О. А. Светлакова [a]
ORCID 0000-0002-2981-0360
✉ *nerdanel63@gmail.com*
Н. С. Настина [a]
ORCID: 0000-0002-9382-2809
✉ *nataliianast@mail.ru*
[a] *Санкт-Петербургский государственный университет (Россия, Санкт-Петербург)*

Метатеатральные элементы интермедий М. де Сервантеса в переводах А. Н. Островского

Аннотация. Помимо прославленного «Дон Кихота» перу Мигеля де Сервантеса принадлежат также интермедии, опубликованные в 1615 г. в сборнике «Восемь комедий и восемь интермедий». В статье рассматривается перевод этих одноактных пьес на русский язык, сделанный А. Н. Островским, который, занимаясь переводами ведущих европейских драматургов, искал в испанской литературе не национально-кастильские, а универсальные пьесы, отражающие повседневную жизнь представителей любого народа. Анализируется перевод интермедий в прозе и в стихах, выделяются элементы испанского фольклора (танец, музыка, народные песни) и их адаптация переводчиком для русского читателя и зрителя. Островский, создатель русского национального театра, работал над интермедиями не только как переводчик, но и как режиссер, стараясь не упустить тех нюансов, которые, не будучи существенными для текста, могли оказаться ключевыми для постановки пьес на русской сцене. Так, в авторских ремарках часто указаны разъяснения некоторых понятий, свойственных испанскому быту, обществу, законодательству и т. п. Особое внимание уделено метатеатральности — факту говорения о театре в театре, когда драматургический текст существует внутри самого себя. Именно с помощью метатеатральных элементов в тексте персонажи Сервантеса высказывают мысли самого автора о мире сцены, а Островскому в своих переводах удалось найти и показать нам тонкую грань между вымышленным и реальным, на которой искусно балансирует театральное действо.

Ключевые слова: интермедии, Сервантес, метатеатральность, перевод, А. Н. Островский, театр, метатекст, универсальные реалии, персонаж

Для цитирования: *Светлакова О. А., Настина Н. С.* Метатеатральные элементы интермедий М. де Сервантеса в переводах А. Н. Островского // Шаги/ Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 59–71. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-59-71.

Статья поступила в редакцию 9 апреля 2020 г.
Принято к печати 20 мая 2020 г.

© О. А. СВЕТЛАКОВА, Н. С. НАСТИНА

O. A. Svetlakova [a]
ORCID 0000-0002-2981-0360
✉ *nerdanel63@gmail.com*
N. S. Nastina [a]
ORCID: 0000-0002-9382-2809
✉ *nataliianast@mail.ru*
[a] *St. Petersburg State University*
(Russia, St. Petersburg)

Metatheatrical elements of M. de Cervantes' interludes in Ostrovsky's translation

Abstract. Beside the famous *Don Quixote*, Miguel de Cervantes also wrote interludes which were published in 1615 in the anthology *Eight comedies and eight interludes*. The article considers the translation of these one-act plays into the Russian language by A. N. Ostrovsky, who, while translating leading European playwrights, was going through Spanish literature looking for plays that reflected not national Castilian life but rather universal works that reflected the everyday life of representatives of any people. The article analyzes the translation of interludes in prose and verse, focuses on elements of Spanish folklore (dance, music, folk songs) and their adaptation by the translator for the Russian reader and spectator. Ostrovsky, who was a founder of the Russian national theater, worked on interludes not only as a translator, but also as a director, trying not to miss those nuances that, while not essential to the text, could be crucial to the plays' production on the Russian stage. Thus, the stage directions often contain explanations of certain concepts specific to Spanish life, society, legislation and so on. Special attention is paid to metatheatricality — the fact of speaking about the theater in the theater, when the dramatic text exists within itself. It is with the help of metatheatrical elements that Cervantes' characters express the author's thoughts about the world of the stage, and Ostrovsky in his translations managed to find and show us that fine line between the fictional and the real, on which theatrical action artfully balances.

Keywords: interludes, Cervantes, metatheatricality, translation, A. N. Ostrovsky, theater, metatext, universal realia, character

To cite this article: Svetlakova, O. A., Nastina, N. S. (2020). Metatheatrical elements of M. de Cervantes' interludes in Ostrovsky's translation. *Shagi / Steps, 6*(3), 59–71. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-59-71.

Received April 9, 2020
Accepted May 29, 2020

© O. A. SVETLAKOVA, N. S. NASTINA

Интермедии Сервантеса, представленные в сборнике «Восемь комедий и восемь интермедий» 1615 г., расположены в строго определенном порядке и воплощают идею о возникновении и постепенном развитии театра, о его росте и росте заключенной в нем неведомой силы, и эту идею Сервантес выражает не словесно, а посредством логичного расположения своих одноактных пьес. За незамысловатым сюжетом и легкостью развития событий кроются глубинные размышления о существовании театра, о его философии и законах, о совокупности всех маленьких шестеренок-постулатов, заставляющих этот глобальный механизм двигаться. Работа театрального механизма была делом всей жизни другого, столь же значимого по величине своего вклада в мировой театр драматурга, А. Н. Островского, сумевшего, хоть и не будучи современником прославленного испанца, передать максимально полно посыл Сервантеса к зрителю, актеру, режиссеру — к каждому, кто так или иначе связан со сценой.

В начале 60-х годов XIX в. русское культурное сознание питает все больший интерес к Европе; писатели не становятся исключением. Островский отправляется в путешествие по европейскому Западу, его главной целью были отдых и желание запастись новыми впечатлениями. Драматург смолоду не любил путешествовать в одиночестве, и его спутниками в заграничной поездке 1862 г. стали артист Александринского театра Иван Федорович Горбунов и Макар Федосеевич Шишко — химик, заведовавший долгое время освещением сцен петербургских театров. Поездка началась 2 апреля и завершилась 26 мая 1862 г. За это время Островский и его спутники посетили Германию, Италию, Австрию, Чехию, Францию и Англию. Почти в каждом городе Островский посещает местные театры и подробно описывает свои впечатления от увиденного. Он пишет не только о мизансцене, но и о различии российских и зарубежных декораций, музыкального оформления. Первой увиденной им постановкой стал берлинский «Трубадур»:

> Декорации, постановка, оркестр и выполнение совершенно увлекают. Здесь опера исполняется, как классический квартет. Кабы нам сколько-нибудь порядочное управление театрами, можно бы делать дело [Островский 1949–1953 (13): 175–304].

В дневниковых записях и личной переписке Островского наибольшее внимание привлекают не описания увиденных городов, а рассуждения о людях, которых писатель увидел по дороге, — представителях разных народов. В этих записях особый интерес представляют приписки его компаньона по заграничному путешествию И. Ф. Горбунова. В приписке к одному из писем Островского из Италии Горбунов добавляет:

> Вообразите, здесь каждая баба, каждый работник говорят по-итальянски. Мы думали, думали, да и решили: должно быть, здесь такой обычай, давайте и мы по-итальянски. Так и сделали. Александр Николаевич с Шишко заговорили 23 апреля с 7 часов вечера, а я начну в пятницу после обеда [Лакшин 2004: 504].

Проникнувшись творчеством ведущих европейских драматургов, Островский берется за переводы Гольдони, Гоцци, Шекспира и Сервантеса. О скру-

пулезной работе над интермедиями свидетельствует письмо драматурга от 25 сентября 1883 г. к П. И. Вейнбергу:

> 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 [Островский 1949–1953 (12): 186].

Будучи одержимым великой целью создать русский театр, Островский искал у западных предшественников не национальные, а универсальные средства воздействия на зрителя, и Сервантес с его лукавой, но четко выверенной теорией драмы, выраженной в интермедиях, очень его привлекал. Оба драматурга работали над интермедиями в завершении жизненного пути, подводя итоги своего драматургического и переводческого труда. Островский переводит все восемь интермедий, но при его жизни были опубликованы только четыре. Он также перевел не вошедшую в сборник Сервантеса интермедию «Два болтуна», имеющую, как и другие интермедии, глубокую риторико-театральную эстетическую проблематику, иронически скрытую за моральным наставлением. Именно за интермедии Островский ставит Сервантеса выше Лопе де Веги, яркого создателя испанского национального театра, о чем подробно пишет А. Л. Штейн [1974] в статье «Островский и мировая драматургия», приводя рассуждения самого драматурга. В рецензии на постановку комедии Лопе «Лучший алькальд — король» Островский хвалит эту пьесу за ее народность, патриотизм, верность истории, но замечает, что сюжет комедии слишком изобилует национальным испанским колоритом, а не универсальными элементами: «Современник Лопе де Вега, Сервантес взял гидальго, взял грациозо, но сделал из них людей, а не испанцев», — пишет Островский в отзыве о бенефисе Ермоловой в 1883 г.

> Но в том-то и дело, что испанское благородство совсем особого сорта, и рекомендовать его не годится, потому что оно нам не ко двору ‹…› Для нас интересно, каковы люди вообще, а не то, каковы желали быть испанцы [Островский 1949–1953 (13): 163].

Островский питал глубокое уважение к таланту Лопе и к Испании в целом, но для него было важно показать, насколько изложенные в тексте реалии применимы и к русскому человеку.

В. Ю. Силюнас [1995], говоря об испанском театре, не раз подчеркивал значимость в нем карнавального элемента — фейерверка музыки, сценографии, зрелищных представлений, которые собраны воедино в сервантесовских интермедиях. Интермедия, она же интерлюдия, она же entremés, как любая из множества видов одноактных театральных драм, сформировалась ко времени Золотого века испанского театра (1-я треть XVII в.) в структуре классического корраля в качестве промежуточных одноактных развлекательных действий, обычно карнавально-площадного характера. В основе интермедии или, впоследствии, в ее конце обязателен танец или драка (в европейской топике любовные объятия, драка и танец имеют тройственное единство и легко под-

меняют друг друга). У Сервантеса эти элементы всегда завершают каждую интермедию, что является жанровой особенностью этих одноактных пьес. Смысл интермедии должен быть легко опознаваем; поэтому Островский часто обращается к традиционно повторяемой структуре персонажей, а наполненность фольклорными элементами дает интермедии возможность обращаться к зрителю, тем самым мгновенно добиваясь реакции публики. Интермедия базируется на свободе и смехе, в ней не место серьезной авторской дидактике. Фарсовые, иероглифически наглядные по театральной форме высказывания, с одной стороны, несут глубоко нравственную идею, с другой — легки и полны юмора.

Чтобы сделать обозримой задачу выявить художественные стратегии, которыми пользовался Островский-переводчик, мы остановили внимание на переводах метатеатральных элементов, которыми изобилуют интермедии Сервантеса. Метатеатральность объясняет театр внутри театра, обнажает его законы, очерчивает тонкие грани взаимодействия в треугольнике «актер — режиссер — зритель». Дуализм мира театра и мира вне его проявляется сквозь основные сценические категории: пространство сцены и зала, иерархия (иногда условная) актеров и режиссера, преобразование и переосмысление давно известных искусству истин. Чтобы сделать данную тему обозримой, нами избран один, наиболее наглядный и при этом противоречивый прием метатеатральности, заложенный в определенном для каждой комедии персонаже, обладателе особой миссии — донести до других персонажей на сцене, а вместе с ними и до зрителя, идею о функции театра и предназначении людей в нем. Метатеатральность — это привилегия автора, он создает и сам видит созданное. Она возникает в тот момент, когда драматургический текст, звучащий со сцены, находит парадоксальную форму говорения внутри себя. Сервантес реализует этот принцип, вводя персонажей, которым дает слово. В свою очередь, Островский адаптирует эти элементы для русского читателя, чтобы не потерять так ярко показанный Сервантесом мир, где не видна грань между театром и жизнью, между реальным и вымышленным. Для достижения этой цели он неустанно совершенствует свой испанский. П. Д. Боборыкин в своих мемуарах «За полвека» признает способность драматурга к изучению языков:

> Быть может, из наших первоклассных писателей Островский оставался самым ярким, исключительным бытовиком по своему душевному складу, хотя он и был университетского образования, начитан по русской истории и выучился даже на старости лет настолько по-испански, что переводил пьески Сервантеса [Боборыкин 1965: 296].

Драматургу также близки приемы метадрамы, которые он использует и в своих пьесах, наделяя персонажей особой функцией: говорить о театре в театре, доносить до зрителя мысль автора. Михаил Отрадин [2017] в открытой лекции в рамках совместного проекта «Прагмемы» и БДТ им. Товстоногова «Эпоха просвещения» утверждает, что главная задача драматурга — не говорить о герое, а сделать так, чтобы тот сам рассказал о себе. Мы попробуем рассмотреть то, что говорят о себе персонажи интермедий Сервантеса, которые обрели стараниями Островского возможность быть услышанными и понятыми русским читателем.

Если придерживаться версии о том, что интермедии расположены согласно расширению метатекста, то цикл по праву открывает «Судья по бракораз-

водным делам». В этой пьесе нет открытой аллюзии на театр и его законы, которым подчиняется все живое, — действие происходит в зале суда; трудно представить место более аскетичное. Впрочем, Сервантес строит фабулу так, что выступление перед судьей изнуренных совместной жизнью семейных пар начинает напоминать площадные концерты, где каждому «потерпевшему» отведена собственная роль. Мы отмечаем, что имена есть не у всех персонажей, а только у женщин; что недовольные своим браком мужчины представляют разные сословия и возрастные категории: старик, солдат, подлекарь, крючник. Отдельного восхищения талантом Островского-переводчика заслуживают его подробные и вместе с тем доступные разъяснения этих понятий; он уточняет, что подлекарем ранее называли фельдшера, которым стал сервантесовский *cirujano*, а крючником стал *ganapán* — кроме ‘носильщика’, также ‘грубый, неотесанный мужик’ [Сервантес 2011: 980]. Пьеса завершается появлением двух музыкантов, а приглашение на пир в честь воссоединения одной из пар становится призывом последовать их примеру. Уже в первой интермедии Сервантес вводит «людей сцены» — тех, чье появление окончательно убеждает читателя и зрителя, что они становятся свидетелями полноправного театрального действа с веселой пляской в конце. «Más vale el peor concierto que no el divorcio mejor», — заключают испанские музыканты [Cervantes 1868: 14]. У Островского они подводят итог строками о том, что «плохое примиренье все же лучше, чем развод» [Сервантес 2011: 989]. Мастер русского слова, желая достичь максимальной точности в переводе с испанского, сумел передать сервантесовский каламбур с помощью слова *concierto*, которое кроме буквального перевода ‘концерт’ имеет значение ‘согласие, примирение’.

Интермедия «Вдовый мошенник, именуемый Трампагос» является второй по составленному Сервантесом порядку, но Островский в своем сборнике делает ее заключительной. Изначально кажется, что здесь не место танцам и грубому веселью, ведь Трампагос вдовец, скорбящий о безвременно ушедшей жене. Однако позже становится заметно: что бы ни происходило вокруг, его на самом деле более всего интересует некий новейший прием боя на рапирах («Да, без рапиры мой сеньор жить не может: отнимите — так он умрет, ему и жизнь не в жизнь!» [Там же: 991]). В этой интермедии Сервантес совершает революционный шаг, перейдя на стихи. Однако Островский не спешит следовать за оригиналом. Интермедия также переведена стихами, но в моменты, когда персонажи усиливают сказанное посредством пословиц и поговорок, они переходят на прозу. Так, Писпита у Сервантеса не выбивается из общего стихотворного строя («No te penes, pues vale mas aquel que Dios ayuda, que el que mucho madruga: ya me entiendes» [Cervantes 1868: 23]), а у Островского ее высказывание в прозе становится даже более проникновенным: «Не печалься, дороже стоит тот, кому помогает бог, чем тот, кто сам очень старается. Ты меня понимаешь?» [Сервантес 2011: 997]. Дословно переведя *ya me entiendes*, Островский ставит отсутствующий в оригинале знак вопроса, словно ждет от читателя подтверждения понимания. Поговорка в прозе достается и Мостренке: «Дурнушке горя нет, коли ловка: дурен дьявол» [Там же]. Рождается поразительный контраст, с одной стороны, социальной и моральной низости, с другой — предельного изящества слова: сюжет о ссоре трех девок из-за вора изложен в прекрасных стихах, фейерверк шуток и игры слов напоминает лучшие шекспировские комедии. Даже слуга, не центральный, но стоящий ближе

всех к автору персонаж (такой есть в каждой интермедии), носит имя Вадемекум (на латыни «иди со мной»); нам остается решать, призывает ли нас Сервантес не бояться удовлетворить любопытство и погрузиться в мир театра или требует от персонажей не наглеть и подчиняться авторской воле. В уста Вадемекума вложены авторские мысли, как если бы он наблюдал за действом со стороны. Вопросительное *¿Melíndricos?*[1] Островский переводит убедительно-раздражительным «Одно жеманство!» [Там же: 996], чем подчеркивает пренебрежительное отношение автора к происходящему, выраженное суффиксом. Возможно, именно здесь Сервантес впервые объясняется с читателем. Иначе нельзя толковать этот острейший и очень неприятный для сторонника жанрово-стилевой чистоты контраст, который в противном случае предстает бессмысленно циничным. Нам дается понять, что на самом деле речь идет не о жизни городских бедняков и их бедах, а о жизни того невероятного мира, в котором огромную роль играет музыка, в котором Ла Мостренка, краса мадридской панели, лихо вставляет в свою речь латинские слова («En Roma se han sentido tus desgracias y hante dado botines s i n e n ú m e r o[2]» [Cervantes 1868: 31]), как делал это Санчо Панса. Островский почтительно относится к этой речевой особенности персонажей и оставляет неизменной фразу Чикизнакэ «sicut erat in principio»[3] [Сервантес 2011: 998]. И в это торжество жанрового противоречия вмешивается Эскарраман — национальный испанский танец. Здесь он является самостоятельным персонажем, но при этом остается скорее танцем, чем человеком. Он появляется в лохмотьях, закованный в цепи и кандалы: а как иначе, если эскарраман считался верхом неприличия, самой постыдной пляской! Эскарраман в опале, он неподвижен и поначалу ничего не говорит, давая окружающим возможность озвучить их опасения. После долгой паузы мы узнаем, что он был пленен турками, но сбежал, а теперь с грустью думает о том, что забыт народом. Поведав о своих злоключениях в плену, Эскарраман признается: «Мне б только славы, хоть на части рвите! Эфесский храм сожгу я за нее!» [Там же: 1006]. Слава, признание и горячая, живая любовь народа по праву принадлежат ему, о чем наперебой говорят остальные: «Ты стал божественным, чего ж еще? По площадям и улицам поют, а на театрах про тебя танцуют, ты служишь темой для поэтов лучшей...» [Там же]. Под ритмы народных песен безутешный пленник на наших глазах становится вихрем, беспощадной и всеобъемлющей стихией. «Viva, viva Escarramán!» — восклицают герои в радостном порыве, а с ними и Островский, заменив привычное *да здравствует* на более живое: «Да цветет Эскарраман!», ведь этого по праву заслуживает «flor y fruto de los bailarines» в испанском оригинале [Cervantes 1868: 32] («краса и цвет танцоров» в переводе Островского [Сервантес 2011: 1006]).

Столь же громким и по праву победным, как во «Вдовом мошеннике», кличем заканчивается интермедия «Театр чудес»: «Да здравствуют Чиринос и Чанфалья!» [Там же: 1067]. В «Театре чудес» и «Саламанкской пещере» Сервантес превосходит меру сложности обычной пьесы и переходит к прямому, насколько это возможно, объяснению своего видения театрального искусства в форме пьесы-метафоры. Островский не последовал логике Сервантеса в рас-

[1] «Жеманство» + уменьшительно-ласкательный суффикс *-ico-*.
[2] «Без счета» (в значении ‘очень много’).
[3] «Как это было в начале».

положении пьес и начал работу над переводами с «Театра чудес» и «Саламанкской пещеры», так как именно эти интермедии наиболее метатеатрализованны. Но в 1883–1884 гг., когда драматург готовил четыре своих перевода к первой публикации, он расположил их строго в сервантесовском порядке: «Судья по бракоразводным делам», «Бдительный страж», «Театр чудес» и «Саламанкская пещера». Такое следование замыслу автора лишний раз доказывает уважение Островского к миниатюрным пьесам Сервантеса и искреннее восхищение ими.

В «Театре чудес» метатеатральность проявляется во взаимодействии непонимающего зрителя с театром пройдох, Чиринос и Чанфальи. Чудес их театра не будет без зрителя, который готов их увидеть. А может, без зрителя, который только думает, что готов, ведь в конечном итоге публика неспособна принять представление. И дело не в том, что зритель не обладает заявленными Чанфальей качествами («no tener raza de confeso o no ser habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio»[4]), напротив, представляя собой «gente descuidada, crédula y nada maliciosa»[5] [Cervantes 1868: 146]), а в том, что чудесный театр изначально задуман хитрецами для того, чтобы его не понять. Островский же любовно называет недостойных увидеть чудеса «перекрещенцами», зная, что из обращенных в христианство евреев и арабов состояла внушительная часть испанского общества. Сам театр — «дурацкое чудо»: его устраивает Тонтонелло (Дурачина в переводе Островского [Сервантес 2011: 1059]), дурак, способный на чудеса. Театр не будет существовать без обмана, без нотки лжи, так необходимой зрителю, чтобы с помощью собственного воображения довести представление до совершенства на пике двух миров.

Персонажи Бенито и Кастрадо — не народ, они только публика — то, во что народная стихия превратилась за границей рампы при создании профессионального театра. Сервантес не скрывает своего презрения к той драме, что готова беспрестанно угождать безвкусию публики, и высмеивает своих современников, авторов комедий, к которым приписывает себя Губернадор:

> Veinte y dos comedias tengo, todas nuevas, que se ven las unas a las otras; y estoy aguardando coyuntura para ir a la corte y enriquecer con ella media docena de autores. (Я написал двадцать две комедии, все новые, и одна другой стоит. И я жду только случая отправиться в столицу и обогатить ими с полдюжины антрепренеров) [Cervantes 1868: 145; Сервантес 2011: 1061].

Островский изначально объясняет читателю, что возвышенность Губернадора — не что иное, как напускная спесь, чтобы мы при прочтении не питали иллюзий: «Губернадор, хотя слово громкое, но оно значит: бургомистр местечка, не более» [Сервантес 2011: 1057]. Но даже при почти безнадежном положении драмы, где, по словам Губернадора, «los poetas son ladrones unos de otros»[6], Сервантес и Островский признают, что без жестокого восторга зала у

[4] «Из тех, которые имеют в крови хоть какую-нибудь примесь от перекрещенцев или которые родились и произошли от своих родителей не в законном браке» (здесь и далее пер. А. Н. Островского).

[5] «Ленивы, легковерны и простодушны».

[6] «Поэты постоянно воруют один у другого».

театра не может быть никаких магических свойств, а только занавес и подмостки. Только зритель, даже такой приземленный и надменный, как семейство Кастрадо, делает театр театром; только при визге дочери Реполью нелепый карлик, «дьявол и домовой», становится настоящим музыкантом, «muy bien christiano y hidalgo de solar conocido»[7] [Cervantes 1868: 147]. Мы снова оказываемся в ситуации, когда Островский, не умаляя важности перевода текста, блестяще выполняет сложную задачу — задачу суметь внушить зрителю верное отношение к персонажу. Из имени *Rabelín* (*rabel* означает музыкальный инструмент сродни лютне) Островский делает *Карапузика*: это имя хоть и не отражает сущности музыканта, зато заставляет нас снисходительно улыбнуться бедняге.

Сервантес настолько искусно выстраивает парадокс в действии пьесы, что мы уже не удивляемся тому, как дерзко Иродиада, библейская иудейка, отплясывает бесславную сарабанду с племянником старого Реполью. Стирается грань между театром и жизнью, между разными реальностями, и недаром в «Театре чудес» момент истины — появление кавалерийского фурьера, требующего разместить солдат на постой, фурьера, который не видит чудес и не желает в них верить, — завершается страшной дракой.

Наибольшей точности при переводе Островский достигает там, где автор вкладывает в уста простого народа мудрые изречения, вплоть до латинских максим: в подобных ключевых, знакомых читателю в том числе и по «Дон Кихоту» моментах находят отражение установки сервантесовских эстетических девизов. Перевод сюжетно ничего не значащей реплики из «Театра чудес» — «Todo lo nuevo aplace, señor padre» [Cervantes 1868: 151], — неоднократно корректируется, для слова *aplace* перебираются варианты «заманчиво», «приятно», «манит». Переводчик понимает, насколько важна эта реплика, которая в некотором роде обличает современный ему театр, и в конце концов находит: «Все новое з а м а н ч и в о». Именно это слово определяет зачарованность зрителя волшебным театром, а нас — мастерством автора. Критик А. В. Дружинин писал об Островском: «Его действующие лица говорят так, что каждой своей фразой высказывают себя сами: весь свой характер, все свое воспитание, свое прошлое и настоящее» [Дружинин 1983: 267]. Это кредо Островского-драматурга не оставляет и Островский-переводчик. Театр, способный довести происходящее до подобного апогея, где стираются границы реального и вымышленного, возвышенного и приземленного, земного и дьявольского, действительно вправе крикнуть «да здравствует!» во славу своего мастерства и устроить «fiesta de cuatro capas» [Cervantes 1868: 152], более известное нам и Островскому как «пир горой» [Сервантес 2011: 1065].

«Пир горой», по версии Островского, ждет и персонажей другой интермедии, «Бискаец-самозванец» [Там же: 1061]. Здесь в оригинале стоит «todo saldrá en la colada» [Cervantes 1868: 56], дословно означающее, что все «выйдет при стирке», «отстирается», т. е. станет чистым, пригодным для веселья. Переводчик не стал переводить буквально, а заменил фразу на более нам привычную: «Принимаем приглашение, и пойдет у нас п и р г о р о й».

В «Бискайце» метатеатральность проявляется в традиционной комедии обмана, в маленьких хитростях, которые, переплетаясь, создают сюжет интермедии, а завершается все появлением музыкантов. Брихида, предвкушая

[7] «Очень добрый христианин и идальго, от известного корня».

веселый праздник, говорит: «Y yo me haré rajas bailando en la fiesta» [Cervantes 1868: 54]. Мигель Кероль Гавальда в книге «Музыка в творчестве Сервантеса» объясняет *hacerse rajas* как танцевальное движение, которое требует разворота всего тела [Gavaldà 2005: 40]. Островский, в свою очередь, устами Брихиды придает идиоме логическую завершенность: «Я переломлюсь, танцуя на сегодняшнем вечере» [Сервантес 2011: 1055].

В этой интермедии перед переводчиком стояла особенно сложная задача — передать «неверный» испанский бискайца, и Островский прекрасно с этим справился. Так, фраза «Vizcaíno, manos bésame vuestra merced, que mándeme» переводится как «Бискаец ручки целуется. Вашей милости приказывать» [Там же: 1051]. Сервантесовское *ninfa*, которое не оставляет никаких сомнений насчет морального облика героини, он передает более тактичным «моя красавица» [Там же: 1045]. В ремарках автора Островский позволяет себе некоторые уточнения для актеров и заменяет простое «входит» (*entra*) на «показывается в дверях». И главное, переводчик намеренно воссоздает игру слов во фразе «пехота испанская заслуживает уважения от всех наций» (la infantería española lleva la gala a todas las naciones) и пишет примечание: «Тут шутка. Испанской инфантерией в то время называли пешую театральную публику» [Там же: 1046]. Для Островского важно, чтобы и те, кто не владеет языком первоисточника, на протяжении всей пьесы понимали, что вовлечены в вихрь театрального действа.

Особенно ярким проявлением метатеатральной рефлексии в драматургии Сервантеса можно считать «Саламанкскую пещеру». Сюжет ее не новый и встречался еще во французских фаблио XII–XIII вв. Леонарда провожает своего мужа Панкрасио в путь, при этом они неустанно обмениваются любезностями, а служанка Кристина громко восхищается их нежностью и называет пару образцовыми супругами. Стоит Панкрасио уехать, мы узнаем, что женщины ждут любовников: Сакристана и Цирюльника. В подготовку праздника случайно вмешивается бедный студент из Саламанки, просящийся на постой, ему стелют на соломе в сенях и уже готовятся к веселому празднику, в разгар которого неожиданно возвращается Панкрасио. Тут-то и появляется юный саламанкиец и на просьбу Панкрасио показать, каким чудесам он научился в Саламанкской пещере, вызывает двух «дьяволов в человеческом обличье» — Цирюльника и Сакристана, запертых в кладовке. В этой интермедии все играют перед всеми, зритель одновременно наблюдает несколько «представлений»: Леонарда искусно лишается чувств перед отъездом мужа, ей вторит Кристина, которой тоже выгодна эта игра. Избавившись от чрезмерной заботы мужа, хозяйка восклицает: «¡Allá, darás rayo, en casa de Ana Díaz!»[8] [Cervantes 1868: 159]. Островский вкладывает в ее уста более понятную нам фразу: «О, чтоб провалиться тебе в преисподнюю, лазутчику!» [Сервантес 2011: 1070], не выбиваясь при этом из заявленной автором необходимости упомянуть мир дьявольщины. Появившийся Студент, «величайший оборванец в мире», сначала не вызывает подозрений у хозяйки, только Сакристану немного не по себе от присутствия странного гостя («этот Студент меня пугает; я бьюсь об заклад, что он знает по латыни больше меня» [Там же: 1073]). С приходом просто-

[8] Это выражение используется, когда речь идет о долгожданном уходе неприятного гостя. Русским эквивалентом может стать «Скатертью дорожка» или «Катись отсюда». Под «домом Аны Диас» (*casa de Ana Díaz*) подразумевается ад.

душного мужа Цирюльник и Сакристан вынуждены играть в жестокой пьесе Студента, где есть место и Леонарде с Кристиной; для женщин игра меняет типичную комедию любовного треугольника на настоящий детектив, виной которому невиданные чудеса. Это сторона внешне всесильных, но лишь поверхностно управляющих собственно действием театральных персон в широком смысле слова — режиссеров, актеров, постановщиков, почти не спрашивающих себя о конечной цели упоительной игры; они наслаждаются ею как таковой. В момент розыгрыша Панкрасио, после переполоха, становящегося настоящим упоением для участников вечеринки, мы вдруг понимаем, что на самом деле веселье и счастье собравшихся не в утехах плоти, а в утехе игры и риска. Только сейчас они поют в полный голос, острят и рифмуют с настоящим вдохновением, танцуют с пылом, живут legi artis. Беспощадный к публике режиссер способен заставить зал трепетать от страха, отказаться от всего святого и верить ему одному, даже если сам он — бедный Студент из Саламанки. Панкрасио жадно и с любопытством внимает речам Студента, а тот наслаждается своим положением кукольника среди «малознающих людей» (los que poco saben) — так он обращается ко всем присутствующим в своей песне о Саламанкской пещере [Cervantes 1868: 173]. Впрочем, сам Островский, как и Сервантес, готов смеяться над всеобщим нелепым благоговением, он тоже видит в героях и нас, зрителях, невежд и сопровождает интермедию пояснением:

> Там [в Испании] так называемого простого народа не было, все были идальги, и умственное развитие женщин и образование, или, лучше сказать, невежество их, во всех классах были одинаковы [Сервантес 2011: 1070].

Не обошлось в «Пещере» и без эскаррамана, который, как и остальные танцы, изобретен в аду, где все подобные вещи «имеют начало и происхождение». Об эскаррамане робко мечтает Леонарда, но не смеет его танцевать «из скромности и из уважения к положению». Заслуживает восхищения то, как Островский передает ее тайную страсть к вызывающему танцу: в то время как Леонарда Сервантеса говорит: «tengo mis puntas y collar escarramanesco»[9] [Cervantes 1868: 174], переводчик делает ее «помешанной на эскаррамане» [Сервантес 2011: 1080]. Это запретное желание могло бы уличить ее в том, что она не так кротка и невинна; но Панкрасио слишком опьянен диковинными рассказами Студента о волшебной пещере, чтобы фраза жены показалась ему подозрительной. К тому же она добавляет, что не осмеливается танцевать из скромности и уважения к положению. Очарованность Саламанкской пещерой, где любой невежда становится академиком, где более нечего желать («ninguna cosa manca» [Cervantes 1868: 174]), если верить песенке Студента, — вещь опасная для простого смертного, так что Панкрасио, а вместе с ним и любому зрителю, и в самом деле необходимо всесилие, насколько это возможно для обыкновенного человека. Парадокс Панкрасио, имя которого переводится как «всевластный» (от греч. παν ‘всё’, κράτος ‘сила, власть’), в том, что он благо-

[9] Идиоматическое выражение *tener sus puntas y collar* означает ‘гордиться чем-либо, выставлять что-либо напоказ’. Следовательно, в данном случае Леонарда хвастается тем, что умеет танцевать эскарраман.

говейно бессилен перед этим театром, рожденным из обмана и открывающим человеку мир одновременно дьявольский и божественный, сакральный мир поиска истины искусством, равным игре. Именно Панкрасио Сервантес уготовил участь зрителя, неизбежный удел для каждого смертного в какой-то его час. Даже самый всемогущий из нас становится бессильным перед масштабным, пугающим в своем величии театральным действом.

В начале 1886 г. Островский возвращается к проверке и исправлению переводов интермедий для издания Н. Г. Мартынова. Записи из его дневников свидетельствуют о том, что в течение многих месяцев он занимается исправлением переводов [Островский 1949–1953 (13)]. Определенные трудности представляла для Островского транскрипция испанских имен, о чем свидетельствуют поправки, которые он вносил при дальнейшей обработке текста Так, *Альдонца* исправлено на *Альдонса*, *Лоренца* — на *Лоренса* и т. д. В интермедиях «Саламанкская пещера», «Театр чудес», «Два болтуна», «Ревнивый старик» и «Бискаец-самозванец» Островский ввел деление на сцены, хотя в оригинале они отсутствуют.

В письме к П. И. Вейнбергу от 7 декабря 1883 г. Островский упоминает Сервантеса, «умнейшего человека своего века, отлично знающего Испанию во всех отношениях и истинного реалиста», и пишет:

> Я думаю, довольно будет сказать, что эти небольшие произведения представляют истинные перлы искусства по неподражаемому юмору и по яркости и силе изображения самой обыденной жизни. Вот настоящие образцы того, что в живописи называется жанром! Вот настоящее высокое реальное искусство! Сами испанцы говорят, что в своих интермедиях Сервантес является «más Cervantico» {Наиболее Сервантесом.} [Там же (16): 90–91].

Уже страдая от тяжелой болезни в последние свои дни, Островский продолжал редакции испанских переводов, ежедневно вычитывал неточности и делал правки в интермедиях, чувствуя ответственность перед великим Сервантесом и мировым театром.

Источники

Боборыкин 1965 — *Боборыкин П. Д.* Воспоминания. Т. 1: За полвека. М.: Худ. лит., 1965. (Серия литературных мемуаров).

Островский 1949–1953 — *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1949–1953.

Сервантес 2011 — Интермедии в переводе А. Н. Островского // Сервантес Сааведра М. де. Восемь комедий и восемь интермедий, новых, ни разу не представленных на сцене. СПб.: Наука, 2011. С. 980–1096. (Лит. памятники).

Cervantes 1868 — *Cervantes Saavedra M. de*. Los entremeses. Madrid: Imprenta de Faspar y Roig, 1868.

Литература

Дружинин 1983 — *Дружинин А. В*. Литературная критика. М.: Сов. Россия, 1983.

Лакшин 2004 — *Лакшин В. Я.* А. Н. Островский. 3-е изд. М.: Geleos, 2004.

Отрадин 2017 — *Отрадин М.* Люди театра в театре А. Н. Островского: [Лекция] // PRAGMEMA: [Канал на YouTube]. 2017. 11 авг. URL: https://www.youtube.com/watch?-v=SswrLhxLVoU&index=13&list=PLpbYZNrepOWAF4ZygbSFRx3kSvRZ7R-S2http.

Силюнас 1995 — *Силюнас В. Ю*. Испанский театр XVI–XVII вв.: от истоков до вершин. М.: Культура, 1995.

Штейн 1974 — *Штейн А. Л*. Островский и мировая драматургия // Литературное наследство. Т. 88: А. Н. Островский: Новые материалы и исследования / Гл. ред. В. Р. Щербина. Кн. 1. М.: Наука, 1974. С. 43–74.

Gavaldà 2005 — *Gavaldà M. Q*. La música en la obra de Cervantes. Madrid: Centro de estudios Cervantinos, 2005.

References

Druzhinin, 1983 — Druzhinin, A. V. *Literaturnaia kritika* [Literary criticism]. Moscow: Sovetskaia Rossiia. (In Russian).

Gavaldà, M. Q. (2005). *La música en la obra de Cervantes*. Madrid: Centro de estudios Cervantinos. (In Spanish).

Lakshin, V. Ia. (2004). *A. N. Ostrovskii* [A. N. Ostrovsky] (3rd ed.). Moscow: Geleos. (In Russian).

Otradin, M. (2017, August 11). Liudi teatra v teatre A. N. Ostrovskogo [People of the theater in the theater of A. N. Ostrovsky] (A lecture). *PRAGMEMA*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=SswrLhxLVoU&index=13&list=PLpbYZNrepOWAF4ZygbSFRx3kSvRZ7R-S2http. (In Russian).

Shtein, A. L. (1974). Ostrovskii i mirovaia dramaturgiia [Ostrovsky and world drama]. In V. R. Shcherbina (Ed.). *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage], *T. 88: A. N. Ostrovskii: Novye materialy i issledovaniia* [Vol. 88: A. N. Ostrovsky: New materials and research] (Part 1), 43–74. Moscow: Nauka. (In Russian).

Siliunas, V. Iu. (1995). *Ispanskii teatr XVI–XVII vv.: ot istokov do vershin* [Spanish theater of the 16th–17th centuries: From the sources to the peaks]. Moscow: Kul'tura. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ольга Альбертовна Светлакова
кандидат филологических наук
доцент, кафедра истории зарубежных литератур, филологический факультет, Санкт-Петербургский государственный университет
Россия, 199034, Санкт- Петербург, Университетская наб., д. 11
Тел.: +7 (812) 328-94-31
✉ *nerdanel63@gmail.com*

Наталия Сергеевна Настина
магистр
кафедра истории зарубежных литератур, филологический факультет, Санкт-Петербургский государственный университет
Россия, 199034, Санкт- Петербург, Университетская наб., д. 11
Тел.: +7 (812) 328-94-31
✉ *nataliianast@mail.ru*

Information about the author

Olga A. Svetlakova
Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Division of History of Foreign Literatures, Department of Philology, St. Petersburg State University
Russia, 199034, St. Petersburg, Universitetskaya Emb., 11
Tel.: +7 (812) 328-94-31
✉ *nerdanel63@gmail.com*

Nataliia S. Nastina
MA (Philology)
Division of History of Foreign Literatures, Department of Philology, St. Petersburg State University
Russia, 199034, St. Petersburg, Universitetskaya Emb., 11
Tel.: +7 (812) 328-94-31
✉ *nataliianast@mail.ru*