Э.М. Жиликова, И.Б. Корнильцева

**«ЗАБЛУДШИЕ ОВЦЫ» – «ПЕРЕДЕЛКА»
А.Н. ОСТРОВСКОГО ПЬЕСЫ Т. ЧИКОНИ
«LE PECORELLE SMARITE»**

В статье рассматривается вопрос о художественном своеобразии «переделки» А.Н. Островского «Заблудшие овцы» (1868), созданной по мотивам пьесы итальянского драматурга Теобальдо Чикони (1824–1863) «Le pecorelle smarite».

Ключевые слова: А.Н. Островский, Т. Чикони, комедия, «переделка».

А.Н. Островский в истории литературы известен не только как создатель оригинальных произведений, составивших основной репертуар русского национального театра, но и как переводчик пьес иностранных авторов – английских, французских, испанских, итальянских. Заботясь о репертуаре и профессиональном уровне актеров и стремясь расширить культурный контекст общения русского театра с европейским, драматург включал в круг переводов как классику (Шекспир, Сервантес, Гольдони), так и произведения современных европейских авторов.

Среди многочисленных переведенных и поставленных на сцене Малого и Александринского театров пьес скромное место занимает перевод комедии итальянского драматурга Теобальдо Чикони (1824–1863) «Заблудшие овцы». 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» [1. Т. 9. С. 453]. В письме к Ф.А. Бурдину от начала сентября 1868 г. Островский называет свой перевод «Заблудших овец» «переделкой» [1. Т. 11. С. 287].

Практика «переделок» на русской сцене имела большую традицию, истоки которой уходят в XVII–XVIII вв. 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 [2. С. 61; 3]. В.И. Лукин развеял 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» [4. 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» оригинального текста оказалась возможной благодаря близости как содержания изображаемого материала – картинок нравов и быта жизни патриархальной и только вступившей на путь буржуазного развития Италии, так и эстетики Островского и итальянской комедиографии, генетически восходящей к просветительской комедии Гольдони. Современный исследователь Островского М.Л. Андреев, сосредоточившись на изучении универсального для драматургии Островского принципа изображения русской жизни на материале любовно-бытовых коллизий, возвел его к традиции римской комедии Теренция, явившейся прародительницей итальянской и европейской комедиографии. В частности, М.Л. Андреев пишет: «Факт парадоксальный, но объяснимый: в лице Островского русская литература осваивает тот единственный классический литературный жанр, который именно в классической жанровой форме не был ею до сих пор воспринят» [5. С. 27].

В комедии Чикони конфликт строится как столкновение двух жизненных позиций: городской, представленной аристократическим обществом – красавицей баронессой Laura, ее мужем бароном Pompeo Castelvetro, маркизом Ottavio dal Monte – и обитателями провинции, попавшими в Турин: Tommaso Negroni, его дочери

Clemenza, зятя, поэта Vittorio Vettori и племянника Carlo Candia. В основе пьесы – любовно-бытовой сюжет об обманутой жене и муже, ставшем заложником суетной столичной жизни и вырвавшемся из омута измен, картежных игр благодаря усилиям жены и ее отца, после чего все собираются вернуться к деревенской жизни.

Для Островского периода начала 1870-х гг. подобный сюжет с явными чертами водевиля и мелодрамы был не только не нов, но скорее он возвращал к периоду славянофильских увлечений. 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 [6].

Исследование «переделки» представляет интерес в двух аспектах: какие изменения вносит Островский в оригинальный текст Чикони и как он соотносится с оригинальными пьесами русского драматурга?

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

Во-первых, итальянский текст подвергнут Островским русификации – это касается прежде всего имен, топонимов и артефактов. Факт изменения имен был отмечен комментатором Собрания сочинений А.Н. Островского Н. Томашевским [7. С. 662] и автором работы об итальянском театре Е. Сапрыкиной [8]. Поэт, муж героини (Vittorio), получил имя Виктор; 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» – у Островского становится Любовью Ивановной. И героиня

оправдывает имя: своей преданностью мужу и великодушием она спасает его; а отчество Ивановна – по самому распространенному в народе имени (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 в своем тексте-переделке. Сатира и юмор в «переделке», как и в «*Le recorelle 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 тексте-«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.

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, т.е. 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 натуре которой не могла быть свойственна душевная утонченность. Купюра в ее рассказе о былом чувстве к Зябликову:

T. Ciconi	Подстрочный перевод	А.Н. Островский
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. [9. C. 38].	Я сравнивала его со скромным ручьем, чьи чистые и ясные воды возбуждают желание зачерпнуть воды. Но как только источник стал мутным, очарование исчезло.	Текст отсутствует

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»:

T. Ciconi	Подстрочный перевод	А.Н. Островский
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 costanza, 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 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 [8. C. 28–29].	Ты была красива и невинна, имела свежесть и аромат лилии, внушала любовь и благочестие, нежность и уважение.<...> (о Витторио) поэт ремесла, случая, пиршества. А чувства и убеждения нет. Я охотно верю в истинную поэзию, мудрость и гений. Но осуждаю ветреное, большое воображение, которое возводит храм славы на скорлупе каштана и считает себя свободным от забот и обязательств семьи. Они умеют только складывать четыре стиха в честь дам!	Текст отсутствует. Островский не включает этот текст.

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

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, обращающие внимание актера на изображение самого процесса переживания. Так, в одной из самых драматических сцен – чтение Любовью письма, из которого она узнает об измене мужа, – Островский не пропускает без перевода ни одной ремарки:

Т. Сiconi	Подстрочный перевод	А.Н. Островский
(finito di leggere la lettera esclama con disperazione) [9. С. 18].	Закончив читать, она восклицает с отчаянием.	Кончив читать, вскрикивает с отчаянием [1. Т. 9. С. 463].
(battendo la mano sulla lettera e passeggiando a passi concitati) [9. С. 18].	Бьет рукой по письму и ходит в возбуждении.	Жмет письмо в руке и в волнении ходит по сцене [1. Т. 9. С. 463].
(senza badare a Carlo, con alterezza crescente) [9. С. 19].	Не заботясь о Карло, с растущей гордостью.	Не замечая его [1. Т. 9. С. 463].
(Fermandosi come ispirata da un pensiero improvviso) [9. С. 19].	Останавливается для пере-дышки, внезапно задумавшись.	Подумав [1. 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 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:

T. Ciconi	Подстрочный перевод	А.Н. Островский
quando gli monta, la senape al naso, diventa un basilisco [9. С. 22].	когда разойдется придя в бешенство – горчица в нос – становится василиском	Ужаси, как горяч, чуть не по нем, так совсем как тигр делается! [1. Т. 9. С. 465].
Direbbe che il cielo l' ha voluto [9. С. 28].	Он сказал, что этого хотело небо	Он сказал, чему быть, тому не миновать [1. Т. 9. С. 470].
illustrissimo, ho dovuto restarmene a bocca asciutta [9. С. 45].	Глубокоуважаемый, я должен остаться с носом/ остаться с пустыми руками [оставить рот сухим].	И я в подобных обстоятельствах остаюсь, как рак на мели [1. Т. 9. С. 484].

Островский вводит в речь героев русскоязычные идиомы:

T. Ciconi	Подстрочный перевод	А.Н. Островский
		Теперь поклон да и вон
Nespole! [9. С. 42].	Вот так штука!	Были цветочки, теперь ягодки! [1. Т. 9. С. 481].
A lei (porge il giornale a Vittorio) [9. С. 47].	<i>Карло</i> : Вам (<i>подает газету Витторио</i>)	<i>Зябликов</i> (<i>подает газету Виктору</i>) Ученому и карты в руки! [1. Т. 9. С. 485].

В «переделке» Островский полностью сохраняет прозаическую структуру «Le resorelle 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 текста-«переделки», созданного 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» [1. Т. 9. С. 482] (*I lupi saranno quelli che si lasceranno mangiare, e quelle che mangeranno saranno le agnello*). 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 мимикрию современного человека, раскрыл социальную и психологическую природу, повсеместный характер этой нравственной болезни общества.

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

Литература

1. *Островский А.Н.* Собрание сочинений: в 12 т. М., 1978.
2. *Дерюгин А.А.* Содержание переводческого приема «склонения на наши (русские) нравы» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1995. Т. 54, № 5. С. 61–64.
3. *Дерюгин А.А.* В.К. Третьяковский – переводчик: Становление классического перевода в России. Саратов, 1985.
4. *Лукин В.И., Ельчанинов Б.Е.* Сочинения и переводы. СПб., 1868.
5. *Андреев М.Л.* Метасюжет в театре Островского // Рос. гос. гуманит. ун-т, Ин-т высш. гуманит. исслед. М.: РГГУ, 1995. (Чтения по истории и теории культуры; вып. 11).
6. *Журавлёва А.И.* А.Н. Островский – комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981.

7. *Томашевский Н.Б.* Островский-переводчик // Островский А.Н. Собр. соч.: в 12 т. М., 1978. Т. 9. С. 659–656.

8. *Сапрыкина Е.Ю.* Русская судьба итальянской веристской драмы. Электронный журнал «Новые российские гуманитарные исследования». 2008. №3. Литературоведение // Итальянская драматургия и русский театр на рубеже XIX–XX вв.: Материалы круглого стола. Режим доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=76

9. *Ciconi T.* Le pecorelle smarite. Comedia in 4 atti. Milano, 1858. 64 p.