

О. А. СВЕТЛАКОВА¹

«ПЕДРО ДЕ УРДЕМАСАС» СЕРВАНТЕСА КАК ПРЕТЕКСТ «ЛЕСА» ОСТРОВСКОГО

Тема статьи исходит из известного историко-литературного факта — перевода А. Н. Островским интермедий Сервантеса. Островский, которого часто называют «русским Шекспиром», обязан испанскому ренессансному классику не меньше, чем английскому, занимая в русском театре стадийно то же место, что и они в своей культурной истории. Хорошо известная Островскому сервантесовская комедия «Педро де Урдемалас» может быть сопоставлена с «Лесом» 1871 г. по характеру рефлексивной метатеатральности, общей для обеих пьес.

Ключевые слова: Сервантес, Островский, драма, метатеатральность.

Сервантесовский Педро де Урдемалас — «фигура» комедии с уникальным статусом парадоксального барочного самопорождения текста и авторской рефлексии. Его аналоги в интермедиях (Вадемекум, Трапагос) и в комедиях Сервантеса, например, Мадригал, — имеют тот же смысл, но в конспективно-свёрнутом виде. Его эстетические параллели мы находим в Гамлете и Просперо, у Островского есть параллельная разработка целых мотивов, персонажей, идейных постулатов и даже сюжетных линий — в «Лесе».

В «Лесе» и «Педро де Урдемаласе» соотносятся основные линии эстетической мысли. Театральная самосознательность в обоих случаях выдвигает категории актёра как человека искусства — у русского автора она решена как двойной герой, Счастливец и Несчастливцев, комизм и трагизм. Сама встреча их на перекрёстке дорог с нехитрым скарбом за плечами прямо отсылает к первовремени театра, к его архаико-изначальной поре. В обеих пьесах проводится граница между эмпирическим и эстетическим, утверждается экзистенциально-пограничное положение человека театра между жизнью и смертью, а также между божественным и дьявольским, затрагивается болезненный вопрос о социальных сторонах театра и трагическое положение человека театра между социумом и «подлинным миром», т. е. истиной искусства. Счастливец и Несчастливцев суть не только Комедия нераздельно и неслиянно с Трагедией, но и, в сервантесовской манере, пугающее и

¹ Ольга Альбертовна Светлакова — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета, Санкт-Петербургский государственный университет; nerdanel63@gmail.com

благодетельное растворение жизни и искусства друг в друге с подчинением жизни благой воле искусства. Форма та же — устраивается счастливый брак вопреки смехотворно-страшной глупости и жадности, присутствует мотив чуда (слово и мизансцена заставляют расстаться с деньгами кулака Восмибратова!), совершенно сервантесовский мотив святости внутри греха игры и мн. др. Есть даже параллель фигуре Николаса де лос Риоса — это русский трагик Николай Хрисанфович Рыбаков, который, по словам Несчастливцева, в Лебедяни после удачного спектакля «положил мне руку так на плечо... Ты, говорит, да я, говорит...» [4, 276]. Интересно, что в 1875-м Н. Х. Рыбаков играл Несчастливцева и сам произносил эти слова, так сказать, возводя метаатеатральность уже не в квадрат, а в куб.

Сервантесовские интермедии призваны показать не столько внутреннее устройство жанрового театрального действия, сколько историко-театральный процесс. Восемь интермедий в порядке сборника представляют собой законченную мысль: о том, что такое театр, как он родился и рос, в чём его тайна, и мысль эта выражена не словесно-рационально, а в совокупности и смысле расположения этих кратких одноактных пьес. Подобно тому как Боккаччо самым расположением новелл «Декамерона» выстраивает картину мира, взятую из «Божественной комедии» и решительно противопоставленную смыслу сюжетов новелл, Сервантес за вызывающей пустячностью сюжетных событий ставит размышление о природе театра, его внутренних закономерностях и необходимых составных частях.

Прибегая к обычной для эпохи барокко метафоре, Сервантес делает объектом исследования не просто театр, а театр внутри театра, усложняя и расширяя этот внутренний театр от простейших танцевально-вокальных финалов первых интермедий до феерий «Театра чудес» и «Саламанкской пещеры». Регулярность обязательной пляски в конце действия нарушается только в «Театре чудес», в котором пляска переходит в драку, а драка — в победный крик «Да здравствуют Чиринос и Чанфалья», то есть авторы-создатели внутреннего театра: тем самым нам плавно показана эволюция театра от карнавального плясового веселья без зрителей, внутри ритуала — до авторского волевого, индивидуального начала в драме.

В первой интермедии, «Судье по бракоразводным делам», персонажи попеременно предстают то как участники действия, то как зрители, и такое отсутствие рампы делает возможным нарушение границы и сервантесовского художественного мира, активно наступая на нашу зрительскую актуальность (какого взрослого человека оставит равнодушным впечатляюще и разнообразно представленная автором драма отношений в браке?). Эти ссоры супругов ощутимо карнавальны и явственно напоминают сцены Баратарии из «Дон Кихота» — они положены на карнавальную тематику секса, тела, его распада и пр., хотя и даны на стадии разложения их карнавальной сущности, то есть горько осмысленными с личностной точки зрения. Театр здесь лишь в потенции, и, по Сервантесу, потенциал этот является карнавальным действием с расплывчатой границей между участником и зрителем.

Во «Вдовом мошеннике» мы остаёмся в карнавальной среде (пиршество над гробом и пр.), но в этой интермедии Сервантес совершает революционный шаг, перейдя на стихи. Достигается впечатляющий контраст социальной, а главное, моральной низости — и предельного изящества слова: сюжет о

ссоре трёх девок из-за вора изложен в прекрасных стихах, фейерверк шуток и игры слов напоминает лучшие шекспировские комедии. Представляется, что именно здесь Сервантес впервые объясняется с читателем. Иначе нельзя толковать этот острейший и очень неприятный для сторонника жанрово-стилевой чистоты контраст, который иначе предстаёт бессмысленно циничным. Нам даётся понять, что на самом деле речь идёт не о жизни городского дна и его проблемах, 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 выражения, а некто Эскарраман, появляющийся в конце, является на самом деле скорее танцем, чем человеком. Недаром персонаж, стоящий ближе всех к авторской инстанции (причём такой есть в каждой интермедии), зовётся Вадемекум — по латыни «следуй мне», и недаром Трампагоса, что бы вокруг ни происходило, на самом деле более всего интересуется некий новейший приём боя на рапирах. Мы должны следовать примеру этого бесподобного человека и интересоваться, так сказать, приёмами — литературными и театральными. Какое упоение, какое восхищённое любование свежестью, лёгкостью и изяществом слова и жеста дано здесь! «Ничего нельзя желать / Выше этого проворства, такта, меры, красоты!» [6, 110]. Любование в поразительном сочетании со смехом и моральным неприятием проводит линию рампы.

Граница рампы укрепляется на стадии «Бискайца-самозванца» до нормальной — стандартной для эпохи — прочности. Именно «Бискаец», с его фиксированным комическим персонажем, выглядит как вполне типичная комедия своего времени со всеми её аксессуарами, и недаром он стоит посередине списка восьми пьес — пятым. В следующих далее «Театре чудес» и «Саламанкской пещере» Сервантес превосходит меру сложности обычной пьесы, чтобы перейти к прямому, насколько это возможно, объяснению своего видения театрального искусства, в форме пьесы-метафоры. Нарушение меры сложности, в частности, сопровождается вторичным парадоксальным разрушением границы рампы: библейская Иродиада, будучи еврейкой, хотя и танцует в театре чудес, по сюжету не должна видеть... сама себя, но её «видит» и даже с ней танцует зритель — племянник алькальда.

Сервантес сопровождает свою демонстрацию понятия «театр в развитии» эксплицитно введёнными разговорами о театре и литературе начала XVII века. Восхищение сапожника из «Бдительного стража» пьесами Лопе, в контексте пьесы весьма ядовитое [6, 78], шуточки Кристины из «Бискайца» насчёт *infanteria española*, то есть стоящих в партере зрителей [6, 94], упоминание «Дон Кихота» и многих других литературных текстов в песенках [6, 111] и др. — всё это сгущает атмосферу эстетического эксперимента, который ставит Сервантес.

Однако лишь в «Театре чудес» и «Саламанкской пещере» мы доходим до сути дела, до главных тезисов: гносеологического, о природе реальности, и эстетических — о нечеловеческой сущности искусства и об отношениях автора и публики.

В интермедиях, по прекрасной характеристике В. Ю. Силюнаса, всё «вовлечено в игральные таинственных сил... не жизнь диктует свои законы игре, а игра — жизни. В вере в то, что воображение может стать подлинностью, проявляется своеобразное донкихотство, становящееся массовым явлением в

корралях» [7, 133]. Собственно, стёрта грань между театром и жизнью, между разными реальностями, и неспроста в «Театре чудес» час правды — вторжение кавалерийского фурыера с требованием разместить солдат на постой, фурыера, не видящего чудес и не верящего в них — кончается страшной дракой, как и выяснение вопроса о природе шлема Мамбрина в «Дон Кихоте». Всесилие воображения бешеным вихрем приносит на сцену львов и медведей, жаворонков и водопады... Коварство Сервантеса в том, что они в самом деле появляются — ведь череду этих невероятных сцен и представляет собой интермедия. Мы не в силах не вообразить себе полчища мышей или пляску Иродиады, и в этом смысле оказываемся рядом с дочками алькальда и рехидора, визжащими в своих креслах. Король может не выходить и даже не существовать — он всё равно есть, пока его играют окружающие. Для театра Чанфальи, для театра Сервантеса, для театра, в котором мы толкуем Сервантеса — равным образом доказана универсальная истина множественности миров и проблематичности границ между ними. Театр велик и страшен в своём равенстве жизни.

Так как изнутри одного и того же мира этот мир нельзя познать, требуется другой. Мотив дьявольщины, *brujería*, мотив потустороннего, «зачарованного», злых чар и колдовства, словом, дьявольского, но с языческим оттенком карнавальской шутки («*probrediable*») связан, как кажется, с пугающим и прекрасным всесилием искусства и очень распространён в позднем творчестве Сервантеса — достаточно назвать «Беседу собак». Сам театр — «дурацкое чудо»: его устраивает Тонтонелло, Дурачина, но этот дурак, вроде Ивана-дурака, способен на чудеса. Мотив дьявольских сил сначала появляется незаметно, на уровне фразеологии («чёрт меня принёс в этот город», «что там за чёрт» и т. п. [6, 122] и др., крепнет в «Театре чудес», где немотивированно и настойчиво проводится мотив всеобщей ненависти к карлику-музыканту, которого обвиняют в том, что он дьявол и домовый, и который, в сущности, безобидное дитя рядом с Чанфальей; наконец, этот мотив просто управляет сюжетом, выходя на поверхность в «Саламанкской пещере», где он оформляется в центральных персонажах. «Будет ли довольна ваша милость, если я прикажу двум дьяволам в человеческом виде принести сюда корзину с холодным кушаньем?..» [6, 141] — и появляются всё те же священник и цирюльник с гитарой и ужином, приручённая смеховая чертовщина искусства, колдовство всеведения и всемогущества, вырастающая из карнавала, имеющая власть над женскими сердцами и мужскими умами. Заканчивается интермедия открыто сказанным: «...и дьяволы — поэты... а все поэты — дьяволы... Дьяволы всё знают» [6, 145]. Эскарраман, как и остальные танцы, изобретён в аду, где все подобные вещи «имеют начало и происхождение» [Там же]. Леонарда надеется выучиться танцевать эскарраман, а её муж с поразительным именем Панкратий — «всесильный» — желает познать все тайны Саламанкской пещеры. Впрочем, многие из них Сервантес уже сформулировал. Чеканными афоризмами — поучениями поэту — драматургу звучат рассыпанные по двум центральным интермедиям непринуждённые реплики разных персонажей: «Всё новое заманчиво» [6, 123]; «Разумные доводы лучше заклинаний» [6, 142]; «Повторяю: пусть вид их не будет ужасен (*que las figuras no sean espantosas*)» [6, 141], и то же в «Театре чудес» [6, 123] и др.

Отношения Панкратия и сакристана смешны как отношения мужа и любовника; отношения Панкратия и дьяволов искусства — нисколько не

смешны, это уже почти сюжет «Фауста». Очарованность Саламанкской пещерой, где самый тупой студент чудом постигает науки, где более нечего желать («ninguna cosa manca») и нет, так сказать, ни печали, ни воздыхания, если верить песенке сакристана-поэта, — вещь опасная для смертного, так что Панкратию в самом деле необходимо всеисилие, насколько это возможно для человека.

Гораздо более типичны отношения автора и публики, как они осмыслены в «Театре чудес». Авторство в театре оказывается явлением, так сказать, стереоскопическим: оно обязано столько же публике, сколько собственно автору, и этого не может отменить самое мощное, самое высокомерное авторское сознание. Дурацкие чудеса театра начинаются только при участии дурака-зрителя, которого можно морочить (а он обманываться рад) и без которого не заработает подъёмная сила воображения, — а без неё театр остаётся драным занавесом и накладной бородой. Благословенные идиоты (Benito Repollo) и ущербные дурачки (Juan Castrado), намеченные себе в жертву прожжёнными Чиринос и Чанфальей, конечно, не обладают, по презрительному отзыву Чанфальи, важнейшими качествами поэта, будущи gente descuidada, crèdula y nada maliciosa [6, 120] то есть они не умеют холодно, расчётливо и изобретательно построить «чудеса» — зато у этой благословенной публики, объекта насмешки, «ноги сами землю роют — так им хочется эти чудеса видеть» [6, 117], и без них у Чанфальи не будет ни театра, ни чудес (ни денег). Их сложные отношения в процессе созидания чуда описаны на пяти страницах шуточного текста в поразительно широком диапазоне тем: обсуждена ситуация в современных им театре и поэзии (не без очередного упоминания дьявола), вопрос о степени понимания (Бенито, «благословенный», всё понимает a pie llano y a derechas, буквально и прямо, так что приходится это учитывать), наконец, финансовый вопрос. Сервантес тонко выводит «благословенных кастратов» из карнавальской атмосферы. Они не народ, они только публика — то, во что народная стихия превратилась за границей рампы, при создании профессионального театра. Не всё в публике способно радовать сердце художника. Брезгливая снисходительность Сервантеса по отношению к драме, потакающей вкусам публики, была, возможно, сродни терпеливой улыбке, с которой современный интеллектуал взирает на телесериалы. Явное раздражение «их» неспособностью понять утончённый образный строй остаётся, однако, у Сервантеса на уровне прямой речи, а в речи не прямой, в метаязыке интермедий публика предстаёт благословенным монстром, без которого нет театра. Лопе оказывается в этом свете ни прав, ни неправ, а лишь столь же монструозен, как публика-народ, столь же необходим и столь же гениален; Сервантес умеет быть справедливым.

Это довольно сложное теоретическое послание было легко и с восхищением прочитано другим гением драматургии, далёким от Сервантеса во времени, пространстве и в культуре. В 1862 г. Александр Николаевич Островский, совершая с друзьями поездку по Западной Европе и усовершенствовав своё знание языков, увлёкся до энтузиазма вновь и ближе открывшимся ему западным искусством. Шекспир, Гольдони и Сервантес стали в следующие два десятилетия предметом его переводческих усилий. Именно над переводами из Сервантеса работал Островский в первой половине 1886 г., пока 2 июня не застала его смерть.

На деле ничего странного в выборе Островского нет. «Русского Шекспира», как его часто и с основанием называют, в его титанических усилиях создать русский театр привлекало на Западе не столько национально-специфическое, сколько универсальное, и Сервантес с его остроумной имплицитной теорией и историей драмы, выраженной в драматургической форме, отвечал, возможно, на самые острые творческие вопросы. Переведены русским драматургом были все восемь интермедий, включённые Сервантесом в сборник 1615 года, но опубликованы при жизни Островского только четыре, в журнале «Изящная литература» П. И. Вейнбергом. В феврале — апреле 1879 г. была закончена работа над этим давно задуманным переводом. Островский начал работу с ключевых — «Саламанкской пещеры» и «Театра чудес». Он перевёл и не входящую в сборник интермедию «Два болтуна», также имеющую глубокую риторико-театральную эстетическую проблематику, иронически скрытую за моральным наставлением (впрочем, вполне здравым). Одновременно с ростом интереса к переводческому делу в собственных произведениях писателя сгущается и разрастается теоретико-драматургическая проблематика.

Как и у Сервантеса, эстетическая проблематика в собственном драматическом творчестве Островского пребывает внутри художественного текста и органична ему, лишь редко выходя в эксплицитные высказывания, например, в монологах в «Комике XVII столетия» (1872). Очевидно, например, что уже в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) фигура Глумова не только сюжетно организует действие, но и выстраивает его как театр в театре. С невозмутимостью и самообладанием кукловода Глумов берёт на себя авторские функции, выстраивая сцены комедии, доходя до прямых режиссёрских указаний «актёрам» и выплачивания им гонорара, как в случае с Манефой, да и себя видит неправдоподобно остранённым взглядом режиссёра («Ещё молод, увлекаюсь» (действие 4, сцена 2, явление 1); в этой же комедии театр у Островского, точно как у Сервантеса, играет сам себя — в остро комической сцене Мамаевой и Крутицкого, который упоённо декламирует собеседнице, кипящей раздражением, Сумарокова и Озерова, и тяжеловесная величавость ушедшей эстетики контрастирует с тем, что кажется эмпирикой и обыденностью, однако же на деле является, в свою очередь, иной эстетикой — эстетикой комедии Островского. В «Горячем сердце» театральная самосознательность сгущается в фигуре Хлынова. В этой пьесе, в связи с центральной фигурой мужского героя, Васи, ставится проблема шутовства и достоинства в актёрстве — так сильно поставленная Сервантесом в «Педро де Урдемалас»; там же применён кальдероновский мотив жизни как сна в сцене утешения Курослепова и т. п. Аналогичных имплицитных разработок эстетико-театральной проблематики у Островского много, и среди них такие выдающиеся, как «Лес» 1870 г. и «Таланты и поклонники» (1882).

И Сервантес, и Островский работают над интермедиями в зрелом возрасте, в самом конце пути, подводя итоги творчеству, в органической, «молчаливой» форме драматургического цикла. Обращение Островского к уже данному историей тексту Сервантеса, выражение своего, выстраданного, через изначально чужой, но затем освоенный, интерпретированный и уже свой текст — отражает исторически конкретную судьбу русской драмы, хронологически более поздней, ускоренно вбирающей западноевропейский опыт. Сознательность, с которой Островский обратился к теории театра у Серван-

теса, и глубина прочтения им интермедий дополнительно подтверждаются порядком расположения Островским интермедий при публикации на фоне порядка работы над их переводами. Сервантес строит цикл, напомним, от элементарных форм в «Избрании алькальдов в Дагансо» и «Судье по бракоразводным делам» до философских метафор «Театра чудес» и «Саламанкской пещеры». При работе над переводами Островский движется от «Саламанкской пещеры» и «Театра чудес», пьес трудных и ответственных, в феврале 1879 г., к обнажённой элементарности «Избрания алькальдов» в апреле 79-го. В этой выразительной инверсии, по порядку работы над ними, переводы интермедий и публикуются в современных изданиях Островского. Но сам Островский, когда готовил в 1883–1884 гг. четыре своих перевода, которые он счёл готовыми, к единственной прижизненной публикации, отдельным сборником [2], расположил их строго в сервантесовском порядке: «Судья по бракоразводным делам», «Бдительный страж», «Театр чудес» и «Саламанкская пещера». Вряд ли была бы возможна такая системность при искреннем отношении к миниатюрам Сервантеса просто как к прелестным шуткам и юмористическим картинкам. Картинки можно располагать в любом порядке.

Упомянутая выше одностадийность Островского и Сервантеса в национально-историческом времени развития театра подразумевает, что и Сервантес и Островский, каждый для своего народа, выражают ответственный момент осознания национальным театром себя как явления, эпический момент самопонимания и самовыражения. В той или иной форме эта самосознательность свойственна всем значительным творцам театра на стадии его рождения: Лопе с его «Новым искусством сочинять комедии», Шекспиру с монологом Просперо, Мольеру, Гёте и другим. Если в западноевропейском Ренессансе литературно-языковое национальное самосознание органично эпохе и вбирает в себя театральные проявления, то в более поздних случаях имеет место очень сложная картина предпочтения и усвоения только того и ровно того, что необходимо усваивающей культуре. Частный случай развития драмы и театрального дела на русской почве соотносился с более общим: большой исторической судьбой русской письменной литературной традиции; на этом пересечении Островский нашёл в Сервантесе с его развитой и тонко поданной театрально-эстетической проблематикой долгожданного и равного собеседника-единомышленника.

Почему Островскому, практическому деятелю и организатору русского театра, озабоченному расширением репертуара, не подходит Лопе — яркий, блестящий, известный, очень сценичный Лопе, глубоко народный испанский автор? В текстах Островского находим недвусмысленный ответ. В отзыве о бенефисе Ермоловой он пишет в 1877 году: «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, какими желали быть испанцы» [5, 531, 532]. Вот как: Островский отгораживается от любого экзотизма, любования чужим за то, что оно чужое; силовое поле мысли выстраивается словами «нам» и «для нас», строительство русского театра задаёт абсолютный императив, направленность взгляда. В этом свете Лопе даже противопоставляется Сервантесу как «напыщенный и далёкий от правды» [3, 582], — разумеется, той правды, которую жадно — сердцем и умом — ищет молодой становящийся русский театр. Разумеется,

Островский, сам отличный испанист, ничего не имеет против всего испанского как такового: просто у него на руках не испанские, а русские проблемы.

В развитии русской драмы Островский, по-видимому, должен быть стадияльно поставлен на место Шекспира в западноевропейском развитии: на место того, кто дал национальной драматургии оформленность, и блеск, и подлинную глубину органически народного характера. Косвенно сопоставление подтверждается и схожей жанровой структурой творчества обоих великих писателей (комедии — трагедии — исторические хроники — поэзия), и острым интересом Островского к Шекспиру, которого он также переводил. Обращение как к Шекспиру, так и к тесно связанному с ним эстетической проблематикой Сервантесу коррелирует с напряжённым осмыслением Островским театра как явления в обществе и искусстве. Высокая самосознательность творчества, всегда обостряющаяся в истории искусства в кризисные моменты, свойственна в равной степени гениям позднего Ренессанса и Островскому — это объективное требование историко-литературного времени.

При этом Островский, как известно, не оставил специальных трудов по теории театра. Этому драматург дал краткое, энергичное объяснение в «Дополнении к “Записке о театральных школах”»: «Драматическое искусство как наука не существует» [5, 156].

Кроме того, однажды он выразил, пусть в шутивно-иронической форме, надежду: «учёные придут поклониться поэтам» [3, 457], за первопрободство в поисках истины: позиция, вполне соответствующая общему мировоззрению и творческому поведению Островского, кстати, в этом отношении схожего с Сервантесом; их ценности — органическое порождение в противоположность искусственному сочинению, сила, инстинкт, молчание — хотя Сервантес, пожалуй, при необходимости объясняться предпочитает не молчать, как Островский, а отшучиваться.

Наконец, в самой черновой правке Островского переводов из Сервантеса, казалось бы, хорошо исследованной, при определённом угле зрения видны некоторые странности, объяснимые изложенными выше соображениями и необъяснимые в другом случае. Зачем Островскому, стилистическая цель которого, как правильно указывают комментаторы, — приближение к ясности и общепонятной разговорной речи, зачем ему, например, последовательно по всему тексту «Саламанкской пещеры» в уже, казалось бы, готовом переводе, исправлять «герои», «образы» и т. п. на одно и то же слово «фигуры» [9, № 41]?

Figuras morales — это сервантесовское слово, термин его эстетики в тех несчастных случаях, когда он прибегает к эксплицитным высказываниям. Средневековый по происхождению, термин «фигура» был очень актуальным во времена Сервантеса, обобщая очень многое из техники и одновременно идеологии молодого профессионального театра. «Фигура» — первоначально, конечно, аллегорическая, — обобщает мысль, воображаемое вообще в образ. Слово, служившее Сервантесу, его русский единомышленник вводит в свой перевод, и русский язык ему это позволяет. Так же системно все такие синонимы, как «представление», «спектакль», «зрелище» правятся на «театр», этот предельно обобщающий суть дела грецизм. Далее, манера Островского работать над труднопереводимым элементом текста (игрой слов, реалией) отличается хотя и тщательностью, но не ригоризмом. Если, например, в испанском тексте женщина говорит, что она была «al gastro»,

Островский, попробовав вариант «на рынок» [9, № 41], жертвует испанской реалией и останавливается на неожиданном «я танцевать ходила», передав таким образом в общем виде пребывание в людном месте и облегчая фразу.

Когда же Островский во что бы то ни стало добивается максимальной выразительности при точнейшем соответствии сервантесовскому тексту? Когда речь идёт о сервантесовских эстетических девизах с их ключевыми, знакомыми и по «Дон Кихоту» формулами и условными словами. Сюжетно ничего не значащая реплика из «Театра чудес» — Кастрада-дочь говорит: «*Todo lo nuevo arlase, señor padre*» [8, 975], — правится четырьмя слоями, перебираются варианты «заманчиво, приятно, манит». Переводчик бьётся над короткой репликой, понимая её программно-эстетическое значение, включает всё свое умение мастера афоризма и добивается чеканной формулы — «Всё новое заманчиво» [9, № 43].

В диалоге Леонарды и цирюльника в «Саламанкской пещере» обсуждаются, в иронической форме застольных препирательств, проблемы языка, стиля и жанра — это параллель к 6-й главе «Дон Кихота». «*Habla, por tu vida, a lo modern*» [8, 998], — говорит Леонарда, и Островский ищет перевода этих слов, останавливаясь лишь на пятом варианте. Примерам можно найти аналогии. Петр Исаевич Вейнберг, хорошо знакомый не только с переводами Островского, но и с процессом работы переводчика над ними, косвенно свидетельствовал позднее в своём курсе лекций, что Островский прекрасно понимал роль Сервантеса в истории театра и действовал в высшей степени сознательно. Вейнберг передаёт мысль Островского так: «Сервантес... пользовался театром как великий человек... сперва для того, чтобы обращаться к своему народу, как это делал Аристофан... впоследствии для того, чтобы создать театр философский» [1, 176].

Если под обращением к народу имеется в виду, несомненно, «Нумансия», то под философским театром остаётся понимать «Восемь комедий и восемь интермедий», так глубоко прочтённых Островским. Таким образом, уже больше столетия русский читатель располагает этим редким и драгоценным литературным сокровищем — переводом гениальных текстов, сделанным другим гением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вейнберг П. И. История театра и драмы: Курс лекций. М., 1888.
2. Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Драматические переводы. Т. I. М.: Изд. Н. Г. Мартынова, 1886.
3. Островский А. Н. Афоризмы, замечания и наблюдения пьяного человека // Островский А. Н. Собр. соч.: в 12 т. М.: Искусство, 1978. Т. 10.
4. Островский А. Н. Лес // Островский А. Н. Собр. соч.: в 12 т. М.: Искусство, 1974. Т. 3.
5. Островский А. Н. Статьи. Записки. Речи // Островский А. Н. Собр. соч. М., 1978. Т. 10.
6. Сервантес М. Интермедии / Пер. А. Н. Островского. М.—Л., 1939.
7. Силюнас В. Испанский театр XVI—XVII вв. М.: РИК Культура, 1995.
8. Cervantes M. de. Teatro completo / Ed. F. Sevilla Arroyo, A. Rey Azas. Barcelona: Planeta, 1987.
9. Архив ИРЛИ РАН (фонд А. Н. Островского). Ф. 218. Оп. 1. № 41, № 43.