

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1'255

Э.М. Жиликова, И.Б. Буданова

«МАНДРАГОРА» Н. МАКИАВЕЛЛИ В ПЕРЕВОДЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

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

Впервые исследуется перевод комедии Н. Макиавелли (1469–1527) «Мандрагора» А.Н. Островским, рассматриваются эстетические принципы русского драматурга, проявившиеся в его переводе одной из первых комедий характера в итальянском театре XVI в. Перевод относится к последнему периоду творчества Островского (1883–1886 гг.). В центре внимания Островского-переводчика, дорожившего точностью переводимого текста, – передача образного итальянского языка, сохранение и донесение до русского читателя богатства многообразных форм пословиц, поговорок, идиом, авторских ремарок в процессе создания национальных характеров.

Ключевые слова: «Мандрагора» Никколо Макиавелли; итальянская комедия XVI в.; А.Н. Островский; перевод; комедия характеров.

Среди итальянских драматургов – К. Гольдони, Т. Чикони, П. Джакометти, И. Франки, – переведенных А.Н. Островским, Никколо Макиавелли занимает почетное место. В письме к А.С. Суворину 23 марта 1884 г. Островский писал: «Мне обещают пропустить перевод “Мандрагоры”, хочется напечатать его по-иному, как того заслуживает великое имя автора. <...>» [1. Т. 12. С. 243].

Перевод «Мандрагоры» Н. Макиавелли был выполнен драматургом в 1883–1884 гг. В письме А.Н. Островского к П.И. Вейнбергу содержится упоминание о работе над пьесой:

«Если Вы получили перевод (немецкий) “Мандрагоры”, то, сделайте одолжение, посмотрите, нет ли объяснения этой фразы: “Jo so che la Pasquina entrerà in Arezzo... io potro dire come monnaghinga...” {“Я знаю, что Пасквина войдет в Арrezzo, и, прежде чем я выйду из игры, я смогу сказать, как Монна Гинга: видел своими глазами...”} <...>» [Там же. С. 169].

При жизни Островского перевод «Мандрагоры» не был опубликован, несмотря на переговоры с издательством. Впервые текст напечатан в сборнике «Памяти А.Н. Островского» [2] Д.К. Петровым. В Пушкинском доме сохранилось две черновые рукописи, которые и послужили материалом для публикации 1923 г.

«Мандрагора» стала последним переводом пьес с итальянского языка, своеобразным итогом общения русского писателя с итальянским театром. Изучение «Мандрагоры» в переводе Островского позволяет поставить проблему восприятия драматургом национального итальянского театра как единой и целостной системы. Пьеса, стоявшая у истоков бытового театра, в художественной деятельности Островского-переводчика «замкнула» его историю: от Макиавелли (XVI в.) до И. Франки (XIX в.).

Перевод пьесы Макиавелли носил итоговый характер, в нем отразился многолетний опыт драматурга. Анализ особенностей перевода дает возможность отметить свойства, характерные для эстетики Островского-переводчика.

Имя Никколо Макиавелли [Niccolò Bernardo Machiavelli, 1469–1527] – знаменитого флорентийца,

философа, историка, политика и художника позднего итальянского Возрождения, одной из самых противоречивых и трагичных фигур своей эпохи, связано с понятием «макиавеллизм», получившим выражение в книге «Государь». Проповедь «макиавеллизма» – право монарха использовать любые средства, даже аморальные, для достижения целей – обусловлена была 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”» [3. С. 79].

В литературе он известен как новеллист и автор комедий. «Мандрагора» («La Mandragola») была написана в 1518 г., в необычайно сложный для Макиавелли период, когда он был отстранён от государственных дел и отправлен в ссылку¹ с 1512 по 1520 г. 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: ему запрещено показывать свои способности в других работах, он не имеет никакого вознаграждения за труды свои» [1. Т. 9. С. 404].

В библиотеке Островского сохранилось три книги Макиавелли [4–6], одна из которых на французском языке. Перевод «Мандрагоры» выполнялся по итальянским изданиям, на что указывают содержащиеся в тексте пометы.

1. В оглавлении издания 1769 г. (с. 376) отчёркнуты строки 3–5 сверху, представляющие собой назва-

ния пьес: *Mandragola Commedia* (Мандрагора, комедия), *Clizia Commedia* (Клиция, комедия), *L'Andriadi Terenzio, tradotta in Toscano* (Андрия Теренция, переведённая на тосканский); и 1–2 снизу: *Commedia, oraperlaprima volta colle Stampe pubblicata* (Комедия, опубликованная впервые). В строке 5 сверху подчеркнуто «L'Andria» [4. P. 376].

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»² Публия Теренция Афры, творческим образцом для которого являлся греческий комедиограф Менандр (для этого текста источниками послужили его «Андрия» и «Перинфиянка» (Perinthia)).

2. Другие пометы-подчёркивания: на странице 12, в строке 9 снизу подчеркнуто «ragveno»; на странице 13, в строке 5 снизу «segsape»; на странице 18, на полях перед строкой 5 сверху «Ligugio». Пометы носят «технический» характер. «Ragveno» (уст. форма глагола «казаться» (в наст. время используется «ragere»)), «segsape» («искать что-то», повелительное наклонение от «segsape» – искать). Островский при переводе использовал глагол «parlane» (повелительное наклонение от «parlare» говорить), в другом издании (1852 г.) следует пояснение: «La Testina e la Cambiagiaua: cercano».

В издании 1852 г. на странице 289 отчеркнуты строки 12–14 сверху: «piùa viadonna di Firenze; la direbbe: che t' ho fattoio? **Ioso che la Pasquiuarenterà in Arezzo, etinnanzicheio miparta da giuoco, iopotrò dire come manna Ghinga: di veduta**» – это та самая фраза, о которой Островский спрашивал 7 мая 1883 г. П.И. Вейнберга: «Если Вы получили перевод (немецкий) “Мандрагоры”, то, сделайте одолжение, посмотрите, нет ли объяснения этой фразы» [1. Т. 12. С. 169]. На странице 291 в строке 10 подчеркнуто слово «lietto», а на нижнем поле дана сноска: «ошибка – letto».

Действие пьесы происходит во Флоренции. Молодой человек Каллимако рассказывает слуге Сиро о своих чувствах к прекраснейшей женщине – Лукреции, жене мессера Ничи Кальфуччи. Каллимако 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 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 проведёт 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 её хитростью уговаривают мать Сострата и духовник, брат Тимотео, которому посулили щедрое пожертвование. Замысел Каллимако и Лигурио успешно осуществляется, 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. 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 верности Макиавелли гуманистическим традициям [7. С. 57–67].

Другую точку зрения выразил Р.И.С. Хлодовский, указывая, что «чувство, которое испытывает герой, не возвышающая человека любовь, а обезображивающая его похоть» [3. С. 111]. Герой является аморальным и действует вопреки природе. Хлодовский видит в пьесе не последовательное воплощение макиавеллизма, а отказ от его принципов.

«Мандрагора» привлекла внимание Островского изображением национальных характеров на бытовом материале. Пьеса занимает особое место в литературе позднего Возрождения. Опираясь на книгу новелл «Декамерон» [6-я новелла 3-го 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 личности к развитию проявилась гуманистическая природа позиции Макиавелли. В «Декамероне» герои идут к цели, утверждая свои личные качества – волю, остроумие, мужество. «Мандрагора», в силу жанрового своеобразия, открыла другую, «теневую» сторону личности в ее способностях приспособляться к обстоятельствам, но именно в этом был прорыв Макиавелли в будущее – он предопределил изображение сложных, противоречивых характеров и создание нового жанра – комедии характеров.

Новизна и необычность пьес Макиавелли, в сравнении с произведениями эпохи Возрождения, в восприятии Островского означали изображение многоликости героев на материале обыкновенной жизни. Все персонажи представляли национальные типы итальянского характера и обретали объемность, психологическую достоверность. Задача переводчика заключалась в умении уловить и сохранить обнаруженную Макиавелли способность его героев к изменению.

В «Мандрагоре» анализируется нравственный упадок частной жизни, который, по мнению Макиа-

велли, явился одним из самых очевидных проявлений общего национального кризиса Италии» [3. С. 109]. Критический пафос Макиавелли был близок Островскому, который в своих произведениях 1870–1880-х гг. сатирически раскрывал механизм зависимости человека от власти и денег.

Характер решения творческих проблем определялся пониманием Островским своих задач как переводчика. В письмах 1883 г. к П.И. Вейенбергу, в связи с предполагаемым переводом из Гоцци и Сервантеса, он так определяет основной принцип переводческой деятельности.

1 января 1883 г. «Я знаю итальянский язык хорошо и умею переводить быстро, размером подлинника и почти слово в слово. Только одна просьба, не торопите» [1. Т. 12. С. 148].

25 сентября 1883 г. «Все это у меня готово, но я очень совестливый 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 уже больше ничего сделать нельзя» [Там же. С. 186].

Таким образом, работа Островского-переводчика связана с точностью передачи языковой картины мира героев, связанной с воссозданием сложных и многосторонних характеров.

В переводе Островского главным образом изменения претерпела речь «нехитрого доктора» Нича, который подвергся обману со стороны Лигурио, монаха Тимотео и Каллимако. «Этот наш доктор, – говорится в IV канцоне, – при своём сильном желании иметь детей, пожалуй, поверит, что осёл летает, он предал забвению всякое другое благо и единственно в этом полагает свою надежду» [1. 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 героя, застывшего 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 «шатуном»: «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 воду») доктор Нича грубо оборвал его:

Niccolò Machiavelli	Подстрочный перевод	А.Н. Островский
NICIA Tuhai la bocca piena di latte ³ [4. P. 13]	Нича. У тебя рот полон молока	Нича. У тебя еще молоко на губах не обсохло [1. Т. 9. С. 410]

В разговоре с Сиро, слугой Каллимако, доктор Нича сообщает о своих занятиях наукой в прошлом,

счастливым избавлении от них и безбедном существовании ныне:

NICIA Io ne so ragionare, che ho cacato le curatelle per imparar due hac: e se io ne avessi a vivere, iostarei fresco , ti so dire [4. P. 22] Starfresco – попасть в переплёт; влипнуть, вляпаться, подзалететь	Я об этом судить могу, я тоже побряхтел над наукой; а если б мне пришлось только этим жить, я бы попал в переплёт , вот что я тебе скажу!	Нича. Я об этом судить могу, я тоже побряхтел над наукой; а если б мне пришлось только этим жить, я бы тляпнул горя , вот что я тебе скажу [1. Т. 9. С. 416]
--	--	---

Non vorreiperòche le fussinomie parole, ch'ioarei di fattoqualchebalzello o qualcheporro di drieto, che mi fare' sudare [4. P. 23]	Пришлось бы заплатить непомерный налог или получить бородавку на заду, что заставило бы потеть	Я даже не хочу, чтоб ко мне и обращались; пожалуй, накачаешь на себя взыскание, если такой горб взвалишь на плечи, что потом и потей с ним ⁴ [1. Т. 9. С. 416]
--	---	--

Во 2-м действии в разговоре с Лигурио о талантах парижского врача доктор Нича выставляет себя

многоопытным человеком, которого не просто обмануть:

NICIA <...>ionon vorreiche mi mettessi in qualchecceto, poi mi lasciassi in sullesecche [4. P. 18]	<...> я бы не хотел, чтобы меня завели в лес и оставили на мели (отмели)	Нича. <...> я не хочу, чтоб он заварил кашу, да и оставил меня, как рака на мели ⁵ [1. Т. 9. С. 413]
NICIA Di cotesta parte io mi vo' fidare di te; ma dellascienzaio tidirò bene io, come io li parlo, s'egli è uom di dottrina, perchéa me non venderà egli vesciche [4. P. 18]	В этом я тебе, пожалуй, поверю; но насчет знания я только тогда тебе скажу, ученый ли он человек, когда сам с ним поговорю. Мне пузырь не продашь ⁶	Нича. В этом я тебе, пожалуй, поверю; но насчет знания... я только тогда тебе скажу, ученый ли он человек, когда сам с ним поговорю. Меня на бобах не проведешь [1. Т. 9. С. 413]

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**» [1. Т. 9. С. 442].

m'hanno qui posto come un zugo a piuolo [4. P. 39]	Оставили меня здесь, как дурня , стоять столбом	И вот оставили меня здесь как кол торчать [1. Т. 9. С. 426]
---	---	--

Таким образом, русифицируя итальянское просторечие, которым в совершенстве владеет доктор Нича, Островский создает тип национального характера, сочетающего наивность и глупость, доверчивость и жестокий расчет.

Не менее интересен образ фра Тимотео, одного из участников заговора. «Церковь в лице монаха фра Тимотео разрушает крепкие моральные устои у людей, успокаивает сомнения, продиктованные чистотой совести, толкает к греху и удовлетворенно позвякивает потом тридцатью серебряниками, полученными за самое безбожное, с ее собственной точки зрения. Это – свирепая, уничтожающая сатира» [9. С. 570]. Забота о «мирском» для фра Тимотео – привычная сделка с совестью, на что рассчитывает Лигурио, проверив монаха сначала на истории с якобы забеременевшей дочерью Камилло Кальфуччи. Монах Тимотео с энтузиазмом включается в обман. Его речь характеризуется своеобразной мимикрией: сочетанием лексики церковной, нравоучительной с просторечными выражениями, с колебанием между «да» и «нет» и обязательной ссылкой на народную мудрость в конце фразы. Островский внимателен к акценту в конце фразы, стремится сделать его понятным, заменяя итальянскую концовку более понятным 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**» [1. Т. 9. С. 423]. У Макиавелли в последней строке: «**Это правда, что нет яблок без мух**» (Ed è'l vero che non è el mele senza le mosche) [4. P. 34].

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**»⁷ [1. Т. 9. С. 427].

У Макиавелли: «**Потому что в земле слепых и одноглазый господин**» (perché in terra di ciechichi v'ha un occhio è signore)⁸ [4. P. 41].

Таким образом, предметом интереса Макиавелли и Островского становится двойственный облик фра Тимотео как человека, отлично знающего изнутри про-

«Житейская» мудрость доктора Нича оборачивается непростительной доверчивостью, которая в пьесе удостаивается определений «глупость» и «дурочина».

Характерно, что сам Нича не сознает своей глупости. Островский в переводе заменяет самохарактеристику нейтральной оценкой:

стой мир прихожан, и как представителя церкви, легко идущего на обман.

Новизна содержания комедии Макиавелли, в сравнении с «Декамероном», более всего просматривается в образах Каллимако и Лигурио. Каллимако Гвадальни – 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, меняющее свой облик, попав в ситуацию 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» [1. Т. 9. С. 413].

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» [Там же. 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» [Там же. С. 408].

В переводе Островский, с одной стороны, усиливает активное начало героя, заменяя пассивные конструкции в диалоге, где Каллимако рассказывает слуге Сиро о своих намерениях, на активные: «ti meravigliassi assai della mia subitapartita» [4. P. 6] / «ты удивился **моему** внезапному **отъезду**» (действие обозначено существительным, а не глаголом) – «я так внезапно **уехал**» [1. Т. 9. С. 406] (действие выражено глаголом, совершаемым субъектом).

«Он <...> часто **был приглашен ко мне**» (нет субъекта действия, только объект, над которым действие совершается) – «**Его** <...> **я часто приглашал**» (появляется определенным субъектом действия) к себе»

[1. Т. 9. С. 407], а «активное бездействие» (субъект отрицает действие: я не делаю) заменяется на описание состояния субъекта: «**Costui <...> eraspessocon-vitatodame**» [4. Р. 8] / «**я живу здесь уж месяц и ничего ровно не делаю – я живу здесь уж месяц без всякого дела**» [1. Т. 9. С. 406].

С другой стороны, в лице Каллимако Островский создает пародию на героя эпохи Возрождения. Включившись в обман, он 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! Опомнись от своего безумия да и говори себе: что ты делаешь? Не с ума ли ты сошел? Когда ты достигнешь цели, что будет потом? <...> Тогда ты сознаешься в своем заблуждении и расскажешь, 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» [Там же. С. 431].

Работа Островского направлена на точную передачу 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 своё горе**»⁹ [Там же. С. 407] – вместо «Я говорил тебе это не потому, что хочу твоих советов, а чтобы **излить душу**» (Io non ti hodettoquestopervolertuaconsigli, **maper sfogarmi**¹⁰ in parte) [4. Р. 9]. 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 её **развращению**» (соггuzione – разложение, разврат, порча, подкуп). У Островского же слово «развращение» заменено на «**обольщение**» [4. Р. 408], включающее в себя смысл любовного действия, связанного с непосредственным чувством. Таким образом, «слабость» Каллимако, обнаруженная в ходе обмана, становится противовесом его страсти, залогом человечности.

Важной фигурой в комедии становится «паразит» Лигурио, характер которого наиболее полно отвечал потребностям времени: 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 из комедии

дель'арте), сопряжённый с образом шута. Лигурио восхищается активностью действий, жизнерадостностью, отсутствием рефлексии, находчивостью, которая замешана на цинизме, и т.д. Он похож на активного героя новелл Бокаччо, но лишен человеческого обаяния, по сути это макиавеллист, для которого достижение цели допустимо любой ценой.

Речь Лигурио 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** [4. Р. 19] (иначе мы сделаем два костра – подстрочный перевод (дословный), иначе мы сделаем два костра – перевод мой. – И.Б.).

Перевод А.Н. Островского:

Лигурио. Если вы хотите, чтоб я остался с вами, говорите так, чтоб я вас понимал: иначе мы «**кто в лес, кто по дрова**» [1. Т. 9. С. 414].

– LIGURIO Tu mi pari cotto. [4. С. 29]. Ты мне кажешься варёным (перевод мой. – И.Б.).

Перевод А.Н. Островского:

Лигурио. Ты точно **в воду опущенный** [1. Т. 9. С. 420].

– «Dio fa gliuomini, e' si appaion» [4. Р. 14] (**Бог создаёт людей и они соединяются**) – Островский подбирает точный русский вариант: ~~Бог создал мужчин, а они подбирают себе под нару~~¹¹ («**Муж да жена, одна сатана**») [1. Т. 9. С. 410].

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» [Там же. С. 443].

Островский в последний период творчества много раздумывает о женской судьбе как показателе нравственного 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»).

Интерес Макиавелли к характерам в их повседневном бытовом проявлении определил и систему построения пьесы. Островский прозой перевел пять канцон и Пролог, написанные 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 уединённую жизнь; и всегда мы, влюблённые юноши и весёлые нимфы, проводим время в празднествах и радостях. Сюда пришли мы теперь с весёлыми песнями, чтобы почтить этот весёлый праздник и приятное общество» [Там же. 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» глупо-го 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» [1. Т. 9. С. 420].

IV канцона продолжает тему II и III канцон – о «приятности обмана», которыми «доведённый до желанного и дорогого конца» «освобождает от беспокойства и делает сладким все горькое» [Там же. С. 430]. Автора занимает диалектика «возвышенного и редкого средства»: «ты показываешь прямой путь блуждающим душам; ты своим могуществом, счастливая человека, обогащаешь Амура; ты один своими святыми советами побеждаешь камни, яды и очарования» [Там же].

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» [Там же. С. 440]. Канцоны по форме – дань античному театру, хотя по содержанию они выполнены в новой эстетике, допускавшей, с одной стороны, моральные установки Возрождения (I, II, V канцоны), а с другой, провоцирующей и отвергающей их (III, IV).

В Прологе Макиавелли делает важный шаг от античной традиции Плавта и Теренция к будущей итальянской бытовой комедии. Уже современники Макиавелли, например, Граццини в «Арцигоголо», перенесли действие в «дом», который являлся основой, и только слуга лицедействовал 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 Гваданы, только

что приехавший из Парижа, живет здесь, с левой стороны, за этой дверью» [1. 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 сходиться в публичных местах и на пикниках, где они чувствуют себя свободнее и веселее» [11. С. 314], – так позже напишет К. Гольдони о своеобразии места в своих пьесах, истоки которого, очевидно, уходят к пьесе Макиавелли. К. Гольдони же принадлежит мысль о «Мандрагоре» как комедии характеров: «Конечно, не вольный язык и не соблазнительная интрига пленили меня в этой пьесе. Напротив, её 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 наш. – И.Б., Э.Ж.), 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» [Там же. С. 86].

Творчество Островского свидетельствует о том, что русский драматург осознал преемственность бытового театра К. Гольдони от «Мандрагоры» Н. Макиавелли. В такой бытовой комедии, как «Не было ни гроша, да вдруг алтын», Островский местом действия в сценах из жизни московского захолустья определяет площадь, на которой, как у Гольдони и Макиавелли, широко и многогранно раскрываются характеры героев русского простонародья.

Таким образом, интерес к классической форме комедии, в которой национальные типы героев действуют в бытовых обстоятельствах и демонстрируют разнообразие характеров, народность языка, сатирическая направленность и искусство построения пьесы – всё это обусловило внимание А.Н. Островского к пьесе Н. Макиавелли и нашло отражение в переводе «Мандрагоры».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ссылку он отбывал в маленьком своем имени Сант-Андреа в Перкуссине. В эти годы обдумывались и писались «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия», «Государь», «О военном искусстве».

² На русском языке комедия известна как «Девушка с острова Андрос» и «Андриянка».

³ Значение фразеологизма в Итальянской энциклопедии Treccani (словарь). URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/latte/> fam., ha ancora il l. alla bocca, gli odora ancora la bocca di l., puzza di l., di chi, essendo ancora giovane, si dà arie di persona adulta//фам., имеет ещё молоко на губах, губы ещё пахнут молоком, отдают молоком, о том, кто ещё будучи молодым, старается показаться взрослым (перевод – И.Б.). Помета fam. (familiare) означает «свойственно разговорной речи или просторечию», что совпадает с пометами «прост.» (просторечное) и «разг.» (разговорное) в отношении к русскому фразеологизму в соответствующих словарях [8].

⁴ Н.Б. Томашевский пишет: «В подлиннике гораздо грубее: «такое получишь в зад...» [1. Т. 9. С. 650].

⁵ Н.Б. Томашевский 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» [1. Т. 9. С. 650].

⁶ Итальянский словарь приводит пример этого выражения именно по «Мандрагоре», поясняя выражение как «говорить сплетни без смысла; давать объяснение несуществующим, или ошибочным суждениям». URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/vescica/> [8].

⁷ Этот фразеологический оборот зафиксирован в Толковом словаре живого великорусского языка В.И. Даля, четыре тома которого содержатся в библиотеке А.Н. Островского: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд., испр. и значит. умножен. по рукописи автора. Т. 1–4. СПб. ; М. : М.О. Вольф, 1880–1882.

В словарной статье «Царь» в качестве примера дано выражение: «В слепом царстве кривой – царь» [10. Т. 4. С. 571]; в статье «Слепой» – «Промеж слепых кривой первый вождь» [10. Т. 4. С. 228]; в статье «Кривой» (одно из значений слова: одноглазый, слепой на один глаз) – «Промеж слепых и кривой в чести», «В слепом царстве, кривой – король» [10. Т. 2. С.193].

⁸ Proverbi: in terra di ciechi beato chi ha un occhio, o chi ha un occhio è signore, per significare che, dove le condizioni generali sono cattive, anche la mediocrità può ritenersi soddisfacente (più com. nella forma lat. beati monoculi in terra caecorum); // Пословицы: «В земле слепых благословен тот, кто имеет один глаз», или «кто имеет один глаз – господин», в значении «где плохие общие условия, то и посредственность считается

приемлемой» (более употребительно в латинской форме «*beati monoculi in terra saecorum*») (перевод – И.Б.) // Итальянская энциклопедия Treccani (словарь). URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/cieco> [8].

⁹ «Высказать свое горе» – написано Островским после «облегчить свою душу».

¹⁰ Sfogarsi – откровенно высказываться, изливать душу.

¹¹ Зачёркнутая фраза – первый вариант, написанный Островским.

ЛИТЕРАТУРА

1. Островский А.Н. Полн. собр. соч. : в 12 т. М., 1973–1980.
2. Петров Д.К. Макьявелли. Мандрагора, комедия с предисловием и примечаниями // Памяти А.Н. Островского : сб. ст. об Островском и неизданные труды его. Пг., 1923. 276 с.
3. Хлодовский Р.И.С. Трагический гуманизм Никколо Макьявелли. Политика, поэзия, человек // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 77–116.
4. Machiavelli N. *Commedie, terzineed alter opèrèéditeedinedite*. Cosmopoli, 1769. 376 с.
5. Machiavelli N. *Oeuvres complètes. Avec notice biogr. par J.-A.-C. Buchon*. Paris, Garnierfr, 1867. Т. 1. 648 p.
6. Macchiavelli N. *Opèreminori. Rivedutesulle migliori edizioni, con note filologiche e critiche di F.-L. Polidori*. Firenze, 1852. 625 с.
7. Володина И.П. Никколо Макьявелли и его комедия «Мандрагора» // Макьявелли Н. Мандрагора. М., 1958. С. 57–67.
8. Итальянская энциклопедия Treccani (словарь). URL: <http://www.treccani.it/vocabolario>
9. Дживелегов А. Никколо Макиавелли // Макиавелли Н. Pro et contra. СПб., 2002. С. 507–575.
10. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 1–4.
11. Гольдони К. Сочинения : в 4 т. Мемуары. М., 1997. Т. 4. 592 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 26 августа 2016 г.

THE MANDRAKE BY NICCOLO MACHIAVELLI IN THE TRANSLATION HERITAGE OF A.N. OSTROVSKY

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2016, 411, 5–11.

DOI: 10.17223/15617793/411/1

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

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

Keywords: *The Mandrake* by N. Machiavelli; Italian comedy of the 14th century; A.N. Ostrovsky; translation; comedy of characters.

The article attempts to show the nature of the translation of N. Machiavelli's comedy *The Mandrake* by the Russian playwright A.N. Ostrovsky. The translation refers to the last period of the creative work of Ostrovsky (1883–1886) and marks the end of his work with the collection of plays by Italian playwrights. Niccolo Machiavelli (1469–1527) wrote the comedy in a difficult period, when he was withdrawing from all political and social affairs and writing classical works: *The Emperor* and *The Discourses on Livy*. Machiavelli is a playwright of the late Italian Renaissance who entered into controversy with the notion of personality formed by the Renaissance. *The Mandrake* attracted Ostrovsky for its realistic portrayal of national characters in the ordinary material. It occupies a special place in the literature of the late Renaissance. Based on the book of short stories of *The Decameron* [Story Six of Day 3], Machiavelli changed the criterion in the evaluation of a personality that happened to be in new historical circumstances. He focused on the character of the hero in the process of achieving his goals. This bold transition from the universal character of the person of the Renaissance to the person's ability to develop manifested the humanistic nature of Machiavelli's position. *The Mandrake*, in its genre identity, showed the “possibilities” of man from the point of his faults, but it determined the imaging of complex, contradictory characters and the creation of a new genre, different from the ancient one: a comedy of characters. In his translation, Ostrovsky maintains a satirical comedy focus and seeks to embody national characters on stage. The main work of the playwright is associated with the desire to convey the mobility and fluidity of *The Mandrake* characters when they are achieving goals “useful” for them, to show the inevitability and regularities of changes of characters under the influence of circumstances. *The Mandrake* was groundbreaking on the Italian stage; it foreran the theater of Goldoni, the theatre of the “square” and the Italian vernacular. These features were in the focus of Ostrovsky as a translator who focused on the accurate communication of the figurative Italian language on the preservation and presentation to the Russian reader of the wealth of the diverse forms of proverbs and idioms and on the introduction of the perfect form of the national Italian theater of the 14th century, the theater of characters.

REFERENCES

1. Ostrovskiy, A.N. (1973–1980) *Poln. sobr. soch.: v 12 t.* [Complete Works: in 12 vols]. Moscow: Iskusstvo.
2. Petrov, D.K. (1923) Mak'yavelli. Mandragora, komediya s predisloviem i primechaniyami [Machiavelli. Mandrake, a comedy with a preface and notes]. In: Karpov, E.P. et al. (eds) *Pamyati A.N. Ostrovskogo: sb. st. ob Ostrovskom i neizdannye trudy ego* [In memory of A.N. Ostrovsky: articles on Ostrovsky and his unpublished works]. Petrograd: Kn-vo “Put' k znaniyu”.
3. Khlodovskiy, R.I. (1988) *Tragicheskiy gumanizm Nikkolo Mak'yavelli. Politika, poeziya, chelovek* [Tragic humanism of Niccolo Machiavelli. Politics, poetry, man]. In: Andreev, M.L. & Khlodovskiy, R.I. *Ital'yanskaya literatura zrelogo i pozdnego Vozrozhdeniya* [Italian literature of classical and late Renaissance]. Moscow: Nauka.
4. Machiavelli, N. (1769) *Commedie, terzineed alter opèrè édite ed inédite*. Cosmopoli.
5. Machiavelli, N. (1867) *Oeuvres complètes. Avec notice biogr. par J.-A.-C. Buchon* [Complete Works. With biographical notes by J.-A.-C. Buchon]. Vol. 1. Paris: Garnier fr.
6. Machiavelli, N. (1852) *Opere minori, rivedute sulle migliori edizioni, con note filologiche e critiche di F.L. Polidori* [Minor works, views on the best editions, with philological and critical notes by F. L. Polidori]. Firenze: Le Monnier.
7. Volodina, I.P. (1958) Nikkolo Mak'yavelli i ego komediya “Mandragora” [Niccolo Machiavelli and his comedy “Mandrake”]. In: Machiavelli, N. *Mandragora* [Mandrake]. Moscow: Iskusstvo.
8. Treccani. (n.d.) *Treccani. La cultura Italiana* [Treccani. Italian Culture]. [Online] Available from: <http://www.treccani.it/vocabolario>.
9. Dzhivelegov, A. (2002) Nikkolo Makiavelli [Niccolo Machiavelli]. In: Sapova, V.V. *Makiavelli N. Pro et contra* [Machiavelli N. Pro et contra]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo Gumanitarnogo Instituta.
10. Dahl, V.I. (1980) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory dictionary of the live great Russian language]. Vols 1–4. Moscow: Russkiy yazyk.
11. Goldoni, K. (1997) *Sochineniya: v 4 t. Memuary* [Works: in 4 vols. Memoirs]. Translated from Italian by S. Mokul'skiy. Vol. 4. Moscow: TERRA.

Received: 26 August 2016