                                    |
|--------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| <...> Ales. Che sì, che sì ch'io ti farò, che tu uccellerai un tuo | <...> А. А вот я отучу тебя ловить меня на словах. | <...> А. А вот я отучу тебя ловить меня на словах. |

<sup>248</sup> Интересно, что словарь даёт и такие значения: *mona*: дурында, балда; *monna* 1. *madonna*; 2. 1) выпивка *pigliare*; 2) *mona*; обезьяна, мартышка.

|                                                                                                    |                                                                                               |                                                                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| pari.                                                                                              |                                                                                               |                                                                                                   |
| Vale. Domine ! ho io le reti, e' panioni, e lacivetta per uccellare? credo, che voi farnetichiate. | В. Господин! Да где же у меня сети, силки, ловушки, чтоб мне ловить? Я думаю, что вы бредите. | В. Господи! Да где же у меня сети, силки, ловушки, чтоб мне ловить? Я думаю, что вы бредите.      |
| Ales. Guarda, se io sto fresco!                                                                    | А. Смотри же, я не всегда бываю хладнокровен!                                                 | А. Ты берегись; я не всегда бываю хладнокровен.                                                   |
| Vale. Venite al fuoco, se e' vi fa fresco; è mala cosa patire freddo, sapete? <...>                | В. Подойдите к огню, если вам холодно; плохая вещь замерзать, знаете? <...>                   | В. Вы подите, погрейтесь у печки, если вам холодно. Зябнуть – это нехорошо, вы сами знаете. <...> |

Как можно увидеть в тексте, Валерио хитер, расторопен, умен, может прикинуться простаком, если его шутки заходят слишком далеко («Я ваш слуга, вы со мной можете сделать все, что хотите»), за словом в карман не лезет и говорит то, что думает. Интересна и языковая игра, использующаяся в этом фрагменте, основанная на разном употреблении прямого и переносного значений слов: «ловить на словах» – «где сети, силки, ловушки, чтобы ловить», «я не всегда бываю хладнокровен» – «подойдите к огню, если вам холодно».

Подобный пример языковой игры встречается в комедии «Правда хорошо, а счастье лучше», но в оригинальной пьесе Островского использование каламбура не вызывает комического эффекта из-за общей драматичности диалогов:

«Поликсена. Вы *полагаете*?

Мавра Тарасовна. Да что мне *полагать*? Я без *положения* знаю». (Т 4. С. 267).

«Платон. Ничем я не хуже вас — вот что! Я молодой человек; наружность мою одобряют, за свое образование—я *личный* почетный гражданин.

Мухояров. Нет, не личный, а ты *лишний* почетный гражданин».

Крупных текстовых изменений в переводе нет, что объясняется черновой стадией работы, когда Островский переводил практически дословно, с листа, но уже на этом этапе проявляются переводческие принципы драматурга: установка на точность, разговорность (например, замены: «замерзать» – «зябнуть, крича и

обманивая» – «беру и деньги делу, подойдите» – «подите») и характерность образов, что является ориентиром при выборе пьес для перевода.

В «Арцыгоголо» Валерио все смог устроить ко всеобщему счастью: в финале речь идет о трех будущих брачных союзах – молодых Марчелло и Камиллы, старика Алессо и вдовы Моны Паперы, а также самого Валерио с Лесбией.

В «Правда хорошо, а счастье лучше» финал также представляет собой соединение влюбленной пары (Поликсена и Платон), есть и формальное воссоединение еще одной пары – Марфа Тарасовна и Сила Грознов. Причем возможность счастливой развязки стала реальностью стараниями служанки (няньки) Фелициаты, которая успела все устроить благодаря своей расторопности и сметливости, качествам, свойственным комедийным персонажам-слугам, в т.ч. и Валерио.

Тип Валерио – это будущий Бригелла и Арлекин комедии дель арте, черты которых наследует Тартюф. В библиотеке А.Н. Островского есть книга А.Н. Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы»<sup>249</sup>, содержащая многочисленные пометы Островского. В статье об этих пометах Н.Е. Музалевский указывает, что «Островский подчеркивает информацию о пьесе Фернандо Рохаса «Целестина», «с которой принято вести историю правильной литературной драмы в Испании» и которая считается «наиболее крупной из ранних обработок данного характера»<sup>250</sup>. Возможно, этот факт привлек внимание Островского еще одним именем – итальянского поэта XVI века Франческо Граццини, который, как указывает Веселовский, делал «снимки» с «Целестины»<sup>251</sup>. Эта заметка выстраивает еще один «мост» в системе восприятия Островским европейкой драматургии: родоначальник литературной драмы Испании (Ф. Рохас) – драматург эпохи Возрождения Италии (А.

<sup>249</sup> Веселовский А. Н. Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы. М., 1879. 216 с.

<sup>250</sup> Веселовский А. Н. Указ. соч. С. 61.

<sup>251</sup> Музалевский Н. Е. Пометы А. Н. Островского в монографии А.Н Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы» (1879) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2013. Т. 155, кн. 2. С. 51.

Грацини). Пьеса Рохаса обозначена Веселовским как ранний образчик обработки типажа Тартюфа, что «протягивает» линию родства до Франции.

Обращение А.Н. Островского к творчеству Грацини можно назвать закономерным и необходимым. Работа над пьесой представителя драматургии XVI в. позволяет рассматривать и понимать переводческую деятельность Островского как сложную систему, в которой итальянская драматургия лишь один из элементов, но элемент, являющийся единым началом всей европейской драматургии.

#### 4.2 «Фрина» Р. Кастельвеккио и «Нерон» П. Косса

Автор публикации чернового перевода «Фрины», Д.К. Петров, в статье «От редактора» в 1923 г. объяснял причину интереса к незавершенному отрывку: «Перевод казался А.Н. Островскому не трудным, но пьеса была из греческого быта, и потому ее нужно истолковать и прокомментировать. А для этого А.Н. Островскому понадобились выписки из разных ученых книг, что и затянуло работу. Рукопись, которую мы печатаем, кое в чем сохранила отголоски книг, забранных Островским из университета. Почему перевод оказался незаконченным, мы не знаем; однако напечатать его представляется нам все-таки необходимым. Во-первых, потому что от такого писателя, как автор «Грозы», дорога каждая строка, а во-вторых, - потому, что перевод «Фрины» еще раз доказывает, как наш драматург любил итальянскую литературу. Наконец, отрывок «Фрины» будет интересен и для того, кто захочет дать подробную характеристику А.Н. Островского, как художественного переводчика»<sup>252</sup>.

Обе пьесы посвящены изображению Древней Греции и Рима. Создание переводов в 1878 году непосредственно было связано с журналом друга А.Н. Островского, художника и скульптора М.О. Микешина (1835-1896). Он вместе с профессором А.В. Праховым (1876-1916), известным искусствоведом,

---

<sup>252</sup> Петров Д. К. От редактора // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / под ред. М. Д. Беляева. М.; П. (Л.), 1924. С. 156-157.

специалистом по живописи и скульптуре Греции и Рима, редактировал и издавал еженедельный иллюстрированный журнал «Пчела» с 1876 по 1878 гг. Микешин обращался к Островскому с просьбой поддержать журнал. 26 марта 1876 г. он пишет драматургу: «Волею обстоятельств и собственного желания сделался я ныне редактором-издателем русской иллюстрации «Пчела»; в обществе с таким солидным человеком, как профессор А.В. Прахов. <...> Коли бы ты восхотел загнуть что-нибудь в русском легендарном, сказочном или фантастическом пошибе – с чертами, лешими, домовыми, русалками, кощеями и т.п., то это бы мне было сугубо на руку...»<sup>253</sup>.

27 апреля 1878 г. Островский пишет Микешину: «Ты желаешь знать, как мне сказывал Родиславский, что за «вещь» я для тебя готовлю, - изволь, я скажу, но попрошу помолчать покуда! Это перевод в стихах только что появившейся итальянской пьесы "Фрина". В ней одно из действующих лиц скульптор Пракситель. Задержал я перевод потому, что люблю опрятность. Перевести ее недолго, и труда большого нет; но для людей, не знающих древней греческой жизни, в голом переводе она будет непонятна; понадобились примечания и объяснения. Для этого пришлось забрать из университетской библиотеки охапку книг на разных языках, преимущественно древних. Выписки и переводы и заняли у меня очень много времени. Теперь эта работа почти кончена, и я скоро пришлю тебе половину своего перевода. Вся пьеса займет номера четыре, а может быть, и более. <...> Есть великолепная картина Жерома "Фрина перед судьями"; пьеса, которую я перевожу, служит как бы объяснением к ней» (Т. 11. С. 603).

Автограф перевода хранится в Пушкинском Доме, а публикация осуществлена Д.К. Петровым<sup>254</sup>.

<sup>253</sup> Неизданные письма к А.Н. Островскому. М., Л., 1932. С. 234-235.

<sup>254</sup> Петров Д. К. «Фрина» // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / под ред. М. Д. Беляева. М. ; П. (Л.), 1924. С. 108-157. (Далее сноски в параграфе на текст перевода «Фрина» даются по этому изданию с указанием страниц в скобках).

Большая «справочная» работа Островского была связана с изучением «древней греческой жизни». Следы чтения Островским «справочной» литературы можно заметить в рукописи. Так, на полях рядом с именем «Сафо» написано: «Женщина поэт из Миттелен на остр<ве> Лезбосе» (С. 146), или внизу страницы, на которой упоминается «Иллис», следует запись «Иллис речка в юж<ной> части Афин» (С. 146).

Имя Фрины (IV в. до н.э.) окружено легендами. Лучшее творение Праксителя – статуя Афродиты Книдской – монументальное изображение обнаженной женской фигуры. В древности утверждали, что моделью Праксителя была его возлюбленная, гетера Фрина.

В основу сюжета пьесы Р. Кастельвеккио положил легенды о Фрине. Гетера, славившаяся как обладательница идеальной фигуры и светлого разума, благодаря признательности своих возлюбленных получила значительное состояние. Когда Александр Македонский разрушил стены Фив (336 г. до н.э.), Фрина предложила горожанам отстроить их заново на свои средства, при условии, что на них будет установлена памятная доска: «Фивы были разрушены Александром и восстановлены Фриною». История создания ее скульптуры Праксителем, отношения гетеры с великим оратором Гиперидом (ее остывшее чувство, а потом вновь вспыхнувшая любовь) и решение ареопага о судьбе женщины, нарушившей Элевзинские праздники, стали сюжетом пьесы.

Названный Островским французский художник, живописец и скульптор Жан-Леон Жером (1824-1904) выставил в 1861 г. в Салоне полотно «Фрина перед Ареопагом», на котором предстала обнаженная Фрина и изумленный ее красотой Ареопаг.

Перевод хранится в Пушкинском Доме

Судя по письму Островского, перевод «Фрины» был первоначально задуман в связи с образом скульптора Праксителя.

Островским был переведен Пролог и 9 сцен первого акта. Перевод Пролога датируется 22 февраля 1878 г. (С. 108). Здесь происходит знакомство греческой гетеры Фрины, приехавшей в Афины из провинции, с юными столичными гетерами и их поклонниками – юношами из школы Платона, а также с оратором Гиперидом. Фрина наделена красотой и сильным характером. Она заставила с собой считаться афинскую молодежь и пленила оратора Гиперида.

Перевод первого действия датируется 26 февраля 1878 г. (С. 128). Спустя 10 лет Фрина одержима мыслью о бессмертии, которое ей принесет возрождение Фив. В диалогах с тремя персонажами – Праксителем, Гевцием и Гиперидом – раскрывается сила ее характера и величие замысла. В лице Праксителя, влюбленного в нее и вдохновленного ею, проводится мысль о величии идей, питающих художников.

Островский, отлично владевший итальянским языком, сделал перевод близким к тексту пьесы Р. Кастельвеккио. В данном случае особый интерес представляет редакторская работа Островского над собственным текстом перевода. Особенность черновой рукописи состоит в том, что в ней запечатлен процесс непосредственной работы переводчика.

Весь текст, за исключением одного отрывка, переведен стихами. Прозаический отрывок представляет собой характеристику завоевательной политики Александра Македонского в Фивах, данную Фриной: «Скажи, кто разоряет огнем и мечем славный город и торжественно с нахальным смехом проезжает по развалинам, ругаясь над трупами храбрых, потом засеет солью пустое место: какое дело он делает?» (С. 135). Эта характеристика продолжается и уточняется в стихотворной форме:

Победитель,  
И полубог, которому и храмы  
И статуи, и арки воздвигают,  
Есть варвар, возносящий трон кровавый.  
Над пеплом побежденных городов (4. С. 135)

Большинство правок в рукописи связано с работой Островского над совершенствованием формы 5-стопного ямба. Примеры многочисленны. Еще в Прологе сделаны первые изменения – в разговоре учеников школы Платона и возлюбленных гетер:

| Итальянский текст                                                                                                                                                                                                                                        | Перевод Островского, было                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Перевод Островского, стало                                                                                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>A. Hai teco<br/>Un carbone?<br/>M. Non l'ho, ma il troveremo<br/>&lt;...&gt;<sup>255</sup> (C. 4-5)<br/>S. Non ad Amore,<br/>Sacrifico alla donna; il primo<br/>è un rio,<br/>Mortifero velen, la donna<br/>invece<br/>È l'antidoto suo. (C. 5-6)</p> | <p><i>Аристипп</i><br/><u>Нет уголька с тобою?</u><br/><i>Менандр</i><br/>Найдется.<br/><br/>Или:<br/>Слова Сенократа «Я не ищу<br/>любви. / Любовь есть яд; / Я<br/>женщину ищу» - имели<br/>другую последовательность:<br/>«Ищу» зачеркнуто<br/>карандашом, и фраза<br/>переставлена в следующий<br/>стих, который должен<br/>читаться:<br/><i>Сенократ</i><br/><u>Я не любви, а</u><br/><u>женщину ищу.</u></p> | <p><i>Аристипп</i><br/><u>А уголька с тобою нет?</u><br/><i>Менандр</i><br/>Найдется (4. С. 113)<br/><br/><i>Сенократ</i><br/><u>Я не ищу любви.</u><br/><u>Любовь есть яд; я женщину ищу</u> (С.<br/>114).</p> |

Аналогичные правки находятся на других страницах:

|                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Qui mi chiamano i fati e qui<br/>risplende<br/>L'astro de' miei destini.<br/>(C.10)<br/>P. Fiamme<br/>Vibrano gli occhi tuoi, parmi<br/>il sembiante<br/>D' un' ispirata! (C. 27)</p> | <p><i>Фрина</i><br/>Сюда судьба ведет меня, и<br/>здесь-то<br/><u>Заблещет ярко звезда моя.</u><br/><br/><i>Пракситель.</i><br/><u>Лицо твое горит,</u> бросают<br/>пламя<br/>Глаза твои.</p> | <p><i>Фрина</i><br/>Сюда судьба ведет меня, и здесь-то<br/><u>Звезда моя заблещет ярко</u> (С.119).<br/><i>Пракситель.</i><br/><u>Горит лицо твое, бросают пламя</u><br/><u>Глаза твои</u> (С.134).</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Однако работа над стихотворной формой сочеталась с поисками оттенков, психологических деталей, направленных на поэтизацию образов Праксителя и Фрины.

<sup>255</sup> Castelvechio R. Frine. Milano, 1891. 105 с. (Здесь и далее сноски в параграфе на итальянский текст пьесы «Фрина» даются по этому изданию с указанием страниц в скобках).

Все эти правки сделаны на материале диалога Фрины с Праксителем. Художник признается в своих чувствах: «Я Фрину обожаю. Красотою / Она мое искусство вдохновляет». Сверху в скобках Островский дополняет: «Красотою / Невиданной она одушевляет» (4. С. 130). Замысел Фрины восстановить Фивы Праксителем оценивает как «благородное», а не просто «великое» дело.

*«Пракситель.*

Но кто же

Вложил в тебя такую мысль?

*Фрина*

Гробницы

Родителей и близких, уваженье

К умершим, ужас крови, прорицанье

Оракула Трофония, куда

Ходила я, босая, - по тропинкам

Лесным Герцинским; наконец желанье

Оставить память по себе в потомстве

И от забвенья имя уберечь.

*Пракситель*

Намеренье такое благородно

Велико, Фрина <...>» (С. 136).

Первоначально ответ Праксителя был кратким: «Намеренье твое велико, Фрина».

В соответствии с благородством и величием замысла Фрины Островский меняет в речи самой героини содержания надписи на городских воротах новых стен:

| Итальянский текст                                                        | Подстрочный перевод                                        | Перевод Островского, было                                                  | Перевод Островского, стало                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| Distrutta da<br>Alessandro, rialzata<br>Per volontà di Frine.<br>(С. 28) | Разрушены<br>Александром,<br>воздвигнуты по воле<br>Фрины. | Разрушены по воле<br>Александра,<br>Воздвигнуты по<br>воле Фрины (С. 136). | Разрушены <u>великим</u><br>Александром,<br>Воздвигнуты <u>велееньем</u><br>Фрины (С. 136). |

В переделанной редакции усилен смысл исторических деяний Александра и Фрины. Если в первой редакции проводилась мысль о равной значимости Александра и Фрины (подчеркнуто повторялось «по воле»), то во второй редакции должно отдавалось Александру Македонскому («великий»), а тем самым наполнялось историческим смыслом и «велеенье» Фрины.

Островский стремится подчеркнуть значимость дела Фрины, заменив два слова в ее исповеди Праксителю:

| Итальянский текст                                                                                                                                                                       | Подстрочный перевод                                                                                                                                           | Перевод Островского, было                                                                                                                                                                                                                                      | Перевод Островского, стало                                                                                                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ahimè! l'altera<br>Tebe, la bella dalle<br>sette porte<br>Spari dal mondo! Ei la<br>distrusse, io voglio<br>Riedificarla; chi dei<br>due più grande,<br>Giudi chi l'avvenir!<br>(С. 27) | Ах! Гордые Фивы,<br>красота шести<br>морей, исчезли со<br>света! Он их<br>разрушил, я хочу<br>восстановить; кто из<br>двоих более велик,<br>рассудит будущее! | <i>Фрина.</i><br>Ах! А Фивы<br>Древнейший город,<br>красота и слава<br>Беотии, исчезли без<br>следа.<br>Разрушил их<br>великий победитель,<br>А я хочу<br><u>восстановить</u> ; пусть<br>потомство<br>Рассудит: кто из нас<br>двоих достойней<br><u>Славы.</u> | <i>Фрина</i><br>Ах! Фивы,<br>Древнейший город, красота<br>и слава<br>Беотии, исчезли без следа.<br>Разрушил их великий<br>победитель.<br>А я хочу <u>воздвигнуть</u> ; пусть<br>потомство<br>Рассудит: кто из нас двоих<br>достойней<br><u>Бессмертия!</u> (С. 135). |

В поэтизации образа Фрины участвуют многие герои. Так, речи Гевция, врага Фрины, дышат пониманием значительности личности гетеры:

| Перевод Островского, было                                                  | Перевод Островского, стало                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Гевций</i><br>Пролетает<br>По всем устам, <u>как мячик</u> , имя Фрины. | <i>Гевций</i><br>В народе имя Фрины,<br><u>Как молния</u> , из уст в уста летает (С. 139). |

Это уточняющее сравнение (не «мячик», а «молния») подчеркивают во Фрине жизнелюбие, активность и несравненную красоту, признаваемые даже противниками. Это тем значительнее, что оценка дается человеком, знающим цену Афинам и истории:

|                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Гевций</i><br>Красавицей тебя Афины знали [зачеркнуто]<br>Да, но как красавицу, исполненную грации<br>и очарования; теперь ты<br>Являешься народу божеством,<br>Взывая к жизни <u>погребенный</u> город. | <i>Гевций</i><br>Афины знали красоту твою,<br>Очей твоих чарующую силу,<br>Теперь народу добрым божеством<br>Ты кажешься, взывая к новой жизни<br><u>Похороненный</u> город (С. 139). |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Подруга Фрины, Телезилла, называет ее победу «великой» и дает портрет, подчеркивая торжественность и значимость античного облика Фрины:

| Перевод Островского, было                                                                                                                                                        | Перевод Островского, стало                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Телезила.</i><br>Теперь гетеры<br><u>Через тебя</u> победу одержали<br>В твоём лице.<br><i>Телезила</i> (Менандру)<br>Видишь <u>зелень</u><br>Свежее стала в <u>волосах</u> . | <i>Телезила.</i><br>Теперь гетеры<br><u>Великую</u> победу одержали<br>В твоём лице (С. 145).<br><i>Телезила</i> (Менандру)<br>Видишь <u>лавры</u><br>Свежее стали на её <u>челе</u> (С. 147). |

Особые черты характера Фрины как женщины раскрывались в I действии в ее диалогах с влюбленным в нее Гиперидом. Образ молодого оратора, судя по правкам Островского, оказался чрезвычайно важным. В отличие от Праксителя, Гиперид не поддерживает Фрину, он срывает с нее венок:

| Итальянский текст                                                                                                                                                                                       | Подстрочный перевод                                                                                                                                                                                           | Перевод Островского, было                                                                                                                                                    | Перевод Островского, стало                                                                                                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| F. Che fai?<br>I. Ti tolgo un'onta –<br>Malaccorta farfalla<br>che svolazzi<br>Avida della luce<br>intorno al lume<br>Acceso dagli stolti, e<br>non t'avvedi<br>Che in quel lume è la<br>morte! (С. 40) | Ф. Что ты делаешь?<br>Г. Снимаю стыд –<br>Неосторожная<br>бабочка, которая<br>порхает в жажде<br>света от светоча,<br>разожженного<br>глупыми речами, и<br>не замечает, что в<br>этом светоче есть<br>гибель. | <i>Фрина</i><br>Но что ж ты делаешь?<br><i>Гиперид</i><br>Снимаю стыд с тебя.<br>Как мотылек<br>Бессмысленный, ты<br>ищешь блеска<br>И на огонь летишь<br>Огонь есть смерть. | <i>Фрина</i><br>Но что же<br>Ты делаешь?<br><i>Гиперид</i><br>Снимаю стыд с тебя.<br>Бессмысленно, как<br>бабочка ночная,<br>Ты ищешь блеска и в<br>огонь летишь,<br>Сгораешь, безумная –<br>огонь – погибель» (С.<br>148) |

В первоначальном тексте «бессмысленным» назывался «стыд»:

«как мотылек  
Бессмысленный, ты ищешь блеска  
И на огонь летишь. Огонь есть смерть» (4. С. 148)

В конечном варианте мотив гибели усилен: «в огонь летишь» (а не на огонь); «сгораешь»; Фрина называется «безумной», а образ «мотылька» заменяется «ночной бабочкой». В конечной редакции меняется образ Фрины: определение «бессмысленно» относится не к мотыльку, а непосредственно к Фрине, ищущей блеска; она хрупкая, как ночная бабочка, к которой добавляется определение «безумная».

В основе гнева Гиперида лежит чувство обиды: Фрина отвергла его «капризным сердцем». И теперь в адрес Фрины хлынули слова, выдающие двойственное чувство Гиперида. Он оскорблен, измучен ревностью, одновременно жалеет ее:

«<...> и разоренный,  
Измученный и ревностью убитый  
Я все-таки тебя возненавидеть  
И проклинать не мог и не желаю.  
Тот час, когда тебя из Керамика,  
Безумный, опьяненный от любви,  
Привел я в дом к себе, припоминаю  
Без горечи; того Судьба хотела.

*Фрина*

Ты презираешь Фрину?

*Гиперид.*

Нет, жалею» (С. 149)

Диалог Фрины и Гиперида строится на столкновении двух непримиримых самолюбий. Фрина оскорблена тем, что он видит в ней только гетеру:

| Итальянский текст                                                                                                                                                                                                                     | Перевод                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Перевод<br>Островского, было                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Перевод Островского, стало                                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I. Perchè tu sei...<br>F. Finisci! a che<br>t'arresti? Il nome<br>mio<br>Pronuncia pur... sono<br>un' etéra, sono<br>Una femmina vill! già<br>me lo dicesti<br>Le mille volte: ti<br>compiaci, godi<br>Nel ripeterlo a me!<br>(С. 42) | Г. Потому что ты...<br>Ф. Заканчивай! что<br>остановился?<br>Произнеси мое имя...<br>я гетера, я презренная<br>(1. трусливый,<br>малодушный, подлый,<br>низкий, презренный;<br>2) (уст.) дешевый,<br>низкопробный;<br>ничтожный,<br>скверный) женщина!<br>уже ты говорил мне<br>тысячу раз: ты<br>получаешь<br>удовольствие,<br>радуешься, повторяя<br>это мне! | <i>Гиперид</i><br>А потому что ты...<br><i>Фрина</i><br>Оканчивай! Зачем<br>остановился?<br>Договори! «Что я<br>гетера»... Так ли?<br><u>Презренная</u> ,<br><u>ничтожная</u> » Не раз<br>уж<br>Слыхала я, а тысячу<br>ты повторял мне это<br>[Бросать в лицо мне<br>это имя. Что ж! -<br>зачеркнуто]<br>Корить меня<br>названием гетеры. | <i>Гиперид.</i><br>А потому что ты...<br><i>Фрина.</i><br>Оканчивай! Зачем<br>остановился?<br>Договори! «Что я гетера»...<br>Так ли?<br>«Презренная». Не раз уж от<br>тебя<br>Слыхала я, а тысячу ты<br>любишь<br>Корить меня названием<br>гетеры» (С. 149-150) |

В первоначальной редакции упоминание о гетере сопровождалось словом «презренная», за которым следовало «ничтожная». Вместо фразы «Корить меня

названием гетеры» была зачеркнутая строка: «Бросать в лицо мне это имя. Что ж!» (С. 150).

В 9 явлении Пракситель сообщает о победе Фрины в Сенате – и на этом перевод Островского заканчивается. Дата записи – 26 февраля 1878 г. Он еще в апреле сообщит М.О. Микешину о работе над пьесой, но... далее перевод не продолжится.

Драматическая коллизия I действия энергией чувства обманутого самолюбия, невозможностью примирения, двойственностью страдающего сердца Гиперида чрезвычайно напоминала в общем своем рисунке отношения Карандышева и Ларисы Огудаловой из «Бесприданницы», над которой именно в этом 1878 году завершалась работа.

Островский в «Бесприданнице» выводит типы героев, разрабатываемых русским романом. В центре внимания драматурга оказалась социально-психологическая коллизия, создаваемая психологической двойственностью героев. В душе Карандышева одновременно сочетаются жалость, отчаяние и высокомерное презрение как проявление амбициозности маленького человека. Столь же драматично, но по-своему, положение Ларисы: достойная и умная женщина в силу обстоятельств – бесприданница! - она поставлена в унижительное положение «игрушки». Лариса в последней встрече с Карандышевым высказывает ему все обиды за несостоявшуюся жизнь. И драма завершается выстрелом:

*«Карандышев. Скажите же: чем мне заслужить любовь вашу? (Падает на колени.) Я вас люблю, люблю.*

*Лариса. Лжете. Я любви искала и не нашла. На меня смотрели и смотрят, как на забаву. Никогда никто не постарался заглянуть ко мне в душу, ни от кого я не видела сочувствия, не слыхала теплого, сердечного слова. А ведь так жить холодно. Я не виновата, я искала любви и не нашла... ее нет на свете... нечего и искать. Я не нашла любви, так буду искать золота. Подите, я вашей быть не могу.*

*Карандышев (вставая). О, не раскайтесь! (Кладет руку за борт сюртука.) Вы должны быть моей.*

*Лариса. Чьей ни быть, но не вашей!*

*Карандышев (запальчиво). Не моей?*

*Лариса. Никогда!*

*Карандышев. Так не доставайся ж ты никому!*

(*Стреляет в нее из пистолета.*)» (Т. 5. С. 81).

Речь не может идти о буквальном следовании Островским за текстом пьесы Р. Кастельвеккио. Но Островским уловлено главное – двойственная природа характера героя и неразрешимость социальной и психологической коллизии.

В непереведенной Островским части «Фрины» (II и III действия) события получают новый разворот. Фрина, поняв, что теряет любовь Гиперида, начинает борьбу за него. В элевзинский праздник в виде богини Афродиты она показывается Гипериду, зажигая вновь в нем остывающее чувство. И Гиперид, испытывая колебания, вновь признается ей в любви. Ведущей в этой части становится тоже борьба страстей в душах героев, но это уже в несколько другом ракурсе проблемы.

К этому же времени К.Н. Державин относит работу Островского над переводом исторической комедии П. Косса «Нерон»<sup>256</sup>. Неопубликованный фрагмент перевода А.Н. Островского – действующие лица и начало первого акта – хранится в РГАЛИ<sup>257</sup>.

Интерес Островского к «Нерону» мог быть связан необычностью изображения римского императора. Пьеса П. Косса, как и последующая драма «Мессалина», написана автором с веристских позиций. Настроения Рисорджименто пронизывают пьесу: трагическое оборачивается комедией, «Нерон смешон, а иногда попросту зауряден»<sup>258</sup>. От имени переводчика в «Отечественных записках» (1879) было напечатано «Предисловие» П. Косса «на замечания, сделанные ему отечественной критикой»: «Автор в нескольких словах поясняет свой взгляд на Нерона: «Нерон, говорит он: - умер, восклицая: *«Какой погибает великий артист!»* Он и всегда артист, а не император; он труслив, суеверен, хвастун. Политический человек в нем ничтожен; Нерон-император, серьезный, величавый – не существует в истории.

<sup>256</sup> Державин К. Н. Один из неизвестных переводов А.Н. Островского // Науч. бюл. Ленингр. гос ун-та. 1946. № 9. С. 30-31.

<sup>257</sup> РГАЛИ. Ф. 236. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 2, 2 об., 3.

<sup>258</sup> Потапова З. М. Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX века. М., 1973.

Жестокость и любовь к искусству – вот весь Нерон...» Вероятно, не признавая большого значения в своем герое, автор и назвал свое произведение *комедией*»<sup>259</sup>.

В переводе Островского «Нерон» имеет жанровое определение «драма» (РГАЛИ, Л. 2). Последние дни Нерона разыгрываются посреди людей театра того времени: в спор с Нероном вступают рабыня-гречанка, танцовщица Эклога, комедиант и шут Менекрат, мим Невий. Имущественно бедные, они духовно свободны и раскованы. Именно Невий гневно выговаривает Нерону слова порицания:

«Привык ты к рабскому подобоострастью,  
И речь моя покажется тебе  
Нова и дерзновенна (...)  
На высоте могущества, Нерон,  
Ты над богами и людьми смеешься;  
Людским страданиям чуждый, непреклонный,  
Глухой, как статуя, что ты воздвигнул  
Себе (...) Кто ж сочтет  
Несметные злодеяния, над народом,  
Свершенные клеветами твоими?»<sup>260</sup>

Эта смелость и дерзость не могли не импонировать Островскому, создававшему образы героев русской сцены, таких как Робинзон в «Бесприданнице».

Изображение Нерона - тирана и убийцы как фигуры противоречивой, слабой, но одаренной любовью к искусству (он цитирует Гомера, Горация, Вергилия, упоминает о Лукане; на сцене появляется с ремаркой: «Нерон, сидя, диктует стих» (РГАЛИ, Л. 2), склонной к чувствительности (его нежное чувство к танцовщице Эклоге), несло в себе открытие частного человека в политике, человеческого начала в мире разгула и деспотизма. Рядом с Нероном столь же двойственна в своем чувстве оказалась возлюбленная Нерона – Актея. Неоднократно признается она в непреодолимой ею любви к Нерону.

«Я не думала, не знала,  
Как глубоко могу любить. Нет сил –  
Вот даже слезы... О, когда на троне

<sup>259</sup> Косса П. Нерон // Отеч. зап. 1879. Т. 245, № 7. С. 5 (Отд. I).

<sup>260</sup> Косса П. Указ. соч. С. 34-35.

Блаженствовал он, низкий и всеильный,  
 С толпою угнетенных заодно  
 Я сознавала право ненавидеть...  
 Вот он повержен... и не помню я  
 Ни прежнего страданья, ни обид!  
 Опять зажглась, опять горит любовь...»<sup>261</sup>

Возможно, решение прервать работу над переводом было связано с тем, что в 1879 г. в «Отечественных записках» был опубликован перевод Н. Хвощинской комедии П. Косса «Нерон».

Таким образом, интерес к пьесам современных итальянских драматургов на исторические темы был продиктован новыми процессами в творчестве Островского конца 1870-х годов, ознаменовавших его вниманием к глубоким социально-психологическим коллизиям, выходящим за пределы бытового театра, а вернее, придающие быту глубокую символику нравственно-философского содержания.

Размышления драматурга над противоречивыми характерами, способными к проявлению крайностей в поведении, были связаны с открывшейся неоднозначностью процессов в духовной жизни человека, с особенностями времени, диктовавшего такие контрасты и получившие воплощение в произведениях русского искусства конца XIX века.

#### 4.3 А.Н. Островский и К. Гоцци (C. Gozzi)

Внимание Островского к творчеству Гоцци можно отнести к 1867-68 годам, когда появился замысел написать большую пьесу, сюжет которой был бы основан на сказочных мотивах. Речь идет о драматической сказке «Иван-царевич». Островским был написан план «волшебной сказки в 5 действиях и 16 картинах» и неоконченный текст пьесы (семь картин).

Среди многочисленных источников «Иван-царевича» Л.М. Лотман «мельком» упоминает имя Гоцци: «Наряду с комедийной и сатирической традицией, наряду с

---

<sup>261</sup> Косса П. Указ. соч. С. 77.

народно-импровизационной комедией, образцы которой, начиная от балаганных импровизаций и вплоть до театра К. Гоцци, были ему (Островскому – прим.) хорошо известны, в работе над «Иваном-царевичем» сказались и широкая эрудиция писателя в области повествовательного фольклора, прежде всего сказки»<sup>262</sup>. По жанровой принадлежности это произведение относится к драматическим сказкам-феериям. Английскими переводами произведений такого типа Островский занимался в середине восьмидесятых годов («Белая роза» («Аленький цветочек») и «Синяя борода»).

Сказка «Иван-Царевич» построена на основе русского фольклора<sup>263</sup>: мотивы, образы, песни взяты из народного творчества, происхождение их уходит в разные исторические эпохи. Они позволяют полно, разносторонне представить жизнь, реальность русского быта, русского сознания «в непрерывности исторического развития»<sup>264</sup>.

Однако многое в пьесе сближает текст Островского со сказкой Гоцци. Общность проявляется прежде всего в жизнеутверждающем тоне произведения,

---

<sup>262</sup> Лотман Л. М. Вступ. ст., подготовка текста и примеч. // Снегурочка: Пьеса / А. Островский. Л., 1989. С. 339.

<sup>263</sup> В библиотеке А.Н. Островского есть следующие сборники сказок: [Чулков М.] Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывание в памяти приключения. Ч. 1—2. М., Унив. тип. у Н. И. Новикова, 1780; Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. Ч. 1—43. СПб., Акад. наук, 1786—1794.

Ч. 20. Оперы. 1788. [2], 308 стр. Содержание: [Екатерина II]. 1. Февей, опера комическая. Составлена из слов сказки, песней русских и иных сочинений. [Муз. В. А. Пашкевича]. 2. Новгородский богатырь Боеслаевич, опера комическая, составлена из сказки, песней русских и иных сочинений. [Муз. Е. И. Фомина]. 3. Расстроенная семья осторожками и подозрениями, комедия. — Е к а т е р и н а II и А. В. Храповицкий. Храбрый и смелый витязь Архидеич, опера комическая. [Муз. Э. Ванжуры]; Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. Изд. А. Н. Афанасьев. Вып. III, V, VIII. М., 1857—1863. В переплетах. Кн. 1. Сказки и забавные листы. [2], XVI, 510 стр., 1 л. фронт, [илл.]. Подчеркнуто: стр. 2, в строке 20 сверху «Сидел он сиднем 30», против на полях отчеркнуто; Худяков И. А. Великорусские сказки. Вып. 1—2. М., К. Т. Солдатенков и Н. М. Щепкин, 1860—1861; Чудинский Е. А. Русские народные сказки, прибаутки и побасенки. М., тип. В. Грачева и К<sup>о</sup>, 1864; Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Собрал и описал Д. А. Ровинский. Кн. 1—5. СПб., тип. Акад. наук, 1881.

<sup>264</sup> Лотман Л. М. Указ. соч. С. 16.

проникнутого народным юмором, весельем, пародией. Три Ивана – Царицын сын, Девкин сын и Кошкин сын, живут в неволе у Мельника-Колдуна, их посещает Нищая (Баба Яга), из рассказа которой они узнают о четвертом Иване, дураке, сыне Карги, который живет у царя Аггея. Кошка, мать Кошкина сына, дает сыну платок, на котором он и другие Иваны, как на ковре-самолете, могут улететь от Мельника, и волшебное кольцо, позволяющее принимать какой угодно вид. Иваны бегут от Мельника, который «садится с Каргой на метлу и улетают за ними вдогонку»<sup>265</sup>. На пути Иванов встречается избушка на курьих ножках, «Баба Яга в ступе, пестом погоняет, помелом след замечает». Баба Яга говорит, что Ивану-Царевичу нужно жениться на царевне Милолике, которая находится у Кощея в Кавказских горах. Три Ивана, преодолевая все трудности, пытаются овладеть златогривым конем, убить Кощея и освободить царевну Милолику.

Волшебная сказка, построенная на фольклорных мотивах и образах, устремлена к современности: отношения героев строятся на основе их положения – бедных и богатых, тупости и глупости тех, кто имеет деньги и связи. Все преодолевающие Иваны наделены силой и веселым нравом. Повествование строится на сочетании прозаического текста со стихотворной формой, представленной разнообразными размерами в хоровых ариях, куплетах и отдельных речах.

Роднит пьесу Островского со сказками К. Гоцци характер использования фантастического элемента. Искусство фантастики у Гоцци заключается «в признании правдоподобности самым неправдоподобным ситуациям и сюжетам, иначе говоря – в умении правдоподобно изображать неправдоподобность или же находить элементы правдоподобности в том, что с первого взгляда кажется неправдоподобным»<sup>266</sup>. Так, у К. Гоцци в «Короле-Олене» великий волшебник Дуранданто выступает в образе попугая; статуя обладает искусством говорить и

---

<sup>265</sup> Островский А. Н. Снегурочка: пьеса. Л., 1989. С. 301.

<sup>266</sup> Мокульский С. С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 14.

указывать на ложь или правду экзаменуемого королем, и т.д. У Островского в сказке «Иван-Царевич» «огромный список» участников волшебной сказки и «чудес»: колдун, говорящая Кошка, Баба Яга, Карга, Кашей, Иван-Царевич, Жар-птица, златогривый конь, царевна Милолика, кольцо, ковер-самолет.

Но более всего связь Островского с Гоцци проявляется в «превращениях». В «Короле-Олене» Дерамо превращается в Оленя, потом в Старика. Сказочные превращения в финале, после вмешательства волшебника, когда «мгновенно Дерамо оказывается одетым в богатое платье», Тарталья «одет в рваную рубашку, через дыры которой видно его голое тело»<sup>267</sup>, затем «Голова Дерамо меняется. На ней тюрбан с драгоценными камнями. Голова Тартальи превращается в голову ужасного рогатого чудовища. Подмышками у него костыли, как у калеки». Комната же «превращается в площадь»<sup>268</sup>. «Превращения» знаменуют победу над предателем и завистником Тартальей.

Многочисленные подобные «превращения» вводит Островский в сказке «Иван-Царевич»: Кошка дарит своему сыну кольцо, обладающее волшебной силой: «Девкин сын и Кошкин сын перекидывают кольцо с руки на руку. На Царицыном сыне является царское платье, на Девкином сыне – платье слуги, на Кошкином сыне – скоморошье»<sup>269</sup>.

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

«У ч и т е л ь (Карге). Ты говоришь о воспитании царевича; да о чем же я и забочусь, как не о воспитании? Для чего воспитывают человека? Для того, чтоб умел

---

<sup>267</sup> Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 260.

<sup>268</sup> Гоцци К. Там же. С. 261.

<sup>269</sup> Островский А. Н. Снегурочка: пьеса. Л., 1989. С. 228.

жить. А что значит — уметь жить? Уметь самому хорошо поесть и выпить, и других угостить. Вот про каких людей говорят, что они умеют жить.

*Карга*. Нет уж, какое же это воспитание, когда ты целый день ешь да пьешь, да и царевича тому же учишь?

*Учитель*.

Что такое воспитанье?

В самом слове — указанье,

Что вся сущность воспитанья

Заключается в питанье.

Науки юношей питают, я с этим не спорю; плоды учения сладки, я и с этим согласен; но все-таки это — плоды, фрукты, десерт, так сказать, а одним десертом сыт не будешь.

Знаю, сладок плод ученья;

Но нельзя ж без исключенья

Кушать пищу фруктовую,

Забывая про мясную.

Вот когда царевич поймет хороший ростбиф с трюфелями, — можно будет ему давать дальнейшее воспитание»<sup>270</sup>.

Предметом критики становится сама система воспитания, представляемая учителем — как во времена Карги и Кашея, так и в новейшее время. Современность вводится классической строкой из Ломоносова — «Науки юношей питают», которая подвергается профанации:

*Карга*. Все есть да есть; когда же наукам учиться?

*Учитель*. За хорошим обедом можно всем наукам выучиться. Особенно география преподается скоро и легко: швейцарский сыр — из Швейцарии, голландский — из Голландии, бри — из Бри, пармезан из Пармезании. История — да не то что история, а целые истории рассказываются после обеда, за чашкой кофе, о разных лицах мужского и женского пола»<sup>271</sup>.

Указывая на близость пьесы Островского к сказкам Гоцци, тем не менее следует заметить, что у Островского волшебная комедия по своему замыслу и художественному исполнению приближается к бытовой сказке. С этим связан огромный интерес Островского к сказкам Афанасьева. Театральная сказка Гоцци, напротив, удаляется от бытового содержания в сторону наполнения ее философским

<sup>270</sup> Островский А. Н. Снегурочка: пьеса. Л., 1989. С. 245-246.

<sup>271</sup> Там же. С. 246.

смыслом. Во всех сказках, в противоположность бытовому театру К. Гольдони, Гоцци акцентирует внимание на проблемах общечеловеческих, таких, как любовь.

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

Отношение Островского к театральной сказке К. Гоцци совпадает с его восприятием «Сна в летнюю ночь» Шекспира: это волшебные сказки для театра, где конфликт носит философский характер и посвящен теме любви. Связь с этой традицией проявляется в общем рисунке пьесы, для которой характерно, как для Шекспира и К. Гоцци, светлый, мажорный тон всего произведения, сочетание фантастического и реального, включение в состав героев царей и обыкновенных людей, использование прозаического и стихотворного текста. Однако при всей значительности влияния на Островского Шекспира в «Снегурочке» ощущается школа театральной сказки К. Гоцци, которая проявляется в повышенной, далекой от бытового материала, философско-поэтической постановке проблемы любви. В плане «Девушки-Снегурочки» в Прологе с самого начала работы над пьесой определился ее философско-диалогический характер: «Спор Весны и Мороза. <Весна-> Счастье в том, чтобы любить. Моро<оз-> Счастье в том, чтобы не любить»<sup>272</sup>.

---

<sup>272</sup> Островский А. Н. Снегурочка: пьеса. Л., 1989. С. 209.

Имя К. Гоцци представляло для Островского двойной интерес: К. Гоцци как создатель театральной сказки и как оппонент и противник театральной реформы К. Гольдони, глубоко почитаемого Островским итальянского драматурга.

В библиотеке Островского сохранилось два издания произведений К. Гоцци:

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

2) Gozzi C. Théâtre fiabesque. Trad. pour la première fois par A. Royer. Paris, M. Lévy fr., 1865.

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

Вопрос о внимании Островского к творчеству Гоцци поднимался в исследованиях А.М. Линаина, Н.П. Кашина, А.Л. Штейна<sup>273</sup>.

Особый интерес вызывает работа А.М. Линаина «Островский – переводчик Гоцци», опубликованная в 1926 г. Исследователь впервые публикует сохранившийся фрагмент рукописи перевода пьесы «Женщина, истинно любящая» с комментарием, в котором предполагает возможное время создания данного перевода как 1874 г. После текста рукописи приводится фрагмент перевода «Ragionamento ingenuo, e Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali» («Простое рассуждение и правдивый рассказ о происхождении моих десяти театральных сказок») Гоцци.

---

<sup>273</sup> Линаин А. М. Островский – переводчик Гоцци // Изв. Азербайджан. гос. ун-та. Баку, 1926. Т. 6-7. С. 161-164; Кашин Н. П. Островский и итальянцы // Театр и драматургия. 1933. №4. С. 29-35; Штейн А. Л. Островский и мировая драматургия // А. Н. Островский. Новые материалы и исследования / ред. В. Г. Базанов [и др.]. М., 1974. Т. 88, кн. 2. С. 43-77.

В 1933 г. Н. Кашин пишет статью «Островский и итальянцы», в которой сопоставляет творчество Островского с Гольдони и Гоцци на материале пьес русского драматурга и итальянцев. Опираясь на текст публикации Лина, Кашин сравнивает «Женщину, истинно любящую» и пьесу А.Н. Островского «Поздняя любовь». Исследователь, поставив вопрос о том, что могло привлечь Островского именно в этом произведении Гоцци, отмечает, что в пьесе «нет ничего сказочного, напротив, она приближается к бытовой реальной комедии», но «эта ее сторона, такой отличительный ее характер, очевидно, и привлек к себе Островского»<sup>274</sup>, а «прежде всего, характер «истинно любящей женщины»<sup>275</sup>.

Из письма Бурдина А.Н. Островскому от 9 июля 1874 года известно, что Островский ранее «доискивался» К. Гоцци: «Сообщи тебе очень интересную для тебя вещь: у племянника есть очень любопытный экземпляр итальянского писателя Герарди (Gherardi), который, по его словам, много талантливее, веселее и оригинальнее Гоцци, которого ты так доискивался. Когда приедешь в Москву, попроси у него прочесть, может быть ты найдешь, что тебе нужно»<sup>276</sup>. Замечание о поисках Островским Гоцци могло относиться к 1873 г., когда, после «Снегурочки», Островский написал «Позднюю любовь», которую Н.П. Кашин сравнивает с пьесой Гоцци «Женщина, истинно любящая».

Следует заметить, что Островский действительно перевел 1 действие и 3 сцены второго «Женщины, истинно любящей» («*La donna innamorata da vero*»). Но когда был сделан этот перевод и какая конкретная пьеса была переведена – на эти вопросы в письмах и документах об А.Н. Островском точные сведения отсутствуют. Это дает основание, учитывая достоверный анализ Н.П. Кашина, предполагать знакомство Островского с этой пьесой Гоцци в 1873 году.

---

<sup>274</sup> Кашин Н. П. Указ. соч. С. 29.

<sup>275</sup> Кашин Н. П. Указ. соч. С. 30.

<sup>276</sup> Островский А. Н., Бурдин Ф. А. Неизданные письма. М., 1923. С. 192.

А.Л. Штейн, соглашаясь с сопоставительным анализом Кашина, делает акцент на том, что «интерес к Гоцци был связан у Островского прежде всего с мыслью о том, что в театре, кроме изображения реальной жизни, нужно чудесное и фантастическое»<sup>277</sup>, объясняя преодоление односторонности просветительского искусства тяготением русского драматурга к сочетанию в своем творчестве реального и фантастического.

Комедия «*La donna innamorata da vero*» не является характерной для «сказочного» творчества Гоцци, она приближается к бытовой реальной комедии. Героиня пьесы испанка донна Лукреция Спландори любит дона Фернандо Онорио, влюбленного в донну Лауру Кортци, следует за ним в Неаполь, где тот проводит все время в игорном доме. Лукреция, жалея Фернандо, предлагает ему последнюю оставшуюся у нее вещь, – бриллиантовое кольцо, память о брате. Слуга графа Оттавио Бранди, тоже влюбленного в Лауру, передает Фернандо письмо и 500 цехинов. В письме Оттавио сообщает о своей любви к Лауре и просит Фернандо, как своего друга, сблизиться с Лаурой, отвлечь ухаживаниями ее сердце от француза Рокафеличе.

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

---

<sup>277</sup> Штейн А. Л. Указ. соч. С. 53.

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

Сравнивая два произведения – пьесу Гоцци и «Позднюю любовь» Островского, Н.П. Кашин показал, что в «сценах из жизни захолустья» на национальном материале воссоздана история беззаветной любви Людмилы, девушки не первой молодости, к игроку и вольному человеку Николаю Андреевичу Шаблову: ради этого чувства почти без колебаний отдает она доверенное ей отцом заемное письмо кокетки Лебедкиной. Три персонажа – Людмила, Николай Шаблов и Варварва Харитоновна Лебедкина – «легко просятся на сопоставление с характерами комедии Гоцци и для воссоздания которых Островский нашел прекрасные живые и яркие образы в окружающей его жизни»<sup>278</sup>.

Н.П. Кашин указал на общие у Островского и Гоцци приемы и мотивы: мотив гадания, мотив испытания. Наконец, немаловажным становится «подробность», которая как нельзя более свидетельствует о связи «сцен из жизни захолустья и итальянской комедией»<sup>279</sup>. Речь идет о близости монологов, открывающих «Женщину, истинно любящую» и монолог Людмилы, открывающий пьесу. Монолог был выброшен Островским при постановке пьесы на сцене и не попал в печатный текст.

|                                                                                                              |                                                                                                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Лукреция.</i> Страдать всю жизнь? Мучительная ночь, несчастные дни, вот в чем пройдет моя жизнь. Этого ли | <i>Людмила.</i> (выходит из своей комнаты, прислушивается и подходит к окну). Какая ужасная погода! Вьюга, ветер! Страшно глядеть! А все уж |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>278</sup> Кашин Н. П. Указ. соч. С. 31.

<sup>279</sup> Там же. С. 28.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>заслуживает бедная женщина, слепо отдавшаяся своему любовнику? Беглянка, не соединенная с ним священными узами, я потеряла для него все, что имела. Любовь... любовь, верность, - эти жертвы не имеют силы над сердцем любовника, даже настолько, чтобы победить в нем склонность к недостойному пороку, буйству и разврату. (Смотрит на двери игорного дома). Вот он выходит из этого ужасного притона развратников, бледный, заспанный, одуревший, разгоряченный, сердитый. Буду благоразумна<sup>280</sup>.</p> | <p>лучше глядеть на осеннюю вьюгу, чем в свою душу, там еще страшнее. Что там? Бедно, ах, как бедно! Хоть бы какой луч света или сильная буря, а то вечно плаксивое ненастье. Замереть надо, ничего не видеть, ничего не чувствовать, ни о чем не думать, а только ждать. Я было успокоилась душой, думала: пора моя прошла, уж я больше не полюблю никого, и так тихо потекли скучные дни... и вдруг этот случай, этот разговор! И без того горько жить на свете, а вот еще новое горе: ношусь я с этой любовью, лелею ее, и она растет, растет без границ, а он, может быть, и не знает. Что за жизнь в самом деле, как подумаешь, как бедны даже желания мои! &lt;...&gt;<sup>281</sup></p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Перевод А.Н. Островского выполнен близко к тексту К. Гоцци. Точность можно отнести к принципам перевода русского драматурга – она продиктована установкой Островского на бережное отношение к наследию итальянского театра. Здесь стоит отметить, что близость к тексту в данном случае обусловлена и черновым характером рукописи. При более детальной проработке и, если бы Островский завершил перевод, в итоговом варианте могла найти место углубленная русификация, повлекшая большие изменения в тексте. Несмотря на это, уже на этом этапе Островский делал пометы на полях и вносил изменения, касающиеся адаптации итальянских идиом. Подобными выражениями наполнена речь персонажей, восходящих у Гоцци к комедии масок: Труффальдино, Бригеллы и Тартальи:

<sup>280</sup> Рукопись // Российская национальная библиотека. Отд. рукописей. Собрание ОЛДП. Q. 833.

<sup>281</sup> Островский А. Н. Женщина, истинно любящая // Указ. соч. / А. М. Линин ... С. 165.

| C. Gozzi                                                                     | Подстрочный перевод                                                              | А.Н. Островский                                                                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Truff. (a parte) che fa<br>Lingua urta dove il dente<br>duole. ec.           | (в сторону) что язык бется в ту<br>сторону, где зуб болит и пр.                  | Труфальдино<br>Гов. в сторону, что язык всегда<br>бется в ту сторону, где зуб болит и<br>пр. <b>(на полях: Что у кого болит,<br/>тот про то и говорит?)</b> |
| Truff. <...> che gli<br>gira il capo, e <b>si riporta alle<br/>gambe</b> ec. | <...> что у него кружится<br>голова, и что он <b>подчиняется<br/>ногам</b> и пр. | Труфальдино <...> что у него<br>кружится голова, и что <b>душа у<br/>него ушла в пятки</b> и пр.                                                            |

Реплики Труффальдино соответствуют канону дель арте – написанный текст является лишь базой для импровизации актера, который может вносить в речь добавления на свое усмотрение.

Островский делает речь Труффальдино более «живой» - устойчивые выражения, пословицы, поговорки, ставшие частью народного языка, гармонично составляли основу языкового воплощения комических персонажей дель арте.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tart. Eh birbante ! t ' ho già<br>osservata che lo <b>guardavi<br/>con due occhi da gatta<br/>soriana</b> . <...><br>Se si <b>ammala</b> Giannetto, e tu<br>gli porti il brodo <...> Se<br>ti piace sposalo pure, e <b>vatti a<br/>far squartare</b> , che a me non<br>importa un diavolo, <...>. | Ах, плутовка! Я уж<br>заметил, что ты на него<br><b>смотрела двумя глазами<br/>тигровой кошки</b> . <...><br>Если Джанетто <b>заболеет</b> ,<br>ты приноси ему бульон<br><...> Если он тебе нравится,<br>выходи за него,<br><b>четвертуйся</b> , и черт с вами;<br><...>. | <b>Таргалья</b> . Ах, плутовка! Я уж<br>заметил, что ты на него <b>с улыбкой</b><br>(надписано над строкой; после «что»<br>- зачеркнутое «он»)) <b>поглядываешь</b><br>(«поглядывает» исправл., раньше<br>было «поглядываешь». После этого<br>слова зачеркнуты: « <b>на тебя, как кот<br/>на крупу</b> »). <...> Если Джанетто<br><b>захворает</b> , ты приноси ему бульон<br><...> Если он тебе нравится, выходи<br>за него, <b>полезай в петлю</b> , и черт с<br>вами; <...>. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Как видно в приведенных примерах Островский не просто подбирает адекватное выражение, которое бы являлось смысловым аналогом итальянской фразе. Драматург старается, чтобы выражения были близки и по лексическому содержанию: зуб болит – у кого что болит, подчиняется ногам – ушла в пятки, смотрела глазами тигровой кошки – как кот на крупу.

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

|                                             |                                         |                                                                    |
|---------------------------------------------|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| Tart. Guardalo con dolcezza zotica.         | Смотри на него с неприкрытой сладостью. | <b>Тарталья.</b> Гляди на него послаще, <b>ешь его глазами-то!</b> |
| Brigh. Vittoria vita de sto corpo dove sei? | Виттория жизнь этого тела, где ты?      | Виттория жизнь <b>и душа</b> моего <b>бренного</b> тела, где ты?   |

Островский на полях рукописи перевода пьесы сделал примечание: «У Гоцци [нрзб.] содержание речей Труфальдино, а форма представляла октаву»<sup>282</sup>. Октавой написаны некоторые фразы Дона Фернандо<sup>283</sup>.

В 1884 году Островский пишет пьесу «Не от мира сего», где главной темой выступает безусловная любовь женщины, женщины кроткого характера, не от мира сего. Сюжетная схема этой пьесы перекликается с бытовой пьесой Гоцци: главный герой (Виталий Петрович Кочуев/Дон Фернандо Онорио) будучи не свободным (женат/живет с дамой) имеет роман на стороне с ветреной дамой-кокеткой (мадемуазель Клеманс/Донна Лаура), помимо указанного порока еще увлекается игрой в карты, где ему не сопутствует удача, вследствие чего проигрывается до долгов, которые стремится погасить (отдать кольцо/заплатить по счетам) главная героиня (Ксения Васильевна/Донна Лукреция Спландори), идя на жертвы со своей стороны. В итоге главный герой задумывается над своим поведением и избавляется от пороков, чтобы стать достойным настоящей любви женщины.

<sup>282</sup> 23.038/СХШб.15 // Пушкинский дом. Рукописный отд. Архив М. М. Шателен.

<sup>283</sup> Интересно, что в сказке «Иван-царевич» стихотворные куплеты также выполнены в форме октавы. Любопытно, что в сказке «Иван-царевич» есть итальянская вставка:

«Прелестные очи,  
В них неба эфир,  
Mi manca la voce  
Mi sento morir!»

Это слова из оперы Д. Россини «Mosè in Egitto» («Моисей в Египте»), которая в России шла под названиями «Зора» и «Петр Пустынник». Данная реплика одной из героинь оперы по смысловому и звуковому единообразию объединяется с репликой хора и образует октаву.

Помимо этих линий в пьесе есть персонаж комментатора-разъяснителя действий/событий/поступков/характеров (Труффальдино/Елохов).

Кроме фрагмента текста «Женщины, истинно любящей», в Пушкинском доме есть небольшой отрывок перевода «*Ragionamento ingenuo e storia sincera delle mie dieci fiabe teatrali*» (в переводе Островского: «Простое рассуждение и правдивый рассказ о происхождении моих десяти театральных сказок»)<sup>284</sup>. В Пушкинском доме рукопись находится под одним шифром (архив М.М. Шателен, 23.038/СХШб.15) с рукописью пьесы с формулировкой «приложение». Но размещение под одним шрифтом не говорит о том, что обращение к переводу «Простого рассуждения...» и «Женщины, истинно любящей» не могло быть в разные временные промежутки. Переведенный фрагмент – только начало трактата (полторы страницы из шестидесяти двух, если считать по страницам полного собрания сочинений), но факт обращения к нему говорит о стремлении Островского понять теоретические установки Гоцци при создании театральных сказок и донести эту драматургическую поэтику до читателей.

В «Чистосердечном рассуждении» К. Гоцци излагает свое отношение к «пьесам характеров» К. Гольдони и защищает театр дель арте (*commedia dell'arte*) – комедию масок. К. Гоцци выступил с критикой «писанной драматургии» Гольдони и Кьяри, не приняв их отрицания комедии дель арте во имя реформы театра. К. Гоцци, признавая талант Гольдони, обвинял его в грубом натурализме – в «постыдном обнажении мерзких сюжетов из повседневной жизни»<sup>285</sup>: «Он выставял на сцене все истины, которые попадались ему под руку, грубо и дословно копируя действительность, а не подражая природе с изяществом, необходимым для писателя.

---

<sup>284</sup> В России известно под заглавием «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок». На русский язык переводилось: К.А. Вогак, (не полностью), «Любовь к трём апельсинам», журн., 1914, IV-V и VI-VII. Я.Н. Блох, «Карло Гоцци. Том 1-ый. Сказки для театра».1923. С. 49-88.

<sup>285</sup> Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 48.

Он не сумел или попросту не пожелал отделить то, что можно изображать на сцене от того, что на ней абсолютно недопустимо, и руководился единственным принципом, что истина не может не иметь успеха. Благодаря этому его комедии всегда отдают дурными нравами»<sup>286</sup>.

Именно К. Гольдони Гоцци определяет как «самого яркого противника нашей импровизированной комедии из всех, когда-либо существовавших в Италии»<sup>287</sup>.

Эти нападки Гоцци на Гольдони спустя 100 лет представляются Островскому не столь существенными и справедливыми в сравнении с защитой К. Гоцци театра сказок, комедии дель арте. Негодование Гоцци питается его уважением к театру масок. Именно этот театра он считает национальной ценностью: «<...> публика упорствует в своем пристрастии к старинной импровизированной комедии дель арте, которая, разумеется, не более как простонародное зрелище, либо построенное на грубой фантастике, унижении порока и восхвалении добродетели, либо же представляющее преувеличенную пародию нравов, остроумную и приятную, но в обоих случаях вполне невинные развлечения, дозволенные, определенные и допустимые и притом составляющие исключительную нашу национальную ценность <...>»<sup>288</sup>.

Гоцци утверждает воспитательное воздействие театра масок на народную нравственность в силу близости театра масок к природе: «Мы никогда не должны забывать, что театральные подмостки служат всенародной школой»<sup>289</sup>. Импровизированная комедия, «благодаря естественной мимике и характерным забавным костюмам обладает для смехотворного эффекта верным оружием, настолько ярким, точным и сильно действующим, что никогда нельзя будет уменьшить их влияние на народ»<sup>290</sup>. Эта комедия, по мнению Гоцци, – самая древняя

---

<sup>286</sup> Гоцци К. Указ. соч. С. 65.

<sup>287</sup> Там же. С. 65.

<sup>288</sup> Там же. С. 50.

<sup>289</sup> Там же. С. 52.

<sup>290</sup> Там же. С. 41.

в Италии, сохраняющая свою связь с фольклором: «Течение веков и данные опыты позволяют мне предсказывать, что, если только в Италии не закроются театры, импровизированная комедия никогда не исчезнет и ее маски никогда не будут уничтожены»<sup>291</sup>.

Свою роль как автора обновленной импровизационной комедии Гоцци видит в сохранении поэтики чудесного, фантастического, условного: «Я только развлекаю моих соотечественников на подмостках невинными произведениями, изображая чудесное, любовь к которому так свойственна человеческой природе, а также сильные и честные страсти, соответствующие обстоятельствам, облакая их доступным мне художественным красноречием, разумеется, ни в какой степени не вредным. Я подражал природе, хотя это и признается нежелательным, соединяя шуточные полеты фантазии и строгую, иногда аллегорическую мораль»<sup>292</sup>. Таким образом, Гоцци приходил, «с одной стороны, к реабилитации дискредитированной Гольдони комедии масок со всей присущей ей условностью и буффонадой, а с другой стороны, к возрождению в театре сказочной тематики <...>»<sup>293</sup>. Этот эстетический принцип К. Гоцци, при котором возрождение комедии масок, сохранявшей фольклорные основы, сочеталось с воссозданием театральной сказки, проникнутой современными идеями, для Островского был необычайно важен.

Об этом свидетельствуют пометы в 1 томе собрания сочинений К. Гоцци. Островский в комедии «Король-олень» подчеркивает сцену с фантастическими элементами: во время испытания женщины Дерамо смотрит на статую, которая смехом выражает свое негодование к словам героини:

*«Клариче (в сторону)*  
Отец, из-за тебя я лгать должна.  
(Громко.)  
Да, мой король, я этого хочу.

---

<sup>291</sup> Гоцци К. Указ. соч. С. 41.

<sup>292</sup> Там же. С. 48.

<sup>293</sup> Мокульский С. С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 14.

*Дерамо* (оборачивается, как выше, к статуе, последняя делает смеющееся лицо, затем снова приходит в неподвижность)

Клариче, нет, я знаю, что в душе  
Вы просто оскорбить меня боитесь  
Своим отказом. Может быть, страшит вас  
И что-нибудь другое, - только вы  
Неискренни со мною»<sup>294</sup>.

Как только полное собрание сочинений Гоцци оказалось у Островского, он написал П.И. Вейнбергу с предложением перевода любой пьесы на выбор издателя, на что 14 января 1883 года поступил ответ: «И скорее *«Il te servo»*<sup>295</sup>. Письмо и пометы свидетельствуют о предполагавшейся работе над переводом сказки.

Интерес А.Н. Островского к творчеству К. Гоцци сохранился до конца жизни драматурга. В 1881 году он просит П.М. Невежина: «Если увидите Садовского, спросите у него, где можно купить комедии Гоцци (на французском языке)» (Т. 12. С. 30)<sup>296</sup>. 1 января 1883 года с большой радостью сообщает П.И. Вейнбергу о приобретении Гоцци: «После 25-летних напрасных исканий по библиотекам Италии мне удалось наконец найти экземпляр полного собрания сочинений Карло Гоцци. Этот интересный драматический писатель у нас совсем неизвестен, да и в Европе его знают больше по мемуарам, чем по пьесам. Шиллер перевел одну его пьесу, да у французов переведено прозой 5 или 6, только и всего, а он написал 14 томов. Если хотите, чтобы я перевел Вам что-нибудь из Гоцци, отвечайте. Я знаю итальянский язык хорошо и умею переводить быстро, размером подлинника и почти слово в слово. Только одна просьба, не торопите» (Т. 12. С. 148). Это письмо важно не только сообщением о собрании сочинений К. Гоцци, сохранившемся в библиотеке драматурга, но и указанием на характер его переводческой манеры: точность в переводе размера и самого слова. Заинтересовавшемуся П.И. Вейнбергу 7 мая 1883 года он пишет: «Перевод комедии Гоцци движется к концу» (Т. 12. С. 169). К этому же письму следует прибавить письмо к Вейнбергу от 25 сентября 1883 г.: «Но я

<sup>294</sup> Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 53.

<sup>295</sup> Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.; Л., 1932. С. 50.

<sup>296</sup> Островский А. Н. Дневники и письма. М.; Л., 1937. С. 162. (В июле М.П. Садовский сообщил А.Н. Островскому, что Гоцци у него есть и отправлен драматургу).

обещаю положительно, что к концу года доставлю Вам несколько переводов пьес Сервантеса (настоящие перлы искусства) и пьесу Гоцци. Все это у меня готово, но я очень совестлив и боюсь показываться перед публикой, пока не уверен, что мой перевод совершенно близок к подлиннику, что мной перебраны все слова и фразы русского языка для выражения того или другого оттенка мысли Сервантеса и что уж больше ничего сделать нельзя» (Т. 12. С. 186). Островский уточняет характер своего перевода: «перевод совершенно близок к подлиннику», тщательнейшая работа со словом. Но о переводе какого произведения Гоцци идет речь? Скорее всего речь идет о «Женщине, истинно любящей» - Островский не называет ее сказкой, а дает определения: «комедия», «пьеса», более соответствующее ее характеру. Пьеса, прочитанная ранее (в 1873 году), теперь ожидала перевода.

Сохранившаяся часть переведенной «Женщины, истинно любящей» подтверждает слова Островского о точности перевода.

Внимание к Гоцци сохранилось до последних дней жизни Островского. В письмах к А.Д. Мысовской, взявшейся за «переделку» «Снегурочки» в либретто для спектакля, Островский обращает ее внимание на создание ярких, зрелищных спектаклей на праздники: «Серьезный репертуар для всего сезона у меня уж составлен, но есть большой пробел в легком репертуаре. Именно, нам не достает пьес с блестящей обстановкой для утренних спектаклей на Рождество и на масленицу и для вечерних по праздничным дням и во время разгара сезона, когда спектакли посещаются особой публикой, когда в каждой ложе вы видите маменьку с гувернантками и боннами с удивительными бантами на головах и на прочих частях тела» <...>. Он предлагает Мысовской сделать для сцены «хорошенькую сказку». Для образца Островский предлагает Гоцци: «А если будете писать драматизированные сказки, то можете составить себе блестящее имя, как составил себе имя знаменитый итальянец, граф Carlo Gozzi. Он написал всего семь пьес из

народных сказок, а стоит наряду с Мольером и пр<очими> великими поэтами» (Т. 12. С. 373).

Имя Гоцци в сознании Островского более всего связано с опытом мирового театра в создании драматизированных сказок, где важное место отводится Гоцци: «Не угодно ли Вам будет обратить внимание», - пишет он Мысовской 21 мая 1885 г. Из Щелыково, – «на следующую мысль, которую я давно думал привести в исполнение, но за недосугом до сих пор откладывал. У англичан есть особого рода представления, которые даются в зимний сезон, начиная с Рождественских праздников, – это нечто среднее между феериями и оперетками, – сюжетом служат всегда общеизвестные сказки: "Сандрильона", "Синяя борода" и пр.; тут есть все: и пение, и музыка, и балет, а главное, много движения и остроумия. Подобное надо завести и у нас. Образцов драматической обработки сказок у меня довольно; есть и итальянские известного К. Гоцци, и множество французских и английских; все это надо сообразить и переработать по-русски» (Т. 12. С. 354).

#### 4.4 «Мандрагора» Н. Макиавелли в переводческом наследии А.Н. Островского

Перевод «Мандрагоры» Н. Макиавелли является последним переводом А.Н. Островского с итальянского языка. Он выполнялся в 1883-1884 гг. В письмах А.Н. Островского есть два упоминания о работе над пьесой:

П.И. ВЕЙНБЕРГУ, Москва, 7 мая 1883 г.

<...> «Если Вы получили перевод (немецкий) "Мандрагоры", то, сделайте одолжение, посмотрите, нет ли объяснения этой фразы: "Io so che la Pasquina entrera in Arezzo... io potro dire come monna ghinga..." {"Я знаю, что Пасквина войдет в Ареццо, и, прежде чем я выйду из игры, я смогу сказать, как Монна Гинга: видел своими глазами..."}}» <...>. (Т. 12. С. 169).

А.С. СУВОРИНУ, 23 марта 1884 г. Петербург.

<...> «Мне обещают пропустить перевод "Мандрагоры", хочется напечатать его поизящнее, как того заслуживает великое имя автора». <...> (Т. 12. С. 243).

Имя Никколо Макиавелли [Niccolo Bernardo Machiavelli, 1469—1527] – знаменитого флорентийца, философа, историка, политика и художника позднего итальянского Возрождения, одного из самых противоречивых и трагичных фигур своей эпохи, связано с понятием «макиавеллизм», получившим выражение в книге «Государь». Проповедь «макиавеллизма» - права монарха использовать любые средства, даже аморальные, для достижения целей, - обусловлены были конкретной исторической целью – сохранением флорентийской республики, угроза которой таилась в общем положении Италии, раздираемой внутренними противоречиями и расплывчатостью требований либерально-гуманистической оппозиции. При этом Макиавелли не отрицал законности и естественности гуманистических норм поведения, но видел угрозу перерождения их в новых условиях жизни. «В произведениях Макьявелли показана не абсолютная красота, а дисгармоничность мира. <...> Создатель «Государя» подписал одно из последних писем: «Никколо Макьявелли, историк, автор комедий и поэт трагический»<sup>297</sup>.

В литературе он известен как новеллист и автор комедий. «Мандрагора» (La Mandragola) была написана в 1518 году, в необычайно сложный для Макиавелли период, когда он был отстранен от государственных дел и отправлен в ссылку<sup>298</sup> с 1512 по 1520 год. В Прологе к «Мандрагоре» Макиавелли так объяснял свою ситуацию: «Если такое содержание, по своей легкости, не достойно автора, который хочет казаться умным и солидным, извините его за то, что он пустыми вымыслами старается усладить свои печальные дни; он не знает, куда ему обратить свои взоры.

---

<sup>297</sup> Хлодовский Р. И. Трагический гуманизм Никколо Макьявелли. Политика, поэзия, человек // Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения / М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский. М., 1988. С. 79.

<sup>298</sup> Ссылку он отбывал в маленьком своем имении Сант-Андреа, в Перкусине. В эти годы обдумывались и писались «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия», «Государь», «О военном искусстве».

ему запрещено показывать свои способности в других работах, он не имеет никакого вознаграждения за труды свои» [Т. 9. С. 404].

В библиотеке Островского сохранилось три книги Макиавелли: *Commedie, terzine ed alter opère édite ed inédite*. Cosmopoli, 1769. 376 стр., *Oeuvres complètes*. Avec notice biogr. par J.-A.-C. Buchon. T. 1. Paris, Garnierfr, 1867. LXVIII, 648 стр., *Opere minori*. Rivedute sulle migliori ed, con note filologiche e critiche di F.-L. Polidori. Firenze, F. Le Monnier,. 1852. XVIII, 625 стр. Одна на французском языке. Перевод «Мандрагоры» выполнен по изданию 1769 г., на что указывают содержащиеся в тексте пометы: в оглавлении издания (стр. 376) отчеркнуты строки 3—5 сверху, представляющие собой названия пьес: *Mandragola Commedia* (Мандрагора, комедия), *Clizia Commedia* (Клиция, комедия), *L'Andria di Terenzio, tradotta in Toscano* (Андрия Теренция, переведенная на тосканский); и 1—2 снизу: *Commedia, ora per la prima volta colle Stampe pubblicata* (Комедия, опубликованная впервые). В строке 5 сверху подчеркнуто «*L'Andria*».

Островский отметил комедии, которые не могли его не заинтересовать. «Клиция» - комедия в прозе, созданная Макиавелли по мотивам пьесы Тита Макция Плавта «Касина», впервые представленная во Флоренции в 1525 г. и опубликованная в 1537 г. «Андрия» - комедия, написанная Макиавелли между 1517 и 1520 гг. по модели «Андрии»<sup>299</sup> Публия Теренция Афры, творческим образцом для которого являлся греческий комедиограф Менандр (для этого текста источниками послужили его «Андрия» и «Перинфиянка» (*Perinthia*)).

Островский для переводов античных пьес выбирал именно Плавта и Теренция («Ослы» (*Asinaria*) и «Свекровь» (*Несуга*) соответственно). Факт помет на заглавиях этих пьес говорит о том, что Островский обратил на них внимание и, скорее всего, читал. Причем интерес здесь определялся не столько сюжетами, сколько именами драматургов.

---

<sup>299</sup> На русском языке комедия известна как «Девушка с острова Андрос» и «Андриянка».

Другие пометы-подчеркивания – стр. 12, в стр. 9 снизу «parveno»; стр. 13, в строке 5 снизу «cercane»; стр. 18, на полях перед строкой 5 сверху «Ligurio» – пометы «технического» характера, «parveno» (уст. форма глагола «казаться» (в наст. время используется «parere»), «cercane» («искать что-то», повелительное наклонение от «cercare» - искать) - Островский при переводе использовал глагол – «parlane» (повелительное наклонение от «parlare» говорить), данный в другом издании (1852 г.), где дается пояснение «La Testina e la Cambiagiaua: cercano» (В изданиях «La Testina» и «la Cambiagiaua» дается вариант: cercano).

В издании 1852 г. также есть пометы, но их меньше, чем в предыдущей книге: на странице 289 отчеркнуты строки 12-14 сверху: «più sa via donna di Firenze; la direbbe: che t' ho fatto io? Io so che la Pasquia entrerà in Arezzo, et innanziche io mi parta da giuoco, io potrò dire come manna Ghinga: di veduta» это та самая фраза, о которой Островский спрашивал 7 мая 1883 года П.И. Вейнберга: «Если Вы получили перевод (немецкий) "Мандрагоры", то, сделайте одолжение, посмотрите, нет ли объяснения этой фразы» [1. Т. 12. С. 169]. На 291 странице в строке 10 подчеркнуто слово «lietto», а на нижнем поле дана сноска: «ошибка – letto».

При жизни Островского пьеса не была опубликована, несмотря на переговоры с издательством. Впервые текст напечатан в сборнике «Памяти А.Н. Островского»<sup>300</sup> К.Н. Петровым. В Пушкинском доме сохранилось две черновые рукописи, которые и послужили материалом для публикации 1923 г.

Действие пьесы происходит во Флоренции. Молодой человек Калимако рассказывает слуге Сиро о своих чувствах к прекраснейшей женщине – Лукреции, жене мессера Нича Кальфуччи. Калимако страдает от этой страсти, потому что совратить добродетельную Лукрецию невозможно. Но юноша не сдаётся и просит помощи у Лигурио – близкого знакомого мессера Ничи, который либо обедает у Кальфуччи, либо возмещает пропущенный обед деньгами. Лигурио находит хитрый

---

<sup>300</sup> Памяти А. Н. Островского : сб. ст. об Островском и неизданные труды его / под ред. Е. П. Карпова [и др.]. Пг., 1923. 276 с.

способ помочь, воспользовавшись слабостью мессера и его жены – желанием иметь детей. Каллимако представлен Ниче как знающий врач, благодаря которому самые знатные семьи не остались без потомства. Лекарством служит настой мандрагоры, имеющий смертельную опасность для того, кто первый проведет ночь с женщиной, принявшей напиток. Нича отказывается от такого «лечения», но Лигурио предлагает найти какого-нибудь человека с улицы и отправить его к Лукреции, чтобы он принял все побочные эффекты на себя. Нича понимает, что жена на такое никогда не согласится, но ее хитростью уговаривают через беседы с матерью Состратой и духовником, братом Тимотео, посулив последнему щедрое пожертвование. Замысел Каллимако и Лигурио успешно осуществляется и все остаются довольны: мессер Нича благодарен доктору и счастлив в ожидании наследника, Лукреция предлагает мужу сделать Каллимако кумом (чтобы он мог часто приходить к ним), Тимотео получает пожертвование.

Пьеса «Мандрагора» получила неоднозначные толкования в критике. Ряд исследователей (Г.Н. Бояджиев, И.П. Володина) рассматривают содержание пьесы как развитие идей, высказанных Макиавелли в «Государе» и «Рассуждениях по поводу первой декады Тита Ливия». Комедия отражает реальные события, которые автор использует для доказательства правильности своей теории: цель (любовь Каллимако к замужней женщине – Лукреции) оправдывает используемые средства (обман глупого дворянина Ничи). Любовь рассматривается как естественное чувство, которое должно быть удовлетворено. Ориентация Макиавелли на Боккаччо рассматривается как доказательство на верность Макиавелли гуманистическим традициям<sup>301</sup>.

Другую точку зрения выразил Р.И. Хлодовский, указывая, что «чувство, которое испытывает герой, «не возвышающая человека любовь, а

---

<sup>301</sup> Володина И. А. Никколо Макьявелли и его комедия «Мандрагора» // Мандрагора / Н. Макьявелли. М., 1958. С. 57-67.

обезображивающая его похоть»<sup>302</sup>. Герой является аморальным и действует вопреки природе. Хлодовский видит в «Мандрагоре» не последовательное воплощение макиавеллизма, а отказ от его принципов, через обличение их неестественности против добродетели. Но реалистическая объективность Макиавелли, отражающая состояние флорентийского общества, не дает добродетели одержать победу, что выражено в комедии отсутствием положительных персонажей.

«Мандрагора» привлекла Островского реалистическим изображением национальных характеров на бытовом материале. Она занимает особое место в литературе позднего Возрождения. Опираясь на книгу новелл «Декамерона» [6 новелла 3 дня], Макиавелли изменил критерий в оценке самой личности, оказавшейся в новых исторических обстоятельствах. Он сосредоточил внимание на характере героя в процессе достижения им цели. В этой смелой перекодировке угла зрения с универсальной личности героя Возрождения на способность его к развитию проявилась гуманистическая природа позиции Макиавелли. «Мандрагора», в силу жанрового своеобразия, показала «возможности» человека со стороны его недостатков, однако это предопределило изображение сложных, противоречивых характеров и создание нового жанра, в отличие от античного, - комедии характеров.

Позицию Макиавелли в «Мандрагоре» М.Л. Андреев определил как «постороннего», «чуть отстраненного, трезвого и ироничного наблюдателя»: «Мандрагора» является злой сатирой не только на духовенство (в лице фра Тимотео), не только на уважаемых флорентийских горожан (в лице мессера Нича), но и на саму комедию, с легкой руки Ариосто начинавшей осваивать сюжеты и формы комедии древнеримской»<sup>303</sup>. В «Мандрагоре» «анализируется нравственный упадок частной жизни, который, по мнению Макиавелли, явился одним из самых очевидных проявлений общего национального кризиса Италии»<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> Хлодовский Р. И. Указ. соч. С. 101.

<sup>303</sup> Андреев М. Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М., 2008. С. 170.

<sup>304</sup> Хлодовский Р. И. Указ. соч. С. 109.

В переводе Островского более всего изменений коснулась речь «нехитрого доктора» Нича, который поддался обману со стороны Лигурио, монаха Тимотео и Каллимако. «Этот наш доктор, - говорится в IV канцоне, - при своем сильном желании иметь детей, пожалуй, поверит, что осел летает, он предал забвению всякое другое благо и единственно в этом полагает свою надежду» (Т. 9. С. 420).

Речь этого персонажа переполнена разговорными, идиоматическими высказываниями на флорентийском диалекте. Работа Островского направлена на поиски форм, адекватных итальянским пословицам, поговоркам и идиомам на русском языке.

Образ доктора Нича предстает как тип национального характера героя, застывшего, упертого в своих представлениях, не желающего перемен («потому что я с насиженного места не очень легко подымаюсь. Потом перетаскивать жену, прислугу все хозяйство - это мне не по нутру»), считающего себя непревзойденным мудрецом, а потому употребляющим устойчивые народные высказывания, которые открывают или венчают его речи.

С чувством самодовольства он рассказывает Лигурио, что по молодости он был «шатун»: «Не было ни одной ярмарки в Прато, чтоб я там не побывал; нет ни одного замка в окрестности, чтоб я в нем не побывал». На замечание Лигурио («Столько вы снегу подмочили, а затрудняетесь ехать на воды») доктор Нича грубо оборвал его:

| Niccolò Machiavelli                  | Подстрочный перевод           | А.Н. Островский                                             |
|--------------------------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| NICIA Tuhai la bocca piena di latte. | Нича. У тебя рот полон молока | Нича. У тебя еще молоко на губах не обсохло (Т. 9. С. 410). |

В разговоре с Сиро, слугой Каллимаха, доктор Нича сообщает о своих занятиях наукой в прошлом и счастливом избавлении от них и безбедном существовании ныне:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| NICIA E' fa molto bene. In questa terra non ci è se non cacastecchi, non ci siapprezza virtù alcuna. S'eglistessi qua, non cisarebbe uomo che lo guardassi in viso. Io ne so ragionare, che ho cacato le curatelle per imparare duahac: e se io ne avessi a vivere, <b>io starei fresco</b> , ti so dire! (C. 22). <b>star fresco</b> – попасть в переплет; влипнуть, вляпаться, подзалететь. | Да и хорошее это дело. В нашей стране только и народу, что скряги, никакого достоинство не ценится. Если бы он жил здесь, к нему бы никто и не заглянул. Я об этом судить могу, я тоже побряхтел над наукой; а если б мне пришлось только этим жить, <b>я бы попал в переплет</b> вот что я тебе скажу! | Нича. Да и хорошее это дело. В нашей стране только и народу, что скряги: никакого достоинство не ценится. Если бы он жил здесь, к нему бы никто и не заглянул. Я об этом судить могу, я тоже побряхтел над наукой; а если б мне пришлось только этим жить, <b>я бы таянул горя</b> , вот что я тебе скажу (Т. 9. С. 416). |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                      |                                                                                                         |                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Non vorrei però che le fussino parole, che ioarei di fatto qualche balzello o qualche porro di drieto, che mi fare' sudare. (C. 23). | Пришлось бы заплатить непомерный налог <b>или получить бородавку на зад, что заставило бы попотеть.</b> | Я даже не хочу, чтоб ко мне и обращались; пожалуй, накачаешь на себя взыскание, <b>если такой горб взвалишь на плечи, что потом и потей с ним</b> <sup>305</sup> . (Т. 9. С. 416). |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Во 2 действии в разговоре с Лигурио о талантах парижского врача доктор Нича выставляет себя как человек опытный, которого не просто обмануть:

|                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| NICIA <...>io non vorrei che mi mettessi in qualche lecceto, poi mi lasciassi in sulle secche. (C. 18).                                                                            | <...> я бы не хотел, чтобы меня завели в лес и <b>оставили на мели (отмели).</b>                                                                                           | Нича. <...> я не хочу, чтоб он заварил кашу, да и <b>оставил меня, как рака на мели</b> <sup>306</sup> . (Т. 9. С. 413).                                                                 |
| NICIA Di cotesta parte io mi vo' fidare di te; ma dellascienza iotidirò bene io, come io li parlo, s'egli è uom di dottrina, perché <b>a me non venderà egli vesciche.</b> (C. 18) | В этом я тебе, пожалуй, поверю; но на счет знания я только тогда тебе скажу, ученый ли он человек, когда сам с ним поговорю. <b>Мне пузырь не продашь</b> <sup>307</sup> . | Нича. В этом я тебе, пожалуй, поверю; но на счет знания... я только тогда тебе скажу, ученый ли он человек, когда сам с ним поговорю. <b>Меня на бобах не проведешь.</b> (Т. 9. С. 413). |

<sup>305</sup>Томашевский Н. Б. пишет: «В подлиннике гораздо грубее: «такое получишь в зад...» (Т. 9. С. 650).

<sup>306</sup>Томашевский Н. Б. в комментариях указывает: «Тут Островский, обычно очень строго следующий за текстом в первоначальных вариантах перевода, впадает в излишнюю русификацию. В оригинале довольно нейтральная идиома: «завести в лес и бросить» (Т. 9. С. 650).

<sup>307</sup>Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti Treccani [Risorsa elettronica]. Dati elettronici. [S. a., s. l.]. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia> (data trattamento: 04.03.2016). (Итальянский

Аналогичная ситуация повторяется в рассказе о проведенной ночи, когда он своими руками уложил любовника в постель к жене: «Нича. Когда я убедился, что он здоров, я вывел его и провел в спальню. Положил его на постель и, прежде чем уйти, пощупал рукой, как дела; я не так глуп, **меня на мякине не обманешь**» (Т. 9. С. 442).

«Житейская» мудрость доктора Нича, опирающаяся на окаменевшие нормы дворянской идеологии и проявляющиеся в застывших формах речи, оборачивается непростительной доверчивостью, которая в пьесе удостоивается определений «глупость» и «дурачина». Характерно, что сам Нича не сознает своей глупости. Островский в переводе заменяет самохарактеристику нейтральной оценкой:

|                                                   |                                               |                                                                  |
|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| m'hanno qui posto come un zugo a piuolo. (С. 39). | Оставили меня здесь как дурня стоять столбом. | И вот оставили меня здесь как <b>кол торчать</b> [Т. 9. С. 426]. |
|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|

Островский сохраняет образ Ничи в параметрах, данных Макиавелли, при этом в результате уточнений и русификации итальянского текста делает его более понятным русскому читателю.

Не менее интересен образ фра Тимотео, одного из участников заговора. М.Л. Андреев отмечал, что именно мессер Нича и фра Тимотео являют собой объекты наиболее явной сатиры Макиавелли<sup>308</sup>. Образ монаха у Макиавелли осложнен стремлением героя приспособляться к выгодным сделкам, которые приносят деньги. Забота о «мирском» для фра Тимотео – привычная сделка с совестью, на что рассчитывает Лигурио, проверив монаха сначала на истории с якобы забеременевшей дочерью Камилло Кальфучи. Монах Тимотео с энтузиазмом включается в обман. Его речь характеризуется своеобразной мимикрией: сочетанием лексики церковной, нравоучительной с постоянной уловкой, колебанием между «да»

---

словарь приводит пример этого выражения именно по «Мандрагоре», поясняя выражение как «говорить сплетни без смысла; давать объяснение несуществующим, или ошибочным суждениям»).

<sup>308</sup> Андреев М. Л. Никколо Макьявелии в культуре Возрождения. М., 2008. С. 28.

и «нет» и обязательной ссылкой на народную мудрость в конце фразы. Островский внимателен к акценту в конце фразы, стремится сделать его понятным, ударным, заменяя итальянскую концовку русским оборотом.

Например, Тимотео говорит: «Конечно, женщины самые милостивые существа, но зато и самые скучные. Бегать от них, так скуки не будет, но и доходу тоже, а кто с ними водится, так хоть и скучно, но зато польза есть. **Да, это правда: нет худа без добра**» (Т. 9. С. 423).

У Макиавелли в последней строке: «**Это правда, что нет яблок без мух**» (Ed è 'l verochenon è elmelesanzalemosche), что Островский заменяет фразой, более понятной русскому читателю.

В другом случае фра Тимотео судит трезво и цинично, снова подкрепляя свою точку зрения народным высказыванием: «Это дело надо беречь в тайне; огласка его заденет как их, так и меня. Будь что будет, я не раскаиваюсь. Это верно, что дело не обойдется без затруднений, потому что мадонна Лукреция и умна, и добродетельна. Но за добродетель-то ее я и возьмусь, а мозгу-то вообще у всех женщин мало, так что коли умеет сказать два слова складно, так уж ее и превозносят: **потому что между слепыми и кривой царь**» (Т. 9. С. 427).

У Макиавелли: «**Потому что в земле слепых и одноглазый господин**» (perché in terra di ciechi chi v'ha un occhio è signore).

Таким образом, предметом интереса Макиавелли и Островского становится двойственный облик фра Тимотео как представителя церкви, легко идущей на обман своих прихожан.

Новизна содержания комедии Макиавелли, в сравнении с «Декамероном», более всего просматривается в образах Каллимако и Лигурио. Каллимако Гваданьи – это «несчастный любовник», только что приехавший из Парижа. Им движет любовное чувство к замужней женщине. Но в отличие от концепции «Декамерона», в котором любовь – превыше всего и побеждает все препятствия, любовь в

«Мандрагоре» рассматривается как естественное чувство, но меняющее свой облик в ситуации обмана. Об этом говорится в канцоне: «О, Амур, кто не испытал твоего могущества, тот напрасно будет надеяться определить, какая в тебе высшая сила; тот не знает, как живут и умирают вместе, как гоняются за убытком и от добра убегают; как любят себя самого менее, чем других; как часто страх и надежда леденят и расплавляют сердца; не знает, как люди и боги одинаково боятся стрел, которыми ты вооружен» (Т. 9. С. 413). Макиавелли указывает на парадоксы, которые делают чувство любви непреодолимой и великой силой.

Каллимако характеризует свое чувство как сильную страсть, захватившую все его существо: «Но как мне быть? Что предпринять? Куда мне броситься? Мне непременно нужно отважиться на какую-нибудь попытку, хотя бы самую решительную, даже опасную, даже преступную, даже бесславную. Лучше умереть, чем жить таким образом. <...> А теперь уж нет средств; и если какой-нибудь замысел не поманит меня надеждой, я умру во всяком случае. А видя, что мне остается только умирать, я уж не побоюсь ничего, а решусь на какое-нибудь дело гадкое, дикое и бесчестное» (Т. 9. С. 411).

Каллимако приступает к делу, как предприимчивый герой Возрождения: «Нет такого безнадежного дела, где бы не было уж никакой надежды; положим, эта надежда слаба и неосновательна; но, при сильной воле и желании успеха, она такой не кажется» (Т. 9. С. 408). И он идет на обман. Но включившись в обман, Каллимако полон сомнений, думает о самоубийстве в случае неудачи: «В каком жалком положении я находился и теперь нахожусь. Это правда, что счастье и природа держат нас в равновесии: она никогда не дает тебе хорошего, чтобы не подбавить и худого. Насколько вырастает во мне надежда, настолько же вырастает и страх. Ах, я несчастный! Возможно ли далее жить в таких беспокойствах, беспрестанно волнуясь то страхом, то надеждой. Я корабль, обуреваемый двумя противоположными ветрами; чем ближе пристань, тем страшнее. Ах, нигде-то я себе покоя не нахожу!

Сколько раз я хотел пересилить себя! Опомнюсь от своего безумия да и говорю себе: что ты делаешь? Не с ума ли ты сошел? Когда ты достигнешь цели, что будет потом? <...> Тогда ты сознаешься в своем заблуждении и раскаешься, что потратил столько усилий и трудов. Разве ты не знаешь, как мало хорошего человек находит при исполнении своих желаний, сравнительно с тем, что он мечтал там найти? <...> Не унижайся, не ослабевай, как женщина. Я от всего сердца старался поступать таким образом, но не мог; потому что, охваченный со всех сторон желанием обладать ею хоть час, я чувствую себя потерянным от головы до ног; ноги дрожат, внутренности поворачиваются, сердце колотит в грудь, руки опускаются, язык немеет, в глазах мутится, в мозгу мешается» (Т. 9. С. 431). Одним словом, Каллимако, признавшись в своей слабости, утрачивает в пьесе Макиавелли победность возрожденческого героя, лишен ведущей инициативы, которую перехватывает у него Лигурио.

Работа Островского направлена на выявление противоречивости характера Каллимако. В первом действии герой делится со слугой Сиро своим горем: «Я не затем говорил, чтобы спрашивать твоих советов, а чтоб облегчить душу **высказать свое горе**» – вместо «Я говорил тебе это не потому, что хочу твоих советов, а чтобы **излить душу**» (Т. 9. С. 407). Очень важная деталь: у Макиавелли о планах Каллимако (в отношении донны Лукреции) сказано: «Из мастериц ни одна не ходит к ней в дом; горничные и лакеи трепещут ее; так что нет никакого средства к ее **развращению**» [corruzione – разложение, разврат, порча, подкуп]. У Островского же слово «развращение» заменено на «**обольщение**» (Т. 9. С. 408), включающее в себя смысл любовного действия, связанного с непосредственным чувством. Таким образом, «слабость» Каллимако, обнаруженная в ходе обмана, становится противовесом его страсти.

Важной фигурой в комедии обмана становится Лигурио, характер которого наиболее подходил к обстоятельствам: умен, проницателен, лишен сочувствия и сострадания, для него обман – радостная форма существования. Лигурио

демонстрирует исключительное умение играть на людских слабостях, в его образе проглядывает будущий тип слуги (Сганареля Мольера, Арлекина и Бригеллы комедии дель арте), сопряженный с образом шута. Лигурио восхищает напористостью, которая превращается в наглость, находчивостью, которая замешана на цинизме, и т.д. Это активный герой новелл Бокаччо, но лишенный человеческого обаяния.

Речь Лигурио также наполнена идиомами:

- LIGURIO Se voi volete che io stia qui con voi, voi parlerete in modo che io v'intenda,

altrimenti **noi faremo duo fuochi** (С. 19) (иначе мы сделаем два костра)

Лигурио. Если вы хотите, чтоб я остался с вами, говорите так, чтоб я вас понимал: иначе мы "**кто в лес, кто по дрова**". (Т. 9. С. 414).

- LIGURIO Io mi maraviglio, adunque, **avendo voi pisciato in tante neve**, chevoifacciate

tanta difficoltà d'andare ad uno bagno (С. 13).

(avere pisciato in piu' d'una neve – иметь большой опыт в чем-то)<sup>309</sup>

- LIGURIO Tu mi pari cotto (С. 29). Ты мне кажешься вареным.

Лигурио. Ты точно **в воду опущенный**. [Т. 9. С. 420].

- "Dio fa gli uomini, e' siappaiono" (С. 14) (**Бог создает людей и они соединяются**) – Островский подбирает точный русский вариант: ~~Бог создал мужчин, а они подбирают себе под пару~~<sup>310</sup> **Муж да жена, одна сатана**" [Т. 9. С. 410].

По черновику видна тщательность работы Островского над переводами: сначала точный подстрочник, потом кропотливый подбор русских аналогов. Островский точен даже в грамматических формах: на месте герундия использует

---

<sup>309</sup> Томашевский Н. Б.: «Смысл этой грубоватой идиомы: «вы же столько путешествовали». (Т. 9. С. 649).

<sup>310</sup> Зачёркнутая фраза – первый вариант, написанный Островским.

краткие причастия, и сохраняет суффиксы превосходной степени, буквально калькирует с итальянского:

|                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| LIGURIO Serviracci a mandarlo a qual bagno noi vorreno, ed a pigliare qualche altro partito che io ho pensato, che sarà <b>piú corto</b> , piú certo, piú riuscibilec he 'l bagno. (С. 17) | Лигурио. Послужит к тому, чтоб отправить его на воды, на какие нам будет угодно, и к тому еще, чтоб попробовать другое средство, об котором уж я думал; которое будет гораздо <b>короче</b> , вернее и успешнее, чем воды. | Лигурио. Послужит к тому, чтоб отправить его на воды, на какие нам будет угодно, и к тому еще, чтоб попробовать другое средство, об котором уж я думал; которое будет гораздо <b>короче</b> , вернее и успешнее, чем воды. (Т. 9. С. 412). |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Содержание «положительного» образа Лукреции вписывается полностью в концепцию развития характера в связи с меняющимися обстоятельствами. Верная, целомудренная жена, отвергающая малейший намек на разврат, в силу сложившихся обстоятельств принимает «неожиданное» решение: «Так как твоя хитрость и глупость моего мужа, простота моей матери и плутовство моего духовника довели меня до того, чего сама я никогда бы не сделала, то я желаю думать, что это было определено свыше; и не считаю своей обязанностью отказываться от того, что мне посылает судьба» (Т. 9. С. 443).

Островский в последний период творчества много раздумывает о женской судьбе как показателе состояния общества. Героини его поздних пьес, как правило, страдающие женщины, сознающие иллюзорность своей мечты («Невольницы», «Последняя жертва») или погибающие от невозможности вписаться в эту жизнь («Не от мира сего»). Для Островского финал «Мандрагоры» представлялся трагикомическим в зависимости от природы любовного чувства и способности героини вживаться в новые условия.

Таким образом, все характеры в пьесе Макиавелли обнаруживают сложность, неоднозначность в своем содержании. Работа Островского над переводом была связана со стремлением точно передать эту неоднородность, открывающуюся в ходе развития пьесы.

Интерес Макиавелли к характерам в их повседневном бытовом проявлении определил и систему построения пьесы. Островский в прозе перевел пять канцон и Пролог, написанных Макиавелли в стихах. Содержание пяти канцон – авторское сопровождение происходящего в пьесе, где точно изложена позиция Макиавелли.

В I канцоне автор призывает зрителей к радости и отказу от печали: «Чтобы избежать уныния, мы избрали уединенную жизнь; и всегда мы, влюбленные юноши и веселые нимфы, проводим время в празднествах и радостях. Сюда пришли мы теперь с веселыми песнями, чтобы почтить этот веселый праздник и приятное общество» (Т. 9. С. 403).

Во II канцоне говорится о всемогуществе любви, и автор указывает на парадоксы, которые делают чувство любви непреодолимой и великой силой.

III канцона посвящена описанию «счастья» глупого человека: «Всякий может видеть, как счастлив тот человек, который родился глупым и всему верит; его не тревожит честолюбие и не трогает страх, которые, обыкновенно, бывают причиною скуки и горя» (Т. 9. С. 420).

IV канцона продолжает тему II и III канцон – о «приятности обмана», которыми «доведенный до желанного и дорогого конца» «освобождает от беспокойства и делает сладким все горькое» (Т. 9. С. 430). Автора занимает диалектика «возвышенного и редкого средства»: «ты показываешь прямой путь блуждающим душам; ты своим могуществом, счастливя человека, обогащаешь Амура; ты один своими святыми советами побеждаешь камни, яды и очарования» (Т. 9. С. 430).

И, наконец, V канцона посвящается «сладостной ночи» и «блаженным и тихим часам ночным», которые сводят страстных любовников, и «счастливым часам», «заставляющим пылать любовью всякое ледяное сердце» (Т. 9. С. 440). Канцоны по форме – дань античному театру, хотя по содержанию они выполнены в новой эстетике.

В Прологе же Макиавелли делает важный шаг от античной традиции Плавта и Теренция к будущей итальянской бытовой комедии. Уже современники Макиавелли, например, Граццини в «Арцыгоголо» перенесли действие в «дом», который являлся основой – и только слуга на площади. У Макиавелли же указывается, что все события происходят на площади. «Это ваша Флоренция. В другой раз будет Рим или Пиза. Дело такое, что можно челюсти свихнуть от смеха. Дверь, которая у меня с правой руки, ведет в дом доктора, который изучил под Боецием много законов. Вот эта улица, которая там в углу, есть улица Амура; кто раз упал на ней, тот уже не поднимется. Потом, если ты не уйдешь отсюда очень скоро, можешь узнать по монашескому платью, какой приор или аббат живет в этом храме, который прямо перед тобой. Молодой человек, Каллимако Гваданьи, только что приехавший из Парижа, живет здесь, с левой стороны, за этой дверью» (Т. 9. С. 404). Такая организация места действия – «на площади» – отвечала национальной особенности итальянцев – их общительности и заинтересованности драматурга в изображении обыкновенной жизни, которая протекала в людных местах. «Здесь не принято обедать и ужинать в гостях; венецианцы предпочитают сходить в публичных местах и на пикниках, где они чувствуют себя свободнее и веселее» (Т. 3. С. 64.) – так позже напишет Гольдони о своеобразии места действия в своих пьесах, истоки которого очевидно уходят к пьесе Макиавелли.

Влияние пьесы Макиавелли распространилось далеко за пределы XVI века: к семнадцатилетнему К. Гольдони случайно попадает «одна старая комедия». Это была «Мандрагора». Книга, которую будущий драматург прочел несколько раз, привлекла его внимание: «Конечно, не вольный язык и не соблазнительная интрига пленили меня в этой пьесе. Напротив, ее непристойность возмутила меня, а что злоупотребление исповедью – ужасный грех перед Богом и людьми, я и сам хорошо знал. Но *это была первая комедия характеров* [курсив мой – И.Б.], которая попала мне на глаза, и она привела меня в восторг. Мне хотелось, чтобы итальянские

писатели продолжали сочинять пьесы в таком же роде, но только более порядочные и приличные, и чтобы характеры, взятые из природы, заменили собою романтические интриги» » (Т. 3. С. 86-87)<sup>311</sup>.

В данном воспоминании намечается основная эстетическая линия, определяющая художественное своеобразие произведений итальянского драматурга – характеры, созданные по принципу наибольшего соответствия природе, подмеченные в реальных бытовых, жизненных ситуациях.

«Мандрагора» – вторая (после «Арцыбоголо» Граццини) комедия итальянского Возрождения, над которой Островский работал как переводчик. Выбор Островским комедии Макиавелли был обусловлен эстетикой русского комедиографа, в творчестве которого бытовая пьеса занимала особое место. Ее выбор был закономерен, ведь именно «Мандрагора» задала вектор новой итальянской, а затем и всей европейской комедии.

---

<sup>311</sup> Подробнее во второй главе диссертационного исследования.

## Заключение

Переводы А.Н. Островского итальянских драматургов стали важным событием в истории русской и европейской культуры. Осуществленные в широком историко-культурном контексте, они познакомили русский театр, литературу, читателя, критику с особенностью итальянской драматургии, с национальными типами общечеловеческого характера.

Интерес к итальянской драматургии, отчетливо проявившийся в творчестве А.Н. Островского в 1860-1880-е годы, обусловлен зрелостью писателя в понимании своеобразия Италии и итальянского искусства и близостью исканий итальянских авторов к проблемам современного развития России. В середине XIX века в России и Италии общественно-политическая ситуация способствовала подъему национального самосознания, что проявилось в знаковых событиях 1861 г. – отмене крепостного права в России и объединении Италии. Общность исторических событий двух стран определяла интерес А.Н. Островского к итальянской литературе как отражению личности и событий, на фоне которых она развивается.

В творчестве А.Н. Островского были представлены все основные инациональные литературные традиции: французская, английская, испанская и другие. Итальянская драматургия оказалась наиболее близкой Островскому своей гуманистической основой в понимании личности и требованием народности в произведениях искусства.

В переводах Островского итальянская драматургия оказалась представленной как целостная, развивающаяся система, в которой отразилась национальная жизнь Италии XVI-XIX веков. Переводы отразили, с одной стороны, национальное своеобразие итальянского театра XVI-XIX вв., а с другой, особенность эстетики и поэтики театра Островского.

Формирование образа Италии как одного из центров европейской культуры в творческом мире Островского определялось реальным знакомством с этой страной

во время путешествия 1862 г. Пристальное внимание к жизни Европы и характер ее восприятия во многом были обусловлены исключительной важностью для творчества Островского проблемы национального характера – культуры, истории, человека. Главное, о чем свидетельствует дневник Островского, – это рожденный увиденным глубочайший интерес к человеку, к жизни уличной толпы, к пульсу города. Италия покорила Островского. Он увидел и восхитился гением итальянского народа: его искусством, историей, национальной самобытностью, которую с большим вниманием наблюдал и отмечал в современной Италии. Обращение к итальянской драматургии было событием закономерным в жизни драматурга.

Знакомство с Италией Островский продолжил своей книжной коллекцией, представляющей широкий срез итальянской литературы от Данте, представителей эпохи Возрождения и XVI-XVII веков, до современников. Тематически разноплановые книги помогали узнавать информацию об итальянских реалиях, исторических событиях, становившихся фоном для переводов.

Библиотека драматурга открывает для нас Островского-читателя: во многих книгах сохранились карандашные пометы, свидетельствующие о том, с каким вниманием Островский относился к читаемым произведениям. Рассмотрение помет в книгах «Путешествие в Италию» И.-В. Гете и «Италия. Взгляды и беглые заметки» В. Гена чрезвычайно важно для понимания эстетики и творчества А.Н. Островского 1870—1880-х гг.: заметки дополняют представление о круге чтения писателя, связанного с театром, и дают конкретный материал для понимания характера восприятия драматургом проблем, касающихся Италии. Анализ содержания отмеченных Островским в книгах Гете и В. Гена рассуждений авторов, касающихся философии природы, критериев оценки художественных произведений, психологии творчества, и рассмотренных в контексте эстетических раздумий драматурга, обнаруживает глубокую связь реалистической эстетики русского писателя с

просветительскими идеями европейской культуры, получившими воплощение в творчестве Гете.

Характер переводов Островского был обусловлен, с одной стороны, своеобразием итальянских комедиографов, а с другой – особенностью позиции русского драматурга, содержанием волнующих его проблем, эстетикой и поэтикой русского реализма второй половины XIX века.

Хронология обращения Островского к итальянским авторам отражает процесс развития самого драматурга и русской литературы.

Вторая половина 1860-х годов отличается вниманием Островского к К. Гольдони и современным итальянским писателям – Т. Чикони, П. Джакометти и И. Франки (Э. Монтацио).

Интерес к творчеству К. Гольдони, создателю национального театра, был продиктован просветительством и демократизмом итальянского комедиографа, реализмом в создании многообразных национальных типов, объективным характером изображения обыкновенного человека, искусством бытописания, юмором, вниманием к языку, что проявилось в «Кофейной», переведенной А.Н. Островским. «La bottega del caffè» была близка творчеству Островского сильной фольклорной языковой базой, где характеры простонародных типов – одна из ключевых причин обращения А.Н. Островского к пьесе «Кофейная» – рисуются с помощью пословиц и поговорок. Погруженность комедий Гольдони в стихию фольклора определяло народность театра, а, следовательно, его близость простому человеку, что соответствовало эстетике Островского, утверждавшего в своем творчестве принципы правдивого изображения психологически сложного характера человека из обыкновенной среды.

Итальянская мелодрама вызвала внимание Островского в 1870-ые годы искусством хроникального изображения судьбы обыкновенного человека на фоне исторических событий («Великий банкир») и проявлением героического начала в

судьбе ординарного героя («Семья преступника»). Современная итальянская драматургия была важна для Островского своим пристальным интересом к процессам, происходившим в психологии обыкновенного человека в эпоху буржуазного развития. Мелодраматическая поэтика этих пьес была диалектически осмыслена русским драматургом: отвергая романтические преувеличения, Островский стремился сохранить высокий пафос драматических и трагических переживаний героя. Это внимание к героическому началу обыкновенного человека было обусловлено пробуждением чувства личности в русском обществе и литературе 1860-х годов.

Во второй половине 1870-х – 1880-е годы эстетические искания Островского связаны с размышлениями о сложности и противоречивости человеческой натуры, что повлекло за собой усложнение психологического анализа. Этим объясняется его интерес к художественным опытам Макиавелли, Грацини, Кастельвеккио, Косса и Гоцци, в творчестве которых он находил героев, отмеченных внутренней противоречивостью.

К. Гоцци и Н. Макиавели занимают Островского как драматурги, способные передать психологически сложные характеры. В «Мандрагоре» Макиавели Островского поражает всеобщее стремление героев к достижению своих целей путем преступления нравственных норм поведения. Во внимании к эстетике и фьябам К. Гоцци выразилось острое ощущение драматурга необходимости появления новых (лирических) форм театра.

Художественный опыт итальянских драматургов оказал влияние на Островского, проявившееся в создании народно-бытовой комедии («Горячее сердце», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Правда хорошо, а счастье лучше»), в героизации и психологическом лиризме обыкновенного человека («Лес»), в разработке социально-психологических типов героев, наделенных сложной

психологической жизнью, непредсказуемыми и двойственными характерами («Снегурочка», «Бесприданница»).

Несмотря на то, что переводческая деятельность русского драматурга началась с Шекспира, т. е. с классической английской литературы, продолжилась латинскими авторами (Плавт, Сенека, Теренций) и лишь потом появились итальянцы, именно итальянскую драматургию можно назвать «ключом» А.Н. Островского к дверям мирового театра. Этот вывод подтверждается рассмотрением хронологии обращений к различным иностранным пьесам. Впервые итальянские переводы появляются в 1867 г. как преемники античности, интересовавшей Островского в 50-е годы. После активной работы над пьесами Гольдони появляется французская литература – пространство, в котором находит убежище народная комедия дель арте, где развивается сама форма комедии и где рождается мелодрама, образцы которой ищет Островский в 1870-е годы, находит, и возвращается к Италии в произведении Джакометти. Накопленный опыт в переводах иностранной драматургии провоцирует Островского все глубже уходить в мировую театральную историю – так возникает интерес к произведениям Грацини и Маккиавелли, представителям эпохи Возрождения, которая, в свою очередь, проводит связь к Сервантесу. Испанский писатель долгое время жил в Риме, увлекался античным искусством и итальянской литературой, влияние которой можно наблюдать в его произведениях. Таким образом, интермедии Сервантеса, переведенные Островским, – это, отчасти, также восприятие Италии.

Принципы переводческой деятельности Островского на материале итальянской драматургии отличаются: а) вдумчивым и бережным сохранением основного корпуса текста художественного произведения; б) сознательной направленностью на точное воссоздание национального характера; в) сокращением длинного текста и излишней мелодраматичности; г) тщательной и продуманной

работой в русификации языка, в использовании пословиц, поговорок, идиоматических выражений, ремарок, в искусстве построения диалога.

**Перспективой** исследования служит разработка следующих вопросов: изучение связи итальянских переводов А.Н. Островского с его опытом переводов латинских (Теренций, Плавт); исследование помет на книгах итальянских авторов. Специальная работа должна быть посвящена месту переводов с итальянского в контексте переводов с других иностранных языков.

# Список использованных источников и литературы

## *Сочинения А. Н. Островского*

1. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. / А. Н. Островский. – М. : Гослитиздат, 1952. – Т. 11. – 388 с.
2. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. / А. Н. Островский. – М. : Искусство, 1973-1979. – Т. 1-12.
3. Островский А. Н. Лес. Черновая редакция // Зап. Отд. Рукописей биб-ки им. В. И. Ленина. – М., 1957. – Вып. 19. – С. 219-325.
4. Островский А. Н. Неизданные письма / А. Н. Островский, Ф. А. Бурдин. – М. : ГИЗ, 1923. – 498 с.
5. Островский А. Н. Дневники и письма / А. Н. Островский; под ред. В. Филиппова. – М. ; Л. : Academia, 1937. – 280 с.
6. Островский А. Н. Снегурочка: пьеса / А. Н. Островский. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 301 с.
7. Список переводов и переделок А. Н. Островского // Полн. собр. соч.: в 12 т. / А. Н. Островский. – М., 1978. – Т. 9. – С. 660.

## *Сочинения итальянских драматургов*

8. Ciconi T. Le pecorelle smarrite. – Napoli : Tip. di G. Ranucci, 1859. – 98 p.
9. Franchi I. L'origine di un gran banchiere o un milione pagabile a vista. Commedia in 2 parte / I. Franchi. – Milano : F. Sanvito, 1864. – 88 p.
10. Grazzini A.-F. Commedie. Riscontrate sui migliori e postillate da Pietro Fanfani / A.-F. Grazzini. – Firenze : F. Le Monnier, 1859. – Vol. 2. – 487 p.
11. Goldoni C. Memorie. II parte / C. Goldoni. – Milano : Fabbri editori, 1995. – 590 p.
12. Goldoni C. Gli innamorati / C. Goldoni. – Roma : Tascabili Ec. Newton, 1994. – 91 p.

13. Goldoni C. *Commedie scelte* / C. Goldoni. – Paris : libr. De F. Didot fr., 1855. – 436 p.
  14. Macchiavelli N. *Commedie, terzine ed altre opere edite ed inedit* / N. Macchiavelli. – Cosmopoli, 1769. – 376 p.
  15. Macchiavelli N. *Opere minori. Rivedute sulle migliori ed., con note filologiche e critiche di F.-L. Polidori* / N. Macchiavelli. – Firenze : F. Le Monnier, 1852. XVIII; 625 p.
  16. Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра: соч.: в 4 т. / К. Гольдони; пер., введ. и прим. С. С. Мокульского. – М., 1997. – Т. 3. – 592 с.; Т. 4. – 816 с.
  17. Гольдони К. Комедии / К. Гольдони. – М. ; Л., 1959. – 573 с.
  18. Гольдони К. Трактирщица / К. Гольдони; пер. А. К. Дживелегова. – М. ; Л. : Искусство, 1951. – 136 с.
  19. Гольдони К. Слуга двух хозяев / К. Гольдони; пер. А. К. Дживелегова. – М. ; Л. : Искусство, 1952. – 148 с.
  20. Гоцци К. Сказки для театра / К. Гоцци; вступ. ст., коммент. и ред. пер. С. Мокульского. – М. : Искусство, 1956. – 889 с.
  21. Косса П. Нерон: комедия в 5 акт : (пер. с ит.) // Отечеств. зап. – 1879. – Т. 245, № 7. – С. 5–80 (Отд. I).
  22. Франки И. Великий банкир: комедия : в 2 ч. / пер. А. Н. Островского // Отечеств. зап. – 1871. – №7. – С. 109-162 (Отд. I).
- Архивные рукописные источники*
23. Островский А. Н. «Арцыбоголо»: автограф // Ин-т рус. лит. (ИРЛИ). – Ф. М. М. Шателен. – № 23.049/СХП5. – Л. 1-4 (с оборотами).
  24. Островский А. Н. «Порознь скучно, а вместе тошно» : рукопись // Рос. гос. архив. лит. и искусства (РГАЛИ). – Ф. 362-1-3. – Л. 2.

25. Островский А. Н. «Женщина, истинно любящая» // Пушкинский дом. – Рукописный отд. – Архив М. М. Шателен. – 23.038/СХШб.15.
26. Островский А. Н. Заметка о переделках иностранных пьес // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Ф. 218. – Оп. 2. – № 39.
27. Островский А. Н. О переводах иностранных классиков // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Ф. 218. – Оп. 5. – № 7.
28. Островский А. Н. Черновой набросок письма на итальянском языке // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Ф. 218. – Оп. 5. – № 9.
29. Островский А. Н. Заметки об игре актеров // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Ф. 218. – Оп. 2. – № 42.
30. Островский А. Н. Не было ни гроша, да вдруг алтын // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Ф. 218. – Оп. 1. – № 28.
31. Островский А. Н. Великий банкир, или уплата миллиона по предъявлению // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Ф. 218. – Оп. 1. – № 20.
32. Островский А. Н. Женщина, истинно любящая. Гоцци // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Архив М. М. Шателен. – № 23.038/СХШб.15.
33. Островский А. Н. Простое рассуждение. Гоцци // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Архив М. М. Шателен. – № 23.038/ СХШб.15.
34. Островский А. Н. Фрина. Кастельвеккио // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Архив М. М. Шателен. – № 23.047/ СХШб.18.
35. Островский А. Н. Мандрагора. Макиавелли // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Архив М. М. Шателен. – № 23.040/СХШб.15.
36. Островский А. Н. Арцыгоголо. Граццини // ИРЛИ. – Рукописный отд. – Архив М. М. Шателен. – № 23.049/ СХШб.18.
37. Островский А. Н. Порознь скучно, а вместе тошно. Комедия. Заимствовано из Гольдони // РГАЛИ. – Ф. 362. – Оп. 1. – Ед. хр. 3.

38. Островский А. Н. Перевод драмы П. Косса "Нерон". Отрывки // РГАЛИ. – Ф. 362. – Оп. 1. – Ед. хр. 7.

39. Державин К. Н. Один из неизвестных переводов А.Н. Островского // Рос. нац. биб-ка ( РНБ). – Отд. рукописей. – Ф. 1020. – № 444.

40. Державин К. Н. Библиография переводов А.Н. Островского // РНБ. – Отд. рукописей. – Ф. 1028. – № 410.

41. Державин К. Н. Островский – переводчик // РНБ. – Отд. рукописей. – Ф. 1028. – № 411.

42. Державин К. Н. Материалы к его работам об А. Н. Островском: конспекты, выписки, библиография, тезисы докладов и проч. // РНБ. – Отд. рукописей. – Ф. 1028. – № 414.

*Литература о переводах А. Н. Островского*

43. Говорухо Р. А. Переводы с итальянского языка. Переводы Островского // А. Н. Островский: энциклопедия / гл. ред. И. А. Овчинина. – Кострома, 2012. – С. 310–312.

44. Державин К. Н. Один из неизвестных переводов А. Н. Островского // Науч. бюл. Ленингр. гос. ун-та. – 1946. – № 9. – С. 30– 31.

45. Державин К. Н. Примечания // Полн. собр. соч.: в 16 т. / А. Н. Островский. – М., 1865-1879. – Т. 11: Избр. переводы (с английского, итальянского, испанского языков). – С. 377-379.

46. Карпушкина Л. А. Шекспировские мотивы сорокового опуса. Иронический подтекст в пьесе «Бесприданница» // Вопр. лит. – 2016. – № 2. – С. 157-170.

47. Кашин Н. П. Островский и итальянцы // Театр и драматургия. – 1933. – № 4. – С. 29–35.

48. Линин А. М. Островский – переводчик Гоцци // Изв. Азербайджан. гос. ун-та. – Баку, 1926. – Т. 6-7. – С. 161–164.

49. Морозов М. М. А. Н. Островский – переводчик Шекспира // Избр. ст. и переводы / М. М. Морозов. – Л., 1954. – С. 243–268.

50. Оболенская Ю. Л. А. Н. Островский – переводчик интермедий Сервантеса // Русский язык: исторические судьбы и современность: материалы IV Междунар. конгресса исследователей рус. яз. – М., 2010. – С. 859–860.

51. Оболенская Ю. Л. Интермедии М. де Сервантеса в переводе А. Н. Островского // Вопросы иберо-романистики: сб. ст. – М., 2011. – Т. 11. – С. 187–197.

52. Ольденбург С. Ф. Перевод южно-индийской народной драмы «Дэвадасси-Баядерка» // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / под ред. М. Д. Беляева. – М. ; П. (Л.), 1924. – С. 158-177.

53. Петров Д. К. Фрина // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / под ред. М. Д. Беляева. – М. ; П. (Л.), 1924. – С. 108-157.

54. Томашевский Н. Б. Островский-переводчик (1850-1886) / Н. Б. Томашевский, В. И. Маликов // Полн. собр. соч.: в 12 т. / А. Н. Островский. – М., 1978. – Т. 9. – С. 599-613.

55. Штейн А. Л. Островский и мировая драматургия // А. Н. Островский: Новые материалы и исследования / ред. В. Г. Базанов [и др.]. – М., 1974. – Т. 88, кн. 2. – С. 43-74.

56. Яковлев Н. В. Островский – переводчик «Антония и Клеопатры» Шекспира // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / под ред. М. Д. Беляева. – М. ; П. (Л.), 1924. – С. 178—198.

#### *Литература об А. Н. Островском*

57. А. Н. Островский в воспоминаниях современников. – М. : Художественная лит., 1966. – 630 с.

58. А. Н. Островский: сб. ст. и материалов / [ред.-сост. А. Л. Штейн]. – М. : Всерос. театральное об-во, 1962. – 487 с.

59. Аверкиев Д. В. Дневник писателя // Ежемесячное издание. Д. В. Аверкиева. – СПб., 1886. – Вып. I-XII. – С. 252.
60. Андреев М. Л. Метасюжет в театре Островского / М. Л. Андреев. – М. : РГГУ, 1995. – 27 с.
61. Библиография литературы об А. Н. Островском. 1847-1917. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. – 285 с.
62. Волгин Д. В. Годы А. Н. Островского (по воспоминаниям Н. Е. Комиссаровой) // Приволжская правда. – 1936. – № 136.
63. Всероссийское театральное общество: материалы ежегодных конф., посвященных великому русскому драматургу А. Н. Островскому. – М., 1958. – 126 с.
64. Державин К. Н. Островский // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л., 1956. – Т. VIII, ч. 2. – С. 408.
65. Добролюбов Н. А. Статьи об Островском / Н. А. Добролюбов. – М. : Гослитиздат, 1956. – 270 с.
66. Дубинская А. С. А. Н. Островский: очерк жизни и творчества / А. С. Дубинская. – М. : Изд-во АН СССР, 1951. – 278 с.
67. Жиликова Э. М. Особенности реализма драматургии А. Н. Островского 70-80-х годов: дис. ... канд. филол. наук / Э. М. Жиликова. – Томск, 1968. – 295 с.
68. Журавлева А. И. «Правда – хорошо, а счастье лучше» // Литература в школе. – 1998. – №3. – С. 1-17.
69. Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф / А. И. Журавлева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 215 с.
70. Журавлева А. И. Драматургия А.Н. Островского / А. И. Журавлева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1974. – 103 с.
71. Журавлева А. И. Театр А. Н. Островского / А. И. Журавлева, В. Н. Некрасов. – М. : Просвещение, 1986. – 205 с.

72. Журавлева А. И. Театр Островского как модель национального мира / А. И. Журавлева, М. С. Макеев. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 112 с.
73. Зорин А. Н. А. Н. Островский: разрушение мизансцены. (К проблеме авторской ремарки в драматических произведениях) // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер. Социология. Политология. – 2009. – Т. 9, вып.3. – С. 63-67.
74. Измайлова Е. В. Черновая рукопись комедии А. Н. Островского «Лес» // Зап. Отд. рукописей биб-ки им. В. И. Ленина. – М., 1957. – Вып. 19. – С. 197-217.
75. Коган Л. П. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского / Л. П. Коган. – М., 1953. – 408 с.
76. Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский / В. Я. Лакшин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1982. – 568 с.
77. Лебедев А. А. Драматург перед лицом критики: вокруг А. Н. Островского и по поводу его: идеи и темы русской критики: очерки / А. А. Лебедев. – М. : Искусство, 1974. – 192 с.
78. Линин А. М. Творчество А. Н. Островского / А. М. Линин. – Ростов н/Д: Азчериздат, 1937. – 246 с.
79. Липеровская С. И. Жизнь и творчество А. Н. Островского / С. И. Липеровская. – М., 1956. – 237 с.
80. Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени / Л. М. Лотман. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Ленингр. отд-ние, 1961. – 360 с.
81. Лотман Л. М. Вступ. ст., подготовка текста и примеч. // Снегурочка: пьеса / А. Н. Островский. – Л., 1989. – С. 7-64, 207-318.
82. Лотман Л. М. Комментарий // Полн. собр. соч.: в 12 т. / А. Н. Островский. – М., 1976. – Т. 6. – С. 564-565.
83. Максимов С. В. Александр Николаевич Островский: (по моим воспоминаниям) // Рус. мысль. – 1897. – № 5. – С. 1-39.

84. Музалевский Н. Е. Пометы А. Н. Островского в монографии А. Н. Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы» (1879) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2013. – Т. 155, кн. 2. – С. 51.
85. Неизданные письма к А. Н. Островскому. – М. ; Л. : Academia, 1932. – 669 с.
86. Овчинина И. А. А. Н. Островский: этапы творчества / И. А. Овчинина. – М. : Энциклопедия сел и деревень, 1999. – 219 с.
87. Петров Д. К. Неизданные труды А. Н. Островского // Памяти А. Н. Островского : сб. ст. об Островском и неизданные труды его / под ред. Е. П. Карпова [и др.]; Петроградское об-во им. А. Н. Островского. – Пг., 1923. – С. 173-174.
88. Пирогов Г. П. А. Н. Островский: семинарий / Г. П. Пирогов. – Л. : Учпедгиз, Ленингр. отд-ние, 1962. – 272 с.
89. Пирогов Г. П. Реализм А. Н. Островского и А. П. Чехова / Г. П. Пирогов. – М., 1977. – 469 с.
90. Ревякин А. И. А. Н. Островский в Щелыкове / А. И. Ревякин. – Кострома : Костром. кн. изд-во, 1957. – 304 с.
91. Ревякин А. И. Искусство драматургии А. Н. Островского / А. И. Ревякин. – М. : Просвещение, 1974. – 392 с.
92. Хализев В. Е. «Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество писателей второй половины XIX века // Ценностные ориентации русской классики / В. Е. Хализев. – М., 2005. – С. 209-219.
93. Холодов Е. Г. А. Н. Островский / Е. Г. Холодов. – Ярославль : Верхне-Волж. кн. изд-во, 1968. – 228 с.
94. Холодов Е. Г. Мастерство Островского / Е. Г. Холодов. – М. : Искусство, 1967. – 547 с.
95. Штейн А. Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского / А. Л. Штейн. – М. : Сов. писатель, 1973. – 432 с.

96. Штейн А. Л. Три шедевра А. Островского: пьесы «Гроза», «Лес», «Бесприданница» / А. Л. Штейн. – М. : Сов. писатель, 1967. – 180 с.

*Исследования по итальянской литературе*

97. Амфитеатров А. В. Карло Гольдони // Комедии / К. Гольдони. – М.; П., 1922. – Т. 1. – С. 7-112.

98. Андреев М. Л. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения / М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский; отв. ред. А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1988. – 293 с.

99. Андреев М. Л. Комедии Гольдони: опыт формальной классификации / М. Л. Андреев. – М. : РГГУ, 1997. – 40 с.

100. Андреев М. Л. Литература Италии. Темы и персонажи / М. Л. Андреев. – М. : РГГУ, 2008. – 415 с.

101. Андреев М. Л. Никколо Макьявелли в культуре Возрождения / М. Л. Андреев. – М. : Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008. – 35 с.

102. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия / Г. Н. Бояджиев. – Л. : Искусство, 1973. – 215 с.

103. Бояджиев Г. Н. Итальянские тетради / Г. Н. Бояджиев. – М. : Искусство, 1968. – 268 с.

104. Бушуева С. К. Гольдони в России (Комедии Гольдони на сцене русских драматических театров) / С. К. Бушуева. – СПб. : РИИИ, 1993. – 80 с.

105. Володина И. Никколо Макьявелли и его комедия «Мандрагора» // Мандрагора / Н. Макьявелли. – М., 1958. – С. 57-67.

106. Дзюба Т. Карло Гольдони: библиогр. указатель / Т. Дзюба. – М. : Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1959. – 100 с.

107. История итальянской литературы XIX-XX веков. – М. : Высш. шк., 1990. – 288 с.

108. Карло Гольдони 300 лет: материалы междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 26-27 апреля 2007 г. / Санкт-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Итальянский ин-т культуры; [ред.-сост. М. М. Молодцова]. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. гос. акад. театр. искусства, 2007. – 125 с.

109. Лебедева О. Б. Неопубликованные драматические произведения В. А. Жуковского: (конспект трагедии А. Мюльнера «Вина» и фрагментарный перевод комедии К. Гольдони «Ворчун-благодетель») // Жуковский: исследования и материалы. – Томск, 2010. – Вып. 1. – С. 393-413.

110. Лебедева О. Б. Традиции *commedia dell'arte* в лирике и драме Александра Блока. («Стихи о Прекрасной Даме» - «Балаганчик» - «Снежная маска») // Имагология и компаративистика. – 2014. – № 1. – С. 145–164.

111. Мокульский С. С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение / С. С. Мокульский. – М. : Высш. шк., 1966. – 320 с.

112. Мокульский С. С. Карло Гольдони // Временник отдела истории и теории театра. О театре: сб. ст. – Л., 1926. – С. 60-99.

113. Мокульский С. С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Сказки для театра / К. Гоцци. – М., 1956. – С. 36.

114. Мокульский С. С. Примечания // Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и театра: соч.: в 4 т. / К. Гольдони / пер., введ. и примеч. С. С. Мокульского. – М., 1997. – Т. 4. – С. 700.

115. Молодцова М. М. Проблемы изучения творчества Карло Гольдони // Карло Гольдони 300 лет. – СПб., 2007. – С. 6-12.

116. Пезенти М. К. Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века : [пер. с итал.] / М. К. Пезенти. – СПб. : Балтийские сезоны, 2008. – 263 с.

117. Перетц В. Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733-1735 гг. Тексты / В. Н. Перетц. – Пг. : АН, 1917. – 489 с.
  118. Реизов Б. Г. Итальянская литература XVIII века / Б. Г. Реизов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1966. – 375 с.
  119. Реизов Б. Г. Карло Гольдони. 1707-1793 / Б. Г. Реизов. – Л. ; М. : Искусство, 1957. – 189 с.
  120. Федоренко Н. Т. Карло Гольдони: наследие и современность // Мысль и образ: литературно-критические ст. / Н. Т. Федоренко. – М., 1985. – С.235-237.
  121. Хлодовский Р. И. Гольдони, Дидро и Пушкин // Московский пушкинист. – М., 1997. – Вып. 4. – С. 220-232.
  122. Хлодовский Р. И. Итальянская литература // История всемирной литературы: в 9 т. – М., 1988. – Т. 5. – С. 191-193.
  123. Ferrazzi M. Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738) / M. Ferrazzi. – Roma : Bulzoni, 2000. – 339 с.
- Теоретико-методологические исследования, литература по истории художественного перевода и театра*
124. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
  125. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 421 с.
  126. Брентон Э. Шекспир – русский // Вопросы литературы. – 2007. – № 4. – С. 214-223.
  127. Буслакова Т. П. Как создается литературный образ в театре / Т. П. Буслакова. – М. : Высш. шк., 2005. – 174 с.
  128. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : РОССПЭН, 2006. – 688 с.

129. Веселовский А. Н. Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы / А. Н. Веселовский. – М. : Тип. А.А. Гатцука, 1879. – 216 с.
130. Вознесенская Т. И. Поэтика мелодрамы и художественная система А.Н. Островского. К проблеме взаимодействия: дис. ... канд. филол. наук / Т. И. Вознесенская. – М., 1997. – 190 с.
131. Ген В. Италия. Взгляды и беглые заметки: пер. с нем. / В. Ген. – СПб. : Тип. т-ва «Общественная польза», 1872. – 200 с.
132. Герцен А. И. Письма об изучении природы. Письмо второе // Отечественные записки. – 1845. – Т. 39, кн. 4. – С. 116 (Отд. II).
133. Гете И. -В. Собрание сочинений : в переводах русских писателей: в 10 т. / И. -В. Гете ; под ред. Н. В. Гербель; пер. З. Шидловская. – СПб. : Тип-я В. Безобразова, 1879. – Т. 7 : Путешествие в Италию. – 534 с.
134. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Полн. собр. соч.: [в 14 т.] / Н. В. Гоголь. – [М.; Л.], 1952. – Т. 8: Статьи. – С. 177-190.
135. Дерюгин А. А. В. К. Третьяковский – переводчик: становление классицистического перевода в России: дис. ... д-ра филол. наук / А. А. Дерюгин. – Саратов, 1985. – 191 с.
136. Дерюгин А. А. Содержание переводческого приема «склонения на наши (русские) нравы» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1995. – Т. 54, № 5. – С. 61.
137. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1978. – 424 с.
138. Литвиненко Н. Г. Гастроли зарубежных драматических артистов в России (XIX– начало XX вв.) / Н. Г. Литвиненко. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 238 с.
139. Лукин В. И.. Сочинения и переводы / В. И. Лукин, Б. Е. Ельчанинов. – СПб. : Иван Ильич Глазунов, 1868. – LXXII; 512 с.
140. Михайлов А. В. Обратный перевод / А. В. Михайлов. – М., 2000. – 848 с.

141. Томашевский Н. А. Итальянский театр XVIII в. // Комедии. Гоцци К. Сказки для театра. Альфьери В. Трагедии / К. Гольдони. – М., 1971. – С. 65-120.

142. Тураев С. В. Гете и формирование концепции мировой литературы / С. В. Тураев. – М., 1989. – 237 с.

143. Тэн И. Чтения об искусстве. 5 курсов лекций, читанных в Парижской школе изящных искусств / И. Тэн; пер. А. Н. Чудинова. – М., 1874. – 372 с.

144. Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 3 марта 1892 г. Москва // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / А. П. Чехов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М., 1977. – Т. 5: Письма, Март 1892-1894. – С. 677.

145. Штейнер Р. Мировоззрение Гете : пер. с нем. / Р. Штейнер. – СПб., 2011. 191 с.

146. Эйзенштейн С. М. Монтаж: в 6 т. // Избр. произведения / С. М. Эйзенштейн. – М., 1964. – Т. 2. – С. 170.

147. Busueva S. K. Ernesto Rossi e il teatro russo // Teatro e storia. – Roma, 1988. – Vol. 4. – P. 103-135.

*Справочные и энциклопедические издания*

148. Ашукин Н. С. Словарь к пьесам А. Н. Островского: справочник для актеров, режиссеров, переводчиков / Н. С. Ашукин, С. И. Ожегов, В. А. Филиппов. – М. : Веста, 1993. – 246 с.

149. Библиотека А. Н. Островского (описание) / АН СССР. – Л. : Биб-ка АН СССР, 1963. – 272 с.

150. Даль В. И. Пословицы русского народа: в 2 т. / В. И. Даль. – М. : Художественная лит., 1989. – Т. 1. – 430 с.

151. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Тип. М.О. Вольфа, 1882. – Т. 4: Р-В. – 710 с.

152. Итальянско-русский словарь [Электронный ресурс] // ABBYY Lingvo. – Электрон. дан. – [Б. м.], 1996-2016. – URL: <http://www.lingvo.ru/> (дата обращения: 20.01.2013).
153. Ковалев В. Ф. Итальянско-русский словарь [Электронный ресурс] / В. Ф. Ковалев. – Zanichelli, 2001. – 2432 pagine. – 1 CD-ROM.
154. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. М. Л. Гаспарова. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 870 с.
155. Ломов А. Г. Фразеологический словарь драматургии А. Н. Островского / отв. ред. А. Н. Тихонов. – Ташкент, 1988. – Вып.1. – 327 с.
156. Михельсон М. И. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона [Электронный ресурс] : в 3 т. / М. И Михельсон. – М. : [Си ЭТС ?, 2004]. – 1 CD-ROM: 216 тыс. рус. слов, 44 тыс. иностр. слов.
157. Мокульский С. С. Мелодрама // Лит. энциклопедия: в 11 т. – М., 1929–1939. – Т. 7. – С. 114.
158. Пинский Л. Е. Юмор // Краткая лит. энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1975. – Т. 8. – С. 1012.
159. Пульхритудова Е. М. Мелодрама // Краткая лит. энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 753-755.
160. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч. 1837–1937: в 16 т. / А. С. Пушкин. – М.; Л., 1937. – Т. 6. – С. 66.
161. Санкюлоты // Большой энцикл. словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 2000. – С. 365.
162. Черданцева Т. З. Итальянско-русский фразеологический словарь / Т. З. Черданцева, Я. И. Рецкер, Г. Ф. Зорько. – М., 1982. – 1056 с.

*Электронные и Интернет-ресурсы*

163. Достоевский М. М. «Гроза». Драма в пяти действиях А. Н. Островского [Электронный ресурс]. – Электрон. версия печат. публ. – URL: [http://az.lib.ru/d/dostoewskij\\_m\\_m/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoewskij_m_m/text_0030.shtml) (дата обращения: 05.02.2016).

164. Сапрыкина Е. Ю. Русская судьба итальянской веристской драмы [Электронный ресурс] // Итальянская драматургия и русский театр на рубеже XIX-XX вв.: материалы круглого стола от 13 мая 2008 г. – URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/122/?print=Y> (дата обращения: 05.03.2016).

165. Giacometti P. La morte civile [Risorsa elettronica] // LliberLiber. – Dati elettronici. – [S. a., s. l.]. – URL: <http://www.liberliber.it/biblioteca/g/giacometti> (data trattamento: 04.03.2016).

166. Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti Treccani [Risorsa elettronica]. – Dati elettronici. – [S. a., s. l.]. – URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia> (data trattamento: 04.03.2016).

#### *Газетные публикации*

167. П., С. Московская жизнь. (... Новая опера. Островский дебютирует в должности переводчика). – Голос. – 1867. – 8 нояб. – С. 1.

168. Московские ведомости. – 1877. – 8 мая. – №111.

169. П., В. общество искусства и лит-ры. «Великий банкир» // Нов. дня. – 1900. – 7 февр. – С. 3.

170. Театральный нигилист. В лесу // Петербург. листок. – 1871. – № 219. – С. 2.

171. Театральный нигилист. В лесу // Петербург. листок. – 1871. – № 223. – С. 2.

172. П., А. Театр и музыка. (Росси в драме Джакометти «La morte civile») // Биржевые вед. – 1878. – 21 марта. – С. 2.

173. Ин. Театр, музыка и искусства. Александринский театр. (Бенефис Варламова: «Великий банкир») // Биржевые. вед. – 1897. – 14 февр. – С. 3.

174. [Незнакомец] Росси в Петербурге // Новое время. – 1877. – 15 (27) февр. – С. 3.
175. [Незнакомец] Росси в Лире // Новое время. – 1877. – 25 февр. (9 марта). – С. 2-3.
176. [Незнакомец] // Новое время. – 1877. – 1 (13) мая. – С. 2.

## Приложение А

## Адрес Э. Росси

Таблица А.1 – Адрес Э. Росси

| Итальянский текст                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | Перевод                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Адрес                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>[Л. 1] Signore Rossi</p> <p>Gli autori drammatici russi approfittano di questa bella cagione per unire la loro voci alla voce dall'intusiasmato pubblico [Nostri- зач.] Tutti giornali russi e le parole calde dei/da qualche dei nostri compagni tanto a Pietroburgo come e a Mosca testimoniano già la nostra grande tema [per Lei – зач.] ed a quel punto siamo ricinoscenti a Lei di aver il nostro palcoscenico colle [dra – вст.] produzioni da Shakespeare [dro d dr dra – вст.]</p> <p>Ma anche a questo [C quel – испр.] caso apporano noi sentiamo nel nostro dovere [di esprimere вписано] la nostra ammirazione a di Lei talento</p> <p>[Л. 1 об.] ed al grande lavoro artistico fatto di Lei sopra [le grandi – зач.] e migliore</p> | <p>Синьор Росси</p> <p>Драматические русские авторы используют эту прекрасную причину для объединения своих голосов в голос восхищенной публики [Наши – зач.] Все русские журналы и теплые слова от кого-нибудь из наших коллег, как в Петербурге, так и в Москве, свидетельствуют уже о нашей [для Вас- зач.] теме с той точки, что мы признательны Вам за возможность видеть на нашей сцене произведения Шекспира. А также, пользуясь случаем, чувствуем своим долгом [выразить – вписано] наше восхищение Вашему таланту и большой художественной работе, проделанной Вами над [великими – зач] лучшими творениями [великого – зач.] знаменитого драматурга. С этим талантом Вы благословенны повсюду, где есть ум человеческий [Вы также</p> | <p>Общество русских драматических писателей радо случаю присоединить свой голос к голосу восхищенной вами публики. Русская печать и горячие слова некоторых наших товарищей, обращенные к вам в Петербурге и Москве, свидетельствуют о том, как высоко мы ценим вас и как много мы благодарны вам за оживление нашей сцены творениями Шекспира. Но мы считали бы себя в долгу у вас, если бы пропустили еще и этот случай выразить наше удивление вашему таланту и вашим артистическим трудам над лучшими созданиями великого драматурга. С этим сокровищем вы во всех концах образованного мира – желанный гость.</p> |

## Продолжение таблицы А.1

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>creazioni del [gran – зач.] celebre dramaturgo. – Con quel tesoro – siete il benvenuto, dappertutto, dove si trova l'intelligenza umana [Siete anche benvenutesiete da noi – зач.] e tale siete anche fra noi Russi i quali se non di più – ma in ogni caso non meno [нрзб.- зач.] degli altri [нрзб.- зач.] stimano il Shakespeare. Siamo una nazione giovane nessuno [senza – зач.] pregiudizio nazionale non ci turba Pa vista, e noi, cogli occhi [aperti – зач.] chiari guardiamo e coll'anima [Л. 2] aperta riceviamo [sentenze – зач.] le belezze delle grandi produzioni del [gran poeta – зач.] eminente poeta [Sia scritta da un inglese – зач.] Che sia [scritta da]un inglese [le più perfette opere dram produzione dramatic – зач.] che abbia scritto [le – зач.] le più perfette [produzioni – зач.] opere drammatiche che sia una italiana che le interpreta</p> | <p>благословенны вы нами были [нами – зач.]- и такой вы также и среди нас, русских, которые если не больше, то точно не меньше других почитают Шекспира. Мы молодая нация, [без – зач.] никакой национальной суд не смутит нас, и мы смотрим с [открытыми – зач.] ясными глазами и с открытой душой воспринимаем красоты великих произведений [великого поэта- - впис.] выдающегося поэта [Будучи написано англичанином – впис.] Англичанин, [самые совершенные произведения драм...драматические произведения – зач.] который писал самые совершенные драматические [произведения - зач.] работы, итальянец, который великолепно играет, но потому, что есть красота, сила и истина, мы поклоняемся [автору – зач.] поэту-создателю и даем в изобилии [впис.] аплодисменты и лавры художнику-исполнителю. Искусство сближает нации и роднит их (превращает в братьев). Росси – Гамлет, [Лир –</p> | <p>Желанным гостем вы были и у русских, которые если не более, то уж никак не менее других народов чтут Шекспира. Мы – нация молодая; никакие национальные предубеждения не ослепляют нас, и мы открытыми глазами смотрим и открытою душою воспринимаем великие создания великого поэта. Пусть самые совершенные произведения драматические написаны англичанином, пусть их достойно воспроизводит перед нами итальянец; но тут – красота, сила и правда и им высоко чтим поэта-творца и щедро сыплем рукоплескания и лавры артисту-исполнителю. Искусство единит народы и роднит. Росси – Гамлет, Лир, Отелло, Макбет, Ромео не иностранец, даже не гость: он свой человек между всеми людьми,</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Окончание таблицы А.1

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>gloriosamente ma perché ve è la bello la forza e la verità noi veneriamo [ill'autore – зач.] il poeta creare e diamo [in abbondanza – вписано] gli applausi [al ai egli – зач.] ed allora al arista interprete. [Л. 2 об.] L'arte unisce le nazioni e gli renda fratelli. Rossi – [Н – впис] Amleto, Lir, Otello, Machbetto, Romeo – non è[straforestiere – зач.] straniero neanche un ospite [degli e di casa – вписано] nella [famiglia – зач.] grande famiglia artistica, ed anche [tuttifrala - зач.] fra tutti ai quali sono cari i momenti dal godere estetica. Per questi momenti d'alti godere ricevete artista [нрзб.] nostri [caldi – вписано] e sinceri [ammirazione – зач.] ringraziamenti.</p> | <p>зач.], Отелло, Макбет, Ромео – не [чужеземец – зач.] иностранец, и даже не гость [в доме – зач.] нашей [семьи – зач.] большой артистической семьи и также между [все между – зач.] всеми дорогими моментами эстетического наслаждения. За эти моменты наивысшего наслаждения получите [нрзб.] художник наши теплые и искренние [восхищение – зач.]-благодарности.</p> | <p>преданными искусству, и между всеми, кому дороги минуты эстетического наслаждения. За эти минуты истинного восторга примите от нас, превосходный художник, самую искреннюю благодарность (Т. 10. С. 110)</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Приложение Б  
Арцыгоголо

<Л. 4>

«Но ведь рог у меня нет.

Алессо

А вот я отучу тебя ловить меня на словах.

Валерио

Господи! Да где же у меня сети, силки, ловушки, чтоб мне ловить? Я думаю, что Вы бредите.

Алессо

Ты берегись; я не всегда бываю хладнокровен.

Валерио

Вы подите, погрейтесь у печки, если вам холодно. Зябнуть-то нехорошо, Вы сами знаете.

Алессо

Не на живот...

Валерио

Болит живот? Не беспокойтесь, это пройдет скоро, это ветры.

Алессо

Нет уж, не хватает моего терпения с тобой, мошенник, подожди, я накажу тебя...

Валерио

Ах, [ах]<sup>312</sup>, сер Алессо, что [это] вы хотите делать? Уж будто нельзя иной раз и пошутить немножко с господами? Я ваш слуга, вы со мной можете сделать все, что хотите.

Алессо

---

<sup>312</sup> В квадратных скобках – текст, надписанный А.Н. Островским сверху – здесь и далее

Смотри же, на этот раз ты ушел от беды; но если ты позволишь себе больше того, что следует, я сшибу тебе голову с плеч кулаком.

Валерио

В другой раз буду осторожнее, я вижу, что с Вами не надобно шутить.

Алессо

Да, и особенно меня в сердцах, я тогда черта задушу: это очень хорошо знают другие стряпчие в Коммерческом\* суде: если я начну бесноваться за своего клиента, так криком беру.

Валерио

Беру и деньги деру.\*

Алессо

Я уж и поработал и нажился, - и теперь мало забочусь о процессах и разных делах; да и на что мне, у меня только один сын. Где он, я его не видал и сегодня.

Валерио

Я думаю, гулять ушел

Алессо

И отлично думаешь; молод, так и гуляет и ничего

**<Л. 406>**

знать не хочет, кроме удовольствия. О, боже! Если б я был в таком возрасте, я бы сумел воспользоваться им отлично.

Валерио

А сколько лет вашему сыну?

Алессо

Немного больше двадцати пяти.

Валерио

Если только это правда, что я слышал от одного человека, я его хоть не видал, но он человек ~~достойный~~ [большого] вероятия, - так вам можно опять воротить ваши двадцать пять лет.

Алессо

Как же ты знаешь, что он достоин [большого] вероятия, если ты его не видал?

Валерио

Я это знаю, потому что видел руку; у него такие длинные пальцы, что когда он их поднимает кверху, так ничего верней не увидишь.

Алессо

Глупый, разве вера в пальцах. Где, дурак видал, чтобы помолодел кто-нибудь? Ведь так никто не будет стариться в этом мире (??)<sup>313</sup>

Валерио

Послушайте: как шел я из Болоньи...

Алессо

Стер ногу башмаком, не так ли?<sup>∞</sup>

Валерио

Нет. Когда вы меня послали для разыскания этих трех свидетелей, по процессу этого болонского купца, - проходя Альпы, я сошелся с одним почтенным стариком, строго вида и с большой бородой. Он говорил, что пришел из Азии, и рассказывал, что он сподобился входить на гору Кавказ.

Алессо

К чему эти околичности! Мы рассуждаем о том, как помолодеть, а ты приплетаешь Азиню и гору Казу. Что мне до них за дело!

Валерио

Да не слушайте, коли не хотите, чтобы мы пускались в околичности! На вершине этой горы Кавказ есть...

---

<sup>313</sup> В круглых скобках текст, взятый в автографе в скобки, — здесь и далее.

<Л. 1.> Алессо

И гору Казу, и гору Куколи и вот эту соседнюю гору оставь говорю я тебе: ты мне расскажешь (об этом) [эти истории] после; а теперь я их знать не хочу.

Валерио

Ну, так вот это я вам скажу: там земной рай и есть источник, из которого кто бы ни напился всегда обращается в двадцатипятилетнего юношу.

Алессо

Ох, слышу я это; да бог знает, еще правда ли это, да потом, если и правда, так чего стоит дойти туда?

Валерио

(Видите ли); этот старик говорит, что когда он пошел туда, ему было не более двадцати лет; а когда мы его видели, ему было более шестидесяти; вот во сколько времени он сходил туда.

Алессо

Что ж ты хочешь этим сказать? Значит, если б я захотел идти туда, так прежде умру, чем напьюсь из источника.

Валерио

Да не даете мне кончить. Этот старик, о котором я говорю, принес для себя и для других бутылочку этой воды, и носит ее всегда при себе с великим бережением.

Алессо

Что же он сам не пьет ее, если он старик; и тогда, если это только правда, он вернулся бы молодым?

Валерио

Вот об этом-то я вам и хотел сказать. Он нам говорил, что еще он во всю дорогу не касался до воды, и не коснется, пока не придет в Тоскану, на свою родину. - (которая) если я не ошибаюсь [как мне помнится], (есть) [в] Ареццо, или, по крайней мере, когда будет уж близко от нее и притом очень ослабеет от дороги и от лет.

Склонясь на наши просьбы, так как нам очень хотелось видеть действие этой воды, он немного выпил при нас. Это чудо, какую великую силу имеют иногда обыкновенные вещи.

<Л. 1 об.>

Алессо

О, Боже! ~~Если б~~ Будь я с вами тогда, я бы выпросил хоть один глоток, хотя бы это стоило мне тысячу скуди.

Валерио

Как тысячу? Довольно ста. Он говорил, что получил воду с (таким) условием, чтобы не давать ее великим мира сего, т.е. папам, императорам, королям, герцогам и кардиналам, а то она потеряет сейчас же свою силу; вот видите, от этого они и не молодеют. И потом ему приказано, чтобы нам, прочим людям, он продавал ее не больше, как по сту скуди за глоток; и что если он запросит дороже, так вода у него сейчас же разольется. И много еще он рассказывал других таких же удивительных вещей; что там он встречал людей, которые жили на свете многие сотни лет, и как старость начинала их одолевать, приходили пить из этого источника и возвращались двадцатипятилетними. Говорил еще потом, что оттуда вышел первый человек – Адам, и что из входящих туда никто не возвращался [кроме его самого]. Почему и как он получил такую милость, - это длинная история; я не хочу вас утомлять разговором; довольно того, что он воротил себе двадцатипятилетний возраст, что почти невозможно; и мы это видели.

Алессо

А куда пошел потом этот старик?

Валерио

Старик? О, нет! Как только выпил он воды, стал молодым, а не стариком.

Алессо

Да, хорошо; какой он там ни будь, и как его не называй, да куда он пошел?

Валерио

Я его оставил у городских ворот; он мне сказал, что пробудет во Флоренции восемь, или десять дней, так что, по моему подсчету, он еще здесь; а после он пойдет в свою сторону поить этой водой и молодить своих родных, кого найдет в живых.

<Л. 2>

Алессо

Так вот (неразб.), кабы ты его мне нашел! Я не пожалею ста скуди и даже больше, чтобы выпить немножко, да и тебе еще сделаю такой подарок, что ты останешься доволен. И для тебя будет хорошо, если я помолодею хотя б до тридцати шести лет, об двадцати пяти я даже не хлопочу.

Валерио

Так я пойду; и будьте вы уверены, что я найду его и дело обделаю.

Алессо

А я войду в дом, и подожду, пока ты вернешься. (Уходит)

Явление II

Валерио (один)

Валерио

Изображения родятся вдруг, - часто [сам] думаешь-думаешь над чем-нибудь, никак придумать не можешь, а услышишь словечко, или намек какой-нибудь от другого и наведет тебя на мысль. Так сейчас случилось и со мной: одно слово хозяина о том, чтобы старик помолодел, заставило меня придумать эту басню о молодильной воде; чему, кроме нашего простака стряпчего, никто не поверит. Покуда дело идет на лад, - теперь надо и дальше распорядиться этой выдумкой хорошенько; чтобы выманить у него деньги для моего молодого хозяина, его сына. Я думаю, что это мне удастся; а помолодеет он или нет, это уж его дело. Он что-то проговаривался о любви: должно быть хочет насмешить весь город: он уж мне говорил, не знаю серьезно ли, что хочет жениться. Если он и до сих пор еще не оставил этого [не прошла эта] охота, то надо

ждать, что я сделаю его молодым; и теперь я очень доволен, что он ухватился за это. Но вот Дарио, его сын и мой любезный хозяин, - для этого я стараюсь с удовольствием. Он об чем-то разговаривает сам с собою [что-то говорит про себя], останусь послушать, чтобы узнать хорошенько, что ему отвечать. (Входит Дарио)

**<Л. 2 об.>**

Явление III

Дарио и Валерио

Дарио

Ничего нельзя сделать; видно так богу угодно, чтобы всегда наши радости отравлялись каким-нибудь неудовольствием, - которое всегда рождается там, где его и не ожидаешь. Вот я, что редко встречается в нашем возрасте, совершенно свободен от тех желаний, которые обыкновенно составляют сюжет комедий: я говорю - комедий, потому что, как мы почти всегда видим, в них отыскивается какой-нибудь пропавший родственник, или вознаграждается страстная любовь: что касается до родственников, то у меня их очень много, и лучше бы хотел растерять и этих, чем находить других; а что до любви, то нет человека свободнее меня, в этом случае, я не из тех, которые проводят ночи у цоколя (у фундамента), чтобы видеть стены своих дам; и не отчаиваюсь, не горю и не леденею в одно и то же время, что бывает с влюбленными. Таким образом мог бы я жить довольно приятно, если бы не эта новая нужда Марч[ч]елло, который неожиданно просит у меня пятьдесят скуди, - и как будто он не знает, как у меня мало денег по милости невероятной скупости моего отца. Но я люблю Марчелло, как только можно любить друга, и, сказать по правде, не стал и отговариваться; чтобы он не подумал, что я не желаю одолжить его; и, как путный, обнадежил его, что достану деньги нынче к вечеру. А теперь вот и не знаю, где мне добыть и одно скудо, а не только что пятьдесят. Прикажу [зал я] (хорошенько) Валерио, нашему слуге, чтобы он похлопотал достать мне их, или у отца, или где в другом месте, да не знаю, куда он деется [что он сделал]: надежды тут

мало. Но не он ли это? Да то он, он подслушивает меня. Валерио, Валерио, что ты здесь делаешь?

<Л. 3> Валерио

Думаю.

Дарио

О чем?

Валерио

Вот еще! Кажется, мне есть о чем подумать, как вы задали мне столько работы [такое поручение].

Дарио

Ну, и ты ничего не сделал?

Валерио

Ничего, это вы верно говорите. Разве вы не знаете, каков у вас отец?

Дарио

Очень хорошо знаю. Но как же мне быть; я не могу помочь другу, а я ему обещал и дал слово? Я в отчаянии, средств никаких нет.

Валерио

Неправда: средство есть хорошее.

Дарио

Да какое?

Валерио

Терпение, которое нужно иметь и вам и вашему другу; это средство во всякой беде помогает [к этому средству надо прибегать во всякой беде].

Дарио

Ты уж очень умен, как я вижу.

Валерио

Ну да, умен; раскусите меня прежде, да потом и судите, умен я, или нет: не пройдет двух часов, как я вручу вам не [то что] только пятьдесят, а сто скуди, - и выманю их у вашего отца. Но смотрите, я вам вперед говорю, для этого мне нужно возвратить ему юность и сделать его молодым человеком двадцати пяти лет.

Дарио

Ах! Ты все [еще] шутишь надо мной?

Валерио

Я не шучу над своими господами; вот вы сами увидите, что вам я доставлю деньги, а его сделаю молодым, - все, как обещал.

Дарио

Ну, как же ты не шутишь? Каким образом можно старика сделать молодым? Ты ведь не бог.

Валерио

Да разве вы не знаете, что теперь то и дело новости открываются? Уж коли я ему это обещал, так уж я исполню.

Дарио

Обещал ты ему, только не исполняй; ты лучше подумай, нельзя ли ему прибавить лет, - а не то что убав-

**<Л. 3 об>**

лять; а что мне обещал насчет денег, то исполни.

Валерио

Не сомневайтесь, всех ублагодотворю, а вас первого. Теперь я пойду хлопотать, доделывать это дело.

Дарио

Иди, и постарайся поскорее увидеться со мной: я пойду поищу Марчелло у дворца Подеста, или на площади; он сказал, что там будет.

Действие II

## Явление I

Камилла и ЛесбияКамилла

Ну, Лесбия, мать моя теперь от нас далеко и разговоров наших слышать не может, скажи мне, сделай милость, для чего это она так часто посылает тебя из дому: и кажется мне, что недаром, а по какому-то важному делу

Лесбия

А ты все еще не отстаешь называть монну Паперу матерью, хоть и знаешь, что она не мать тебе?

Камилла

Теперь совсем не о том разговор. Хоть она мне и не мать, но она обращается со мною совершенно как с дочерью, и это не новое дело: ты мне ответь на то, что я у тебя спросила.

Лесбия

Ну, Камилла, столько раз ты меня упрашивала и упрашивала сказать тебе об этом, что уж я молчать не могу. Посылает меня Монна Папера так часто из дому ни за чем другим, а только затем, что ищет она тебе мужа.

Камилла

Ой, беда! Что ты говоришь! Да этого быть не может; потому что, если б это было, ты бы не узнала так скоро.

Лесбия

Ты ошибаешься, не за чем другим, а за этим только я и бегаю каждый день. Но что бы ты сказала, если б видела, что у меня здесь, внутри?

Камилла

Я тебе скажу правду, ты точно как сама не своя»<sup>314</sup>.

---

<sup>314</sup> Автограф // ИРЛИ. Ф. М. М. Шателен. № 23.049/СХП5. Л. 1-4 с оборотами.

## Приложение В

## Нерон

**Нерон**

драма в 5 действиях,  
в стихах. соч. Пьетро Косса.  
(перевод с итальянского)

—

Лица:

Клавдий Цезарь Нерон

Актея, вольноотпущенница

Ялога, рабыня-гречанка, танцовщица

Варонилла Лонгина

Клювий Руфь, сенатор

Минекрат, гитрион, шут

Петроний, старый гладиатор

Невий, мим

Бабилий, астролог

Евлогий, продавец рабов

Виниций, префект гвардии (преторианец)

Мукроний, хозяин таверны

Ицел, центурион

Фаонт

Эпафродит отпущенники Нерона

Раба-эфиопка

Рабы, отпущенники, преторианцы, воины.

Действие происходит в Риме и его окрестностях.

Действие первое.

Зала в золотом дворце Нерона. – Между колоннами статуи, – из которых одна Венеры.

**Явление первое.**

Нерон, сидя, диктует стих,  
Эпафродит стоит подле  
него с восковыми таблицами  
и стилем в руках; из  
глубины сцены выходит  
гистрион Мененкрат и при-  
ближается к Нерону с улыбкой.  
Клавдий Нерон, римского  
мира император Август.  
в четвертый раз консул,  
отец отечества, верховный жрец.  
Довольно, шут!  
Скорее к делу!  
(на ухо императору)  
Сенатора.  
(с удивлением)  
Плешивого?  
(со смехом)  
Империи дела  
Вперед всего.  
(уходя)  
Придется записать  
В число тяжелых этот день.  
(Эпафродиту)

Ступай!

Сегодня (нрзб) нет у нас с тобой?

(Входит: Клювий Руф и Менекрат)

Явление II

Нерон, Клювий Руф, Менекрат

Сенат тебе, здоровья шлет, Нерон.

(приподняв плечи)

Благодаря богов, такой посылки

Ненужно мне, здоров я и могуч.

Вчера (нрзб.) в цирке побороли [самого сильного бойца из Галлии; Геркулеса Настоящего.] Среди рукоплесканий [он повергал противников одного за другим;] Но наша мощь его свалила.

Как малого ребенка. Наша мощь

Осталась без ущерба, добрый Руф,

И то здоровье *(карандашом: то зачеркнуто и исправлено на «вашего», окончание «е» на «я» (здоровья) – И.Б.)*, что ~~нам шлет~~ *(зачеркнуто карандашом – И.Б.)* сенат *(написано карандашом: «прислал с тобой» - И.Б.)*

Ненужно нам *(зачеркнуто карандашом – И.Б.)*. А есть у нас такое,

Чья жизнь в опасности, и вот где нужно сенаторам старанье приложить:

Козна моя.

А новые налоги

И увеличат ее как раз. богатые провинции. (Руф задумывается)

Ну, что ж ты приуныл?

Вот шут-то понимает в медицине.

## Приложение Г

## Сводная таблица иностранных пьес в круге деятельности А.Н. Островского

Таблица Г. 1 – Сводная таблица иностранных пьес в круге деятельности А.Н. Островского

| №  | Автор                              | Название                                                                                                                | Дата обращения         | Примечания                                                             |
|----|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| 1  | Шекспир                            | «Укрощение злой жены» ("The Taming of the Shrew")                                                                       | 1850                   | Прозаический перевод.                                                  |
| 2  | Плавт                              | «Ослы» («Asinaria»)                                                                                                     | июль 1850 – сент. 1851 | Перевод не опубликован. Рукопись хранится в РГАЛИ.                     |
| 3  | Люций Анней Сенека                 | трагедия «Ипполит».                                                                                                     | 1850-е гг.             | Сохранился отрывок незавершенного перевода. Рукопись хранится в РГАЛИ. |
| 4  | Г. Ф. Квитко-Основьяненко          | «Щира любовь» («Искренняя любовь или Милый дороже счастья»).                                                            | 1852 г.                | Переделка.                                                             |
| 5  | Теренций                           | «Свекровь» («Несуга»)                                                                                                   | дек. 1858              | Перевод опубликован в 1923 г.                                          |
| 6  | Шекспир                            | «Усмирение своенравной» ("The Taming of the Shrew")                                                                     | 1865                   | Стихотворный перевод.                                                  |
| 7  | Итало Франки (Italo Franchi)       | «Великий банкир, или уплата миллиона по предъявлению» («L'origine di un gran banchiere o un milione pagabile a vista»). | 1867 г.                | Перевод. Рукопись хранится в ИРЛИ.                                     |
| 8  | Теобальдо Чикони (Teobaldo Ciconi) | «Заблудшие овцы» («Le pecorelle smarrite»).                                                                             | 1867 – 1868 гг.        | Перевод-переделка. Рукопись хранится в ИРЛИ.                           |
| 9  | Карло Гольдони (Carlo Goldoni)     | «Истинный друг» («Il vero amico»).                                                                                      | 1867 г.                | Перевод не сохранился.                                                 |
| 10 | Автор не установлен                | «Честь» («L'Onore»).                                                                                                    | 1867 г.                | Перевод не сохранился.                                                 |

## Продолжение таблицы Г.1

|    |                                                                                                              |                                                   |                                    |                                                                                      |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 11 | Карло Гольдони (Carlo Goldoni)                                                                               | «Обманщик» («Ragghiatore»).                       | 1867 г.                            | Перевод не сохранился.                                                               |
| 12 | Карло Гольдони (Carlo Goldoni)                                                                               | «Порознь скучно, а вместе тошно»                  | 1867 г.<br>(по комментариям к ПСС) | Отрывок «заимствованной из Гольдони» комедии (4 реплики). Рукопись хранится в РГАЛИ. |
| 13 | Карло Гольдони (Carlo Goldoni)                                                                               | «Дачная лихорадка» (La villeggiatura)             |                                    | Пометы на страницах книги.                                                           |
| 14 | М. Маллианг и Э. Кормон                                                                                      | Народная драма «Бродяга» («Le Vagabond», 1836)    | 1867                               | Перевод не сохранился.                                                               |
| 15 | А. де Лери                                                                                                   | «Рабство мужей»                                   | 1869 г.                            | Перевод завершен.                                                                    |
| 16 | Паоло Джакометти (Paolo Giacometti)                                                                          | «Гражданская смерть» («La morte civile»).         | 1870 г.                            | Перевод.                                                                             |
| 17 | Паоло Джакометти (Paolo Giacometti) (В комментариях к ПСС в 16 томах говорится, что автор неизвестен – И.Б.) | «Вина карает вину» («La colpa vendica la colpa»). | 1870 г.                            | Упоминание. А.Н. Островский упоминает в письме как «лютая мелодрама». Не переводит.  |
| 18 | Баррьер и Капандю                                                                                            | «Мнимые добряки» («Les faux bonshommes»).         | 1870 или 1871 г.                   | Перевод не окончен. Рукопись хранится в РГАЛИ.                                       |
| 19 | Баяр, Фуше и Арвер                                                                                           | «Пока» («En attendant»)                           | 1872-1873 гг.                      | Перевод завершен.                                                                    |
| 20 | Карло Гольдони (Carlo Goldoni)                                                                               | «Кофейная» («La bottega del caffè»).              | 1872 г.<br>(по комментариям к ПСС) | Перевод.                                                                             |
| 21 | Паришурама (фр. текст Луи Жаколлио)                                                                          | «Дэвадаси» («Баядерка»).                          | После 1874 г.                      | Перевод выполнен на основе французского текста. Не окончен.                          |

## Продолжение таблицы Г.1

|    |                                                             |                                                                                                                                                         |                      |                                                                            |
|----|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| 22 | А. Делилиа и<br>Ш. Ле-Сенн                                  | «Добрый барин»<br>(«Une bonne a<br>Venture»)                                                                                                            | 1875 г.              | Перевод завершен.                                                          |
| 23 | Карло<br>Гольдони<br>(Carlo Goldoni)                        | «Влюбленные» («Gli<br>innamorati»).                                                                                                                     | 1876 г.              | Упоминание.                                                                |
| 24 | Педро<br>Кальдерон                                          | Комедия «Дом с<br>двумя входами<br>трудно стеречь» и<br>драма «Вера в крест»                                                                            | с сер. 1870-х<br>гг. | Пьесы остались<br>незавершенными набросками.<br>Рукопись хранится в РГАЛИ. |
| 25 | Антонфранческ<br>о Граццини<br>(Antonfrancesco<br>Grazzini) | «Арцыгоголо»<br>(«L'Arzigogolo»).                                                                                                                       | 1874 г.              | Перевод. Отрывок. Рукопись<br>хранится в ИРЛИ.                             |
| 26 | Октав Фелье                                                 | «Le Village», назвав<br>ее в черновых<br>наметках «Хорошо в<br>гостях, а дома<br>лучше», «Хорошо<br>там, где нас нет» и<br>«Славны бубны за<br>горами». | 1877 г.              | Рукопись хранится в РГАЛИ.                                                 |
| 27 | А. Делилиа и<br>Ш. Ле-Сенн                                  | «Добрый барин»<br>(«Une bonne a<br>Venture»)                                                                                                            | 1878 г.              | Доработка (от 1875 г.)                                                     |
| 28 | Рикардо<br>Кастельвеккио<br>(Riccardo<br>Castelvecchio).    | «Фрина» («Frina»).                                                                                                                                      | 1878 г.              | Перевод пролога и большей<br>части первого акта.                           |
| 29 | Пиетро Косса<br>(Pietro Cossa)                              | «Нерон»<br>(«Nerone»).                                                                                                                                  | 1878 г.              | Перевода фрагмента. Рукопись<br>хранится в РГАЛИ.                          |

## Продолжение таблицы Г.1

|    |                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                       |                                                                     |
|----|-------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| 30 | Сервантес                                 | 9 интермедий: «Саламанкская пещера», «Два болтуна», «Театр чудес», «Ревнивый старик», «Судья по бракоразводным делам», «Бискаец-самозванец», «Избрание алькальдов в Дагансо», «Бдительный страж», «Вдовый мошенник, именуемый Трампагос» (не была окончательно отделана). | с февр. по апр. 1879 г., отделка продолжалась до 1886 | Перевод. Пьесы опубликованы.                                        |
| 31 | Карло Гоцци (Carlo Gozzi)                 | «Женщина, истинно любящая» («La donna innamorata da vero»)                                                                                                                                                                                                                | Конец 1870-х гг.                                      | Перевод остался незавершенным. Рукопись хранится в ИРЛИ.            |
| 32 | Карло Гоцци (Carlo Gozzi)                 | Полное собрание сочинений Карло Гоцци. Пьеса «Король-олень» (Il Re Cervo).                                                                                                                                                                                                | 1880-е гг.                                            | Упоминание. Пометы на страницах книги.                              |
| 33 | Никколо Макиавелли (Niccolò Macchiavelli) | «Мандрагора» («Mandragola»)                                                                                                                                                                                                                                               | 1883 – 1884гг.                                        | Перевод. Рукопись хранится в ИРЛИ.                                  |
| 34 | Карло Гоцци (Carlo Gozzi)                 | Сказки Карло Гоцци.                                                                                                                                                                                                                                                       | 1883-е гг.                                            | Упоминание.                                                         |
| 35 | Эваристо Герарди (Evaristo Gherardi)      | Le théâtre italien de Gherardi, ou Le recueil general de toutes les comédies et scènes françoises.                                                                                                                                                                        | 1874 г.                                               | В 1874 г. Ф.А. Бурдин пишет Островскому об этом драматурге. Пометы. |

## Окончание таблицы Г.1

|    |         |                                                                     |               |                             |
|----|---------|---------------------------------------------------------------------|---------------|-----------------------------|
| 36 | Мольер  | феерии «Белая роза»<br>(«Аленький<br>цветочек») и «Синяя<br>борода» | 1885-1886 гг. | Замысел не был осуществлен. |
| 37 | Шекспир | «Антоний и<br>Клеопатра»                                            | 1885-1886 гг. | Перевод. Фрагмент.          |