

ОСТРОВСКИЙ В ИТАЛИИ

Обзор З. М. Потаповой

Имя Островского впервые появляется на страницах итальянской периодической печати в начале 70-х годов XIX в., когда знакомство с русской литературой, бывшее до тех пор в Италии достоянием сравнительно узкого круга интеллигенции, приобретает все больший размах. Произведения русских писателей, впервые проникшие в Италию во французских переводах, печатаются и на итальянском языке — сначала в переводе с французского, а затем непосредственно с оригинала. В 70-х годах в Италии уже знаменито имя Тургенева, появляются статьи о Пушкине, Гоголе, первые отклики на романы Л. Толстого.

Большую роль в знакомстве итальянской читающей публики с русской литературой сыграл в этот период флорентийский журнал «Ривиста Эуропеа» (в переводе — «Европейское обозрение»), выходящий с конца 1869 г. под редакцией известного литературоведа и критика, пламенного почитателя русской словесности, профессора Анджело Де Губернатиса (1840—1913). Он был знаком и состоял в переписке со многими деятелями русской литературы и науки — Тургеневым, А. К. Толстым, А. Н. Веселовским, Ф. И. Буслаевым, П. Д. Боборыкиным, П. Л. Лавровым и многими другими. На страницах «Ривиста Эуропеа» появлялись статьи о русских писателях, переводы стихов русских поэтов; жена Де Губернатиса, русская по национальности, напечатала в журнале в 1872—1873 гг. свой перевод «Вешних вод» Тургенева.

В «Ривиста Эуропеа» регулярно публиковались «Корреспонденции из Петербурга», в которых сообщалось о новинках русской литературы, освещалась журнальная полемика. Именно в петербургской корреспонденции, помещенной в «Ривиста Эуропеа» в январе 1870 г. — это был лишь второй номер молодого флорентийского журнала, впервые упоминается имя Островского. Анонимный корреспондент, давая обзор «Вестника Европы», излагает статью русского критика Е. И. Утина, упрекавшего «людей сороковых годов» за то, что «ныне их энтузиазм остыл». Возражая Утину, автор корреспонденции напоминает, в частности, что людьми 40-х годов в России были «Белинский и Грановский, Тургенев и Гончаров, Островский и Достоевский»¹. Это беглое упоминание мало что могло сказать итальянскому читателю, но все же тот факт, что имя Островского было поставлено в один ряд с великими и уже известными в Италии русскими именами, свидетельствовал о признании художественных достоинств творений русского драматурга и прогрессивности его общественных позиций.

Через три года, в феврале — марте 1873 г., в «Ривиста Эуропеа» была опубликована пространная статья известного украинского историка и фольклориста Михаила Драгоманова, посвященная в основном истории украинской словесности². Главное место в статье занимает характеристика Гоголя как великого художника-реалиста, создавшего яркие картины народной жизни. Драгоманов указывал, что гоголевская традиция составила силу русской реалистической литературы середины XIX в., «той школы, которой принадлежат и «Записки охотника» Тургенева и новеллы

Писемского и Решетникова, и стихотворения Некрасова, и пьесы Островского... Теперь литература показывает, как живет, думает и говорит русский народ»³, — писал Драгоманов. Здесь имя Островского уже гораздо более определенно поставлено в контекст литературы гоголевского периода.

Интерес итальянского общества 70-х годов к русской литературе, изображающей народную жизнь, не случаен. Этот исторический период — первое десятилетие существования независимого и объединенного итальянского государства. Осенью 1870 г. взятием Рима закончилась длительная и славная эпоха итальянского национально-освободительного движения Рисорджименто, которому были отданы чувства и помыслы итальянской интеллигенции на протяжении предшествующих 70 лет. Литература Рисорджименто была романтической, проникнутой пафосом освободительной борьбы; наиболее распространенными жанрами были исторический роман и историческая драма, которые, воспроизводя героические эпизоды прошлого, воспитывали национальное самосознание. С установлением в объединенной Италии буржуазных порядков мыслящая часть итальянского общества остро ощутила утрату перспектив, незавершенность буржуазно-демократических преобразований: в стране сохранялись полуфеодалные порядки, трудящиеся массы, в особенности крестьяне, по-прежнему пребывали в нищете и невежестве. Романтические литературные каноны и исторический жанр оказались неспособными воплотить новые реальные конфликты итальянской жизни. В итальянской литературе и драматургии уже в 70-е годы ощущается поворот к современной тематике, к изображению быта. Слабость национальной реалистической традиции XIX в. вначале приводила новое направление к подражательности. Оно пошло под влияние философии французского позитивизма, так называемого «светского романа», распространенной во Франции мелодрамы. Опыт русского реализма, обличающего социальное зло, изображающего характерные типы русского общества, создающего образы людей из народа, был особенно ценным и привлекательным для итальянской культуры. Именно в этом видит передовая итальянская критика 70—80-х годов главные «уроки» русской литературы. Об этом отчетливо свидетельствует «россика» на страницах «Ривиста Эуропеа».

В 1876 г. журнал переименовал владельца и редактора, но сохранил интерес к русской литературе. В начале 1877 г. он публикует обширное изложение только что вышедшей «Нови» Тургенева; затем перевод «Записок сумасшедшего» Гоголя и «Пиковой дамы» Пушкина. В журнале систематически сотрудничают два обозревателя и переводчика, прекрасно знающих русский язык и находящихся в курсе русских литературных событий. В «Обзоре русских журналов», опубликованном в апреле 1877 г., мы находим пространную характеристику творчества Островского, вызванную публикацией в «Отечественных записках» его новой комедии «Правда хорошо, а счастье лучше». Автор заметки, подписавшийся псевдонимом F. R., называет Островского «знаменитым драматургом», который изображает типы русских буржуа и торговцев. «Люди из народа и средних классов любят его комедии, ибо в них изображена повседневная жизнь, а герои говорят общим народным языком», — пишет обозреватель. Зритель видит на сцене ситуации и слышит разговоры, которые каждый день встречает в жизни. «Островский не нападает ожесточенно на нравы и предрассудки; ему не свойствен французский блеск, его герои не обладают сильными страстями, но действуют и говорят в согласии с русским характером (...) Пусть нет у Островского драматических эффектов, как у других наций, пусть интрига проста и разрешается без насильственности, но его комедии — это верные и живые картины, а характеры естественны и истинны», — пишет в заключение F. R.⁴

Отзыв этот, конечно, грешит односторонностью: автор, по всей видимости, был знаком лишь с бытовыми комедиями русского драматурга, он недооценил силу характеров и сатирическую остроту многих произведений Островского. Но глубокая правдивость жизненных положений и чувств, представленных в пьесах Островского, справедливо и убедительно противопоставлены в этой заметке «драматическим эффектам» и «французскому блеску». Говоря об «эффектах» и «блеске», автор статьи подразумевает французскую буржуазную драму типа пьес Ожье, Сарду, Дюма-сына, занимавших в то время видное место на европейской сцене.

С несколько иных позиций подошел к Островскому другой обозреватель «Ривиста Эуропеа», писавший под псевдонимом E. Z. Ему принадлежит пространная статья «Краткий обзор русской литературы», появившаяся в журнале в августе 1877 г. В этой статье содержатся сведения об истории русской словесности начиная с древнего периода, но основное внимание автор уделяет литературе нового времени. Он стоит на позициях крайне умеренного либерализма, обходит «острые углы», многих русских писателей трактует весьма односторонне (например, Лермонтова). Однако E. Z. также высоко ставит русский реализм, которого, как он пишет, «русская литература достигла, опередив другие, ранее ее развивавшиеся литературы»⁵.

Особенно ценит автор Гоголя и Тургенева, а также писателей натуральной школы, в числе которых называет Гончарова, Григоровича, Писемского и Островского, «протестовавших,— как он выражается,— против состояния общества». Касаясь творчества Островского, E. Z. высказывает мнение, что его герои — московские купцы — реальны, но несколько однообразны, однако в «Грозе» драматург «поднимается над бытописанием почти до драмы»⁶.

В январе 1879 г. в «Ривиста Эуропеа» появляется солидная монографическая статья: «Русский театр.— Александр Островский и его комедии»⁷, принадлежащая перу F. R. Эта работа, занимающая 23 страницы убористого журнального текста, остается вплоть до середины 20-х годов XX в. единственным серьезным итальянским исследованием творчества Островского и его роли в развитии русской драматургии. Статья F. R. и доныне упоминается во всех библиографиях итальянской россики. Она, по-видимому, надолго определила отношение итальянской критики к Островскому и поэтому заслуживает подробного рассмотрения.

Автор начинает с весьма обязывающего и многозначительного утверждения: благодаря Островскому, пишет он, «русский театр сохраняет тот глубоко самобытный характер, который постепенно исчезает с европейской сцены». Повторяя тезис своей предыдущей статьи о том, что сила искусства Островского состоит в верном изображении человеческой природы и морального состояния общества, он особенно подчеркивает умение русского драматурга раскрыть национальный характер, душу своего народа.

Далее автор ставит перед собой задачу определить место Островского в истории русского театра. Он справедливо указывает, что именно русская комедия ранее других театральных жанров освободилась от французского влияния и достигла самостоятельности, чему свидетельством «Бригадир» Фонвизина. Правда, до середины XIX в. русские комедии сравнительно малочисленны, но те, которые есть, «не посрамили бы ни Мольера, ни Гольдони»,— пишет F. R., называя далее «три знаменитых имени» — Фонвизина, Грибоедова и Гоголя. Он указывает, что русские комедийные сюжеты всегда имели принципиально иной характер, нежели европейские. Однако, определяя эту самобытность, F. R. оказывает русской комедии в некотором отношении медвежью услугу: с его точки зрения, «русская комедия это не комедия интриги или характеров, не политическая и не пси-

хологическая; она не говорит о гражданском долге и об общественных интересах (...). Она нападает на отсутствие идеалов и на грубость нравов. Она скорее не комедия, а сатира на варварство»⁸. Таким выводом итальянский критик обедняет содержание русского комического театра; отрицая его высокое общественное звучание, он проявляет прежде всего непонимание Фонвизина, Грибоедова, Гоголя. Цели русской комедии Ф. Р. сводит только к моральной задаче, пропаганде идей гуманности и справедливости; он специально подчеркивает, что она не имела целью «искоренение причин зла». Нет нужды доказывать, насколько узок и ошибочен в данном случае критерий сотрудника «Ривиста Эуропа».

Далее критик возвращается к реализму русского театра. «Русская комедия — это точное зеркало, в которое глядится общество», — пишет Ф. Р. Именно в силу этой ее реалистической природы литературная революция 40-х годов, когда школа Гоголя опрокинула классические и романтические формы и традиции, не затронула принципов развития русской комедии, а лишь способствовала закреплению в ней ее основной тенденции, уже ранее завоевавшей прочные позиции. С точки зрения автора статьи, Островский — представитель «переходной эпохи»: он изображает уже отходящий мир, не затронутый европейской культурой и реформами. Кстати сказать, в соответствии со своими умеренно-либеральными взглядами Ф. Р. безмерно восхищается половинчатыми реформами царского правительства 60-х годов.

Увлеченный своей мыслью о строгой преемственности реалистического направления русской комедии, Ф. Р. недооценивает новаторство Островского в области русской драматургии: «Его заслуги не в том, что он выдвинул нечто новое, или создал школу, а в том, что он развил уже существовавшую комическую школу, внося в нее богатый вклад»⁹. Однако, переходя к конкретному анализу самих произведений Островского, итальянский критик отдает должное достижениям русского драматурга: он указывает, что Островский умеет на основе наблюдений над народной жизнью создавать типы, во всех деталях выдерживать характер героя. Ф. Р. обнаруживает изрядную осведомленность: он рассказывает о борьбе славянофилов и западников вокруг пьес Островского, цитирует статью Добролюбова «Темное царство» и — уже без ссылки на русского критика — добавляет как бы от себя, что это темное царство «иногда озаряется лучом света».

Вторая часть статьи посвящена изложению и разбору многих комедий Островского, преимущественно первого периода его творчества: «Свой люди — сочтемся», «Не в свои сани не садись», «Бедная невеста», «Доходное место», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется». Критик указывает, что уже в первой комедии — «Семейная картина» — определился и основной круг героев и этическая направленность драматургии Островского.

Особняком стоит анализ «Грозы», по поводу которой Ф. Р. дословно повторяет замечание Е. З.: «Действие здесь поднимается почти до драмы»¹⁰. Автор справедливо указывает, что в «Грозе» налицо стремление не только к социальной характеристике персонажей, но и к психологическому анализу. Комедия эта, по мнению критика, знаменует для Островского переход к новому типу драмы, в которой бытописание отходит на второй план, но при этом, как он выражается, комедия сохраняет все приметы и особенности времени и места. Излагая фабулу «Грозы», автор включает перевод нескольких отрывков — разговор Катерины и Варвары, отъезд Тихона.

Вместе с тем, высоко оценив «Грозу» как художественное целое, итальянский критик не сумел понять характера Катерины, которая представляется ему безвольной и «противоречивой в моральном отношении». Он

все же пытается (довольно забавно) «извинить» героиню, поскольку «история ее жизни в молодости показывает, что она и не могла иметь твердого характера».

Из более поздних комедий Островского в статье упоминаются лишь «Волки и овцы» и «Последняя жертва», о которых вкратце говорится, что они «принадлежат к социальным комедиям с другими слоями общества» и написаны в «иной манере».

Закljučая свою статью, Ф. Р. повторяет, что ставил своею целью показать итальянским читателям характерные черты русской комедии. И надо признать, что задачу эту он во многом выполнил; красной линией прочертив реалистическую направленность русского комического театра, критик показал Островского как корифея этого театра, сообщил читателю много сведений о характере его творчества и отдельных его произведениях, хотя и не смог дать углубленного толкования социально-психологических конфликтов, лежащих в их основе. Немаловажно и то, что названия комедий Островского переданы в переводе верно, сохранен, где возможно, «русский колорит». Например, «Не в свои сани не садись» переведено буквально: «Non salire nella slitta degli altri», чтобы остались русские «сани», хотя существует итальянская поговорка примерно того же смысла: «Не занимай чужого места».

В том же 1879 г. вышел в свет изданный де Губернатисом объемистый «Биографический словарь современных писателей», в предисловии к которому он писал: «Я давно мечтал создать эту книгу, чтобы приблизить пишущую и думающую Италию к наиболее культурной части других наций»¹¹. В этом словаре охарактеризованы более 150 русских писателей, поэтов, драматургов, литературоведов и лингвистов, а также видных ученых (например, Яблочков, Менделеев и многие другие) — авторов научных сочинений. Словарь Де Губернатиса надолго завоевал себе добрую славу как издание, точно и подробно освещающее жизнь и творчество европейских писателей того времени. Многие русские писатели лично присылали де Губернатису свои автобиографии и портреты. В 1888—1891 гг. словарь был с дополнениями переиздан на французском языке.

В издании 1879 г. среди материалов о русских авторах статья об Островском занимает видное место. Это статья на две колонки убористого текста с портретом. Островский охарактеризован прежде всего как «знаменитый русский драматург». Биография его изложена довольно подробно, а в анализе творчества толково и верно объясняются некоторые русские реалии. Так, например, указывается, что впервые Островский выступил в печати с очерками «Записки замоскворецкого жителя»; Замоскворечьем «называется часть Москвы, находящаяся за рекой того же названия»¹². Очерки, указывает автор статьи, — «описывают особенности жизни русских торговцев, образующих самобытный класс, закосневший в невежестве и предрасудках». «Свои люди — сочтемся!» характеризуется как «капитальное произведение, быть может, лучшее творение писателя. В этой комедии Островский <...> сразу поднялся на уровень лучших современных литераторов». Однако сначала смелость его картин, новизна обстановки, в которую он переносил зрителей, а также оригинальность языка его персонажей удивили большинство читателей и ошеломили критику и цензуру до такой степени, что последняя препятствовала постановке комедий Островского на сцене. Но затем талант автора победил робость публики, еще не привыкшей к «жестокой правде», и слава Островского все возрастала. «Представление каждой драмы знаменовало новый триумф автора».

Среди лучших произведений первого периода творчества автор статьи называет более десятка комедий Островского, в том числе «Бедную невесту», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Доходное место»,

«В чужом пиру похмелье», «Грозу» и др., не останавливаясь, однако, подробно ни на одной из них. Далее в статье говорится об опытах Островского в жанре исторических драм, «или, скорее, драматических хроник»; здесь названы «Воевода», «Минин Сухорук», «Василиса Мелентьева» и др. В статье указывается, что многие из них имели успех на сцене, но «несмотря на силу чувства, которое их пронизывает, все эти произведения ниже других творений Островского. Автор сам это почувствовал и не замедлил вернуться к своей прежней манере, обогатив русскую литературу новыми прекраснейшими комедиями, по сравнению с которыми меркнут произведения всех остальных современных драматических писателей», — говорится в заключение в статье¹³.

Нетрудно заметить, что автор статьи в «Биографическом словаре» де Губертатиса столь же слабо знаком с поздним периодом творчества Островского, как и анонимный F. R. из «Ривиста Эуропае». Сейчас трудно сказать, свидетельствует ли это об общем уровне знакомства с Островским в Италии конца 70-х годов или попросту о том, что автором обеих статей был один и тот же человек.

Через два с лишним года, в ноябре — декабре 1881 г., «Ривиста Эуропае» публикует первый перевод пьесы Островского на итальянский язык. Это была «Гроза», переведенная с русского оригинала анонимным автором¹⁴.

Перевод этот во многом заслуживает доброго слова — и не только потому, что был первым, но и потому, что точно передает текст. За исключением нескольких ошибок, вызванных трудностью понимания оттенков русского просторечия, смысл развертывающейся драмы и взаимоотношения действующих лиц ни в чем не искажены. В ряде случаев переводчик упрощает или даже опускает некоторые детали, стремясь к тому, чтобы для читателей не оставалось ничего непонятного. Так, например, он не переводит текстов песен Кулигина и Кудряша, ограничиваясь ремаркой: «напевает русскую песню». Опущена и цитата из Державина в реплике Кулигина.

Однако это стремление к понятности подчас заставляет переводчика пренебрегать единым принципом передачи текста. Это сказывается уже в переводе имен. Некоторые персонажи сохранили чисто русские имена: «Савел Прокофьич», «Глаша» (хотя Кулигин почему-то назван «Калягиным»), зато Ваня Кудряш превратился в Джаннино Кудряша, а странница Феклуша в Теклу-ханжу.

Но не эти мелочи составляют главный недостаток перевода. Мы уже отмечали, что благодаря точной передаче самого смысла действия перед читателем предстает картина «жесточких нравов», грубости, предрассудков, тяжкого положения русской женщины. Но зато утрачено едва ли не основное изобразительное средство драматургии Островского — живой, сочный, «доподлинный» народный язык. Итальянский переводчик оказался в этом отношении совершенно бессилем. Он пишет правильным, но скучным литературным языком, строго соблюдая законы грамматики, и лишь иногда употребляет грубоватые эпитеты, не выходящие за пределы благопристойности. Та реформа языка, которую произвел в 80-е годы в Италии «веризм» (от «вего» — правдивый, истинный), смело вводивший в литературу народную речь с ее неправильностями, идиоматикой, многочисленными диалектизмами, прошла мимо переводчика «Грозы». Из драмы Островского исчез яркий колорит народного языка, Кудряша по разговору не отличишь от Тихона, Катерину от Бориса. Поэтому и характеры предстают несколько обезличенными, «причесанными». Пропал и юмор Островского, который основывается именно на языке. Так, например, в начале IV акта совершенно утрачен комизм разговора гуляющих мещан, рассматривающих полустертые фрески.

Приведем параллельный текст подлинника и «обратного» перевода с итальянского на русский:

- | | |
|------------------------------------|--|
| — Купчихи такие разряженные! | — Жены негоциантов надели самые красивые платья! |
| — Это — геенна огненная. | — Это — пылающий ад. |
| — Так, братец ты мой. | — А, да, да. |
| — И идут туда всякого звания люди. | — Здесь люди всех состояний. |
| — Так, так, понял теперь. | — А, теперь понимаю. |
| — И всякого чину. | — И всякого положения. |
| — И арапы? | — А, значит, и арабы? |

И т. д. в том же духе.

По той же причине мало смешон знаменитый рассказ Феклуши о суетности жизни в городах. В ее речи то и дело попадаются высокопарные обороты, присущие разве что благочестивой монахине.

Удались переводчику лишь стилистически приподнятые, патетические места, например последний монолог Катерины и последняя реплика Кулигина, звучащая в «обратном переводе» примерно так: «Вот ее тело, возьмите его. Но душа ее более не ваша, она теперь — перед лицом высшего судии, и он милосерднее вас!».

И все же надо признать, что первый перевод «Грозы» был выполнен на достаточно высоком уровне и мог дать итальянскому читателю представление о великой драме Островского, своеобразии его героев, проблематике его драматургии.

Следующие переводы пьес Островского появились в Италии лишь более десяти лет спустя. В 1894 г. одно из миланских издательств выпустило отдельными изданиями «Василису Мелентьеву» и «Грозу»¹⁵. В том же году состоялась первая постановка Островского на итальянской сцене: римский театр «Валле» поставил «Грозу». К сожалению, мы не располагаем итальянскими рецензиями на этот спектакль и приходится ограничиться откликом русского журнала «Театрал», который в начале 1895 г. напечатал в рубрике «Заграничная хроника» следующую краткую заметку: «В римском театре «Валле» шла «Гроза», переведенная на итальянский язык. Знаменитое произведение Островского было освящено благодаря дурному исполнению, шутовской обстановке и абсолютному непониманию русской жизни»¹⁶.

Думается, что причины неуспеха спектакля определены здесь верно. Итальянская театральная рутина конца прошлого века была абсолютно неспособна преодолеть мелодраматические шаблоны и воплотить новый и к тому же совершенно чуждый, инонациональный драматургический материал.

Однако слабый интерес к драматургии Островского в Италии в конце XIX, а затем — в начале XX в. объясняется, по-видимому, и другими причинами. В 90-е годы итальянская публика в широких масштабах узнала произведения Толстого и Достоевского и была потрясена глубиной их психологического анализа, проникновенным раскрытием противоречий духовной жизни человека. Во Франции и Италии ставилась «Власть тьмы»; молодой Д'Аннунцио открыто подражал в своей ранней повести «Джованни Эпископо» «Униженным и оскорбленным» и «Кроткой» Достоевского. В первое десятилетие XX в. итальянскую сцену захватили имевшие шумный успех декадентские драмы Д'Аннунцио и соперничавший с ними неоромантический театр Сэма Бенелли. Наконец, в это же время Италия узнала драматургию Чехова, а затем — творчество Горького, показавшего новую, революционную Россию. В этих условиях естественно ослабел интерес к сатирику и бытописателю старой русской жизни, каким Островский был



СЦЕНА ИЗ III ДЕЙСТВИЯ СПЕКТАКЛЯ «ЛЕС»,
В РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ — ЭЛЬЗА МЕРЛИНИ

Милан, театр «Конвенто», 1862 г.

Фотография

представлен итальянскому читателю в многочисленных общих статьях о русской литературе.

Вплоть до 20-х годов XX в. Островского в Италии почти не переводили. Единственным исключением была «Гроза», изданная в 1909 г. в Милане, да и то в переводе с немецкого¹⁷.

В 1910 г. в русской прессе появились сообщения о том, что великая итальянская актриса Элеонора Дузе, собиравшаяся прибыть в Россию и выступать на сцене Александрийского театра, избрала для своих гастролей «Без вины виноватые». Известный русский театральный критик того времени Юрий Беляев писал в «Новом времени» по этому поводу: «Великая венецианка решила играть Кручинину в следующий приезд свой в Россию.— «Дайте мне прекрасное русское произведение, произведение истинной поэзии, глубокой и возвышенной,— писала она мне,— и сыграю его от всей души...» Если не ошибаюсь, известный переводчик и поэт, г-н Нардуччи со свойственным ему талантом переложил Островского на язык Петрарки и преподнес великой актрисе эту популярную драму <...> Драма материнства, драма брошенной любимым человеком женщины тронула самые сокровенные струны ее души <...> Бог весть на какую высоту сумела бы она поднять этот образ, во что пересоздалась бы у нее эта драма...»¹⁸

Однако по неизвестным причинам выступление Дузе в роли Кручининой на русской сцене не состоялось. Неизвестен и перевод «Без вины виноватых», сделанный Нардуччи. По-видимому, он так и остался в рукописи.

* * *

Новый период знакомства Италии с Островским открывается в начале 20-х годов. К Островскому обращается литературовед-славист Этторе Ло Гатто (род. в 1890 г.), ставший впоследствии крупнейшим в Италии исследователем русской литературы и основателем целой школы итальянских славистов. В этот период Ло Гатто руководит в одном из крупных миланских издательств серией «Русские писатели», в рамках которой он печатает не только классиков, но и советских авторов, начиная с Горького. В 1920—1921 гг. Ло Гатто редактирует журнал «Россия» (Russia), на страницах которого в 1921 г. он публикует первые три акта «Леса» в своем переводе.

В конце 1921 г. издание журнала прекратилось, и полный перевод «Леса» Ло Гатто опубликовал лишь в 1923 г., приурочив это издание к столетию со дня рождения Островского¹⁹.

В кратком предисловии Ло Гатто писал, что с огромной любовью выполнял эту работу, ставшую его скромным вкладом в юбилей «великого русского комедиографа». Он указывает, что в ряде случаев ему приходилось с тягостным чувством «отказываться от чудесного богатства и красот текста, абсолютно не поддававшегося переводу». Ло Гатто высказывает намерение в будущем представить итальянскому читателю и другие прекрасные комедии Островского вместе с критическим обзором всего его театра, «крайне важного для понимания русской жизни XIX века». Однако это намерение Ло Гатто удалось осуществить много позже, уже после окончания второй мировой войны.

Перевод «Леса» сделан Ло Гатто очень точно; найдены удачные эквиваленты многим русским реалиям: хорошо звучат взволнованные романтические тирады Несчастливцева, особенно — его последний монолог, приторные фразы Милонова, трусоватая наглость Буланова, смесь ханжества, сентиментальности и цинизма в речах Гурмыжской. Хуже обстоит дело с языком простонародных персонажей, в особенности Восьмибратова-старшего и слуги Карпа, речь которых литературно приглажена и подчас страдает буквализмом перевода. Очевидно, именно к ним и относилось признание Ло Гатто в бессилии передать «богатство и красоты текста».

Коллега Ло Гатто по кафедре славистики в Неаполитанском университете, Энрико Дамиани, в 1924 г. напечатал перевод комедии «Волки и овцы», предпослав этому изданию довольно обширное предисловие, по существу — исследовательскую статью.

Дамиани указывает, что в последние годы в Италии пробудился большой интерес к изучению русской литературы. Он надеется, что его перевод «одного из лучших сокровищ театра Островского» послужит толчком для итальянских ученых к более пристальному изучению его творчества, «чтобы обеспечить лучшее распространение его путем хороших переводов в среде широкой читающей публики в Италии».

Статья Дамиани свидетельствует о зрелом и глубоком подходе к рассмотрению русской литературы: чувствуется, что автор — специалист с широким филологическим кругозором, знакомый с работами русских и иностранных ученых об Островском. Он начинает свой очерк с очень ответственного и программного утверждения: «Александр Николаевич Островский был по отношению к русскому драматическому театру тем, чем были Тургенев в области новеллы, Пушкин в поэзии, Белинский в критике: создателем (creatore)».

Дамиани указывает, что и до Островского в России были блестящие и оригинальные творения в области театра, предназначенные, как и пьесы Островского, «бичевать со сцены нравы сатирой», но они ограничивались

отдельными слоями общества, тогда как Островский впервые подверг сатирическому изображению класс купцов, не щадя и темных сторон жизни других классов. Говоря про отрицательных героев комедий Островского, Дамиани, не колеблясь, прибегает к самому похвальному в устах итальянца сравнению: эти типы московского купечества достойны занять место в дантовских «злых рвах» (*malebolge*) с их мелкими душонками, с их корыстью и низкими интригами. «Островский сумел так глубоко проникнуть в них, представить их с таким великолепным искусством, что он поистине открыл перед своими современниками целый неизведанный мир и выставил этот мир на всеобщее презрение с неисчерпаемым тонким юмором и сатирическим духом»²⁰.

Излагая биографию Островского и историю появления его пьесы «Банкрот», Дамиани цитирует «Историю русской литературы» А. Веселовского, письма Одоевского, статьи Добролюбова и другие русские материалы. Он перечисляет 35 комедий Островского, называя многие из них «жемчужинами комического искусства». «С Островским, — пишет он, — русская литература, уже поднимавшаяся до вершин совершенства в поэзии с Пушкиным и Лермонтовым, в романе и новелле — с Тургеневым и Достоевским, достигла своего высшего расцвета также в области комедии. Исчерпаемый юмор, пронизывающий все его творчество, непринужденный естественный диалог, совершенство развития положений, четкая обрисовка характеров и образов делают каждое его произведение настоящим шедевром драматического искусства, достойным безграничного восхищения». Дамиани подчеркивает, что, не будучи ниже театральных шедевров крупнейших западных литератур по художественной ценности, комедии Островского глубоко отличаются от них по своему явному и четко выраженному русскому характеру, «который придает им особую привлекательность. Подлинная русская жизнь <...> ясно проявляется в мудром искусстве писателя, в его целебной сатире <...> С этой точки зрения творчество Островского великолепно входит в общие грандиозные рамки того дела, которое совершалось раньше него и одновременно с ним той славной и нескончаемой когортой писателей-прозаиков и поэтов, которая идет от Радищева к Гоголю, Тургеневу, Гончарову, проповедникам благородного дела, бичевателям социальных пороков своей страны посредством могучего искусства»²¹.

Переходя к краткой характеристике пьесы «Волки и овцы», Дамиани заявляет, что «волки и овцы» — это та неразлучная «двоица», на которой зиждется «все русское — и не только русское — общество этого времени». Итальянский критик соглашается с французом Патуйе, называвшим «Волки и овцы» последней частью трилогии, которую эта пьеса составляет вместе с «Воспитанницей» и «Лесом».

Перевод пьес Островского, — указывает Дамиани, — представляет большие трудности, в особенности там, где герои из низших классов говорят своим обычным языком, богатым идиомами, иногда диалектизмами, подчас непереводаемыми на другие языки. «Вероятно, этим частично объясняется то, что театр Островского так мало переведен в Европе и Италии», — замечает он.

Дамиани выдвигает и свой определенный принцип перевода: он хотел бы соединить точность перевода с требованиями итальянского языка. А там, где это невозможно, он делает примечание, объясняя подлинное, буквальное значение выражения, употребленного в оригинале.

Перевод «Волков и овец» сделан Дамиани с большой тщательностью. Переводчик пытается разнообразить речь персонажей так, что разговор образованных людей из хорошего общества — Купавиной, Лыжяева, Беркутова — значительно отличается от языка Чугунова и слуг. Забавно звучат французские словечки Аполлона Мурзавецкого впережку с ба-

нально вежливыми итальянскими оборотами. Настоящей удачей надо считать итальянское косноязычие Анфусы Тихоновны, вызывающее улыбку даже при чтении текста. Однако принцип подстрочных объяснений, применимый при публикации пьесы, бессилён при ее постановке.

С выходом «Леса» и «Волков и овец» в Италии «лед тронулся»: в 1925 г. появилась «Гроза» в новом переводе некоего Бориса Яковенко; в 1926 г. — «Не в свои сани не садись» в переводе Дамиани; в 1928 г. — «На всякого мудреца довольно простоты» (дословно: «И хитрецы попадают-ся в силки») ²².

Но главными событиями в истории знакомства Италии с Островским в 20-е годы явились театральные постановки его пьес, причем некоторые из этих спектаклей вошли в «золотой фонд» итальянского театра. Дело в том, что постановки комедий Островского, наряду с несколькими чеховскими и горьковскими пьесами, сыграли громадную роль в обновлении итальянской сцены, в приобщении режиссуры и актеров к системе Станиславского, в освобождении театра от мелодраматических штампов и провинциализма.

И знаменательно при этом то обстоятельство, что этот решающий сдвиг был осуществлен в первую голову русскими театральными деятелями: актрисой Татьяной Павловой и режиссером Петром Шаровым. Их роль в развитии итальянского театрального искусства XX в. отмечается всеми итальянскими театроведами.

Татьяна Павлова (род. в 1896 г.) начинала как актриса в Москве в драматическом театре Санина в 1916 г. Переехав в Италию в 1921 г., она в течение двух лет изучала итальянский язык, а затем создала свою труппу и стала выступать и как актриса и как режиссер, всякий раз вызывая своими постановками большой интерес и полемику. «Идеи Павловой, лишь частично идущие от Станиславского, способствовали проникновению современной режиссуры на итальянскую сцену, где господствовала рутина», — говорится в статье в «Театральной энциклопедии», изданной известным итальянским историком театра Сильвие Д'Амико ²³. Он указывает, что Павлова умела связать в одно целое изображение среды и внутренних переживаний персонажа; основными чертами ее режиссуры являлись колоритность и вдохновение. В числе «образцовых спектаклей» Павловой Д'Амико называет «Бесприданницу» Островского, «На дне» и «Фальшивую монету» Горького.

«Бесприданница» была сыграна труппой Павловой в Милане, в театре «Мадзони»; премьера состоялась 19 декабря 1925 г. Павлова была режиссером спектакля и играла Ларису.

За год до этого, осенью 1924 г., в том же Милане, в театре «Конвенто» была поставлена «Гроза». Откликов на этот спектакль в итальянской прессе мы не обнаружили, но эта постановка так или иначе оказалась своеобразной «подготовкой» к появлению «Бесприданницы»; в рецензии на спектакль Павловой, опубликованной в журнале «Комедия» в начале 1926 г., критик Чельсо Сальвини судит о драматургии Островского, уже будучи знакомым со сценическим воплощением двух его пьес. Он пишет, что «Бесприданница» принадлежит к тому же драматическому жанру, что и «Гроза», с которой миланский зритель познакомился год назад. Как и «Гроза», она рисует провинциальный мирок мещан и купцов. Критик указывает, что реалистический — без утрировки и нажима — тон пьесы был во времена Островского «стилем театрального авангарда». Образ главной героини, — пишет он, — обрисован с большой простотой и чувством меры, а мир окружающих ее людей «увиден и очерчен с резкостью». Однако, по мнению рецензента, комедии вредит известная растянутость и «подчеркивание некоторых провинциальных русских мотивов, которые от нас очень далеки» ²⁴. Сальвини с похвалой отзывается о самой постановке и находит ис-

полнение «гармоничным и прекрасным», особенно Павловой, Чаленте, Сабаттини и некоторых других актеров.

Косвенным доказательством успеха «Бесприданницы» на итальянской сцене служит публикация перевода пьесы в журнале «Драма» несколько лет спустя; 15 августа 1929 г.

Весной 1929 г. труппа Павловой сыграла в Милане, в театре «Фило-драматичи» «Грозу». На этот раз режиссером был Петр Шаров, специально приглашенный Павловой для постановки этого спектакля.

Петр Шаров (род. в 1886 г.) был одним из наиболее известных в Европе режиссеров 20—30-х годов. Пройдя школу Московского художественного театра, он с 1914 г. являлся членом руководящего совета студии М. Чехова и Е. Вахтангова, преподавал актерское мастерство во Второй студии МХТ и стал помощником режиссера и секретарем у Станиславского. Уехав в 1919 г. в турне с группой актеров МХТ, он не вернулся в Москву, и в 1923 г. основал в Праге так называемую «Пражскую театральную группу», где ставил Островского и Гоголя, Чехова и Горького. В 1927 г. он был приглашен в качестве главного режиссера в Дюссельдорфский городской театр, где ставил русский и иностранный репертуар, завоевав признание и известность.

По отзывам итальянских историков театра, «Гроза», которую Шаров поставил для себя впервые именно на итальянской сцене, имела очень громкий успех (*clamoroso successo*). К сожалению, нам не удалось ознакомиться с откликами итальянской прессы на этот спектакль, но одним из доказательств его долговечности является тот факт, что более пяти лет спустя, в октябре 1934 г., мы находим на обложке наиболее распространенного итальянского театрального журнала «Комедия» фотографию Татьяны Павловой в роли Катерины из «Грозы».

Удача «Грозы» определила дальнейшую судьбу Шарова: с 1933 г. он окончательно обосновался в Италии, работая с труппой Павловой и другими лучшими театральными труппами. Сильвио Д'Амико пишет в своей «Энциклопедии театра», что в 1930—1943 гг. «Шаров создал ряд постановок, оставшихся образцами в истории итальянской сцены по заботе о цельности и вкусу к деталям, по яркой, живой интерпретации и точному ритму действия. Строгость системы Станиславского Шаров смягчал склонностью к выдумке и фантазии и незабываемыми уроками Мейерхольда и Вахтангова». Особенно Д'Амико отмечает спектакли Шарова «Гроза» (1929), «На дне» (1931), «Женитьба» и «Ревизор» (1932) — все в исполнении труппы Павловой; ряд чеховских спектаклей 1932—1934 гг., «Живой труп» (1934), «Игрок» по Достоевскому (1940).

Весной 1930 г. Павлова сама поставила со своей группой «Без вины виноватые», но спектакль этот не отмечен чем-либо особым в анналах итальянской сцены. Перевод пьесы был опубликован в журнале «Драма» 15 апреля 1930 г. Но затем, в 30-е годы, пьесы Островского не появлялись в репертуаре итальянских трупп. Лишь в 1941 г. Шаров поставил в Милане в «Театро Нуово» силами труппы Мерлини—Чаленте «На всякого мудреца довольно простоты».

Это была одна из лучших театральных трупп того времени. Эльза Мерлини (род. в 1903 г.) стала примадонной уже в 20-е годы, а в начале 30-х утвердилась как лучшая итальянская артистка в комическо-сентиментальном репертуаре (типа пьес Ашара). Затем, работая совместно с Ренато Чаленте, одним из наиболее интересных актеров этого поколения, Мерлини перешла к драматическим ролям, в частности, играла в чеховской «Чайке» (режиссура Шарова). По-видимому, именно работа с этим режиссером привела актрису к серьезным ролям. Недаром Д'Амико указывает, что в тот период Шаров «господствовал на итальянской сцене, показав себя бесспорным маэстро в режиссуре и уроках актерского мастерства»²⁵.

Таким образом, в период 20-х годов итальянский зритель и читающая публика ознакомились с некоторыми из лучших комедий Островского, в которых он предстает как мастер реалистической сатиры и психологической драмы.

* * *

Окончание второй мировой войны, освобождение итальянского народа от фашистской диктатуры вызвало огромные сдвиги в развитии демократической культуры Италии. В широких слоях итальянской интеллигенции возникает острый интерес к русской культуре — и современной и старой. Небывальными для Италии тиражами издаются сочинения Толстого и Чехова, Горького и Шолохова; появляются многочисленные книги по истории русской литературы и об отдельных писателях; выходят антологии русской поэзии. Большое внимание уделяется и Островскому. Нельзя не отметить, что уже в конце 1947 г. в Милане, в знаменитом «Пикколо театро» молодой Стрелер — ныне крупнейший режиссер Италии — поставил «Грозу» Островского.

Наиболее серьезными исследователями творчества Островского в 50—60-е годы в Италии явились профессор Э. Ло Гатто и театровед Сильвио Д'Амико. В 1952 г. вышла двухтомная «История русского театра»²⁶ Ло Гатто, в которой одна из крупнейших монографических глав посвящена Островскому. Русский драматург рассматривается здесь на фоне и в неразрывной связи с исторически сложившейся русской театральной традицией, показано его новаторство, его вклад в русскую и мировую драматургию, его эволюция. Ло Гатто основывается на превосходном знакомстве с русской и советской литературой об Островском. Глава об Островском (как, впрочем, и вся книга) богато иллюстрирована фотографиями русских актеров в ролях Островского и мизансцен различных спектаклей — от первых постановок в Малом театре до современных советских режиссерских работ.

В рамках данной статьи нет необходимости подробно излагать работу Ло Гатто. Ограничимся наиболее важными общими положениями, которые выдвигает итальянский исследователь. Ло Гатто считает, что появление Островского означало в истории русского театра рождение современной драматургии и в особенности окончательное утверждение театра как особого национального жанра наряду с повествовательным искусством и лирической поэзией. Далее Ло Гатто указывает, что Островский не был прямым продолжателем ни Фонвизина, ни Пушкина, ни Грибоедова, ни даже Гоголя, хотя, безусловно, учитывал их опыт. Именно Островскому, пишет он, суждено было окончательно изменить вкусы русской театральной публики, которая, несмотря на успех «Ревизора» и «Женитьбы», все еще увлекалась в 40-х годах романтико-патриотической драмой. Для создания самобытного реалистического театра необходимо было добиться слияния трех элементов: театра, литературы и жизни. «У Островского они составили одно целое, и именно это означало новое завоевание — создание самобытного русского театра того же величия и значения, каким был театр для крупнейших наций Западной Европы»²⁷.

В изложении биографии и периодизации творчества Островского Ло Гатто придерживается положений, разработанных русскими и советскими исследователями. Он говорит об «открытии» мира купцов, совершившемся в комедии «Свои люди — сочтемся!» и раскрывающемся в ряде последующих пьес Островского; «Грозу» он называет «шедевром Островского, произведением, в котором нашли наивысшее выражение его способности как театрального писателя»²⁸. Образ Катерины, по его мнению, один из наиболее оригинальных и волнующих женских типов, созданных русскими писателями.

Автор довольно подробно разбирает наиболее значительные произведения Островского, характеризует социальную среду, в них изображенную, подчеркивает типичность созданных характеров. В ряде случаев он усматривает аналогии между ситуациями и проблемами пьес Островского и произведениями мировой классики. В частности, он устанавливает некоторую параллель между «Бешеными деньгами» и «Укрощением строптивой», в «Бесприданнице» находит некоторые мотивы, родственные Флоберу и Ибсену, но при этом отрицает какое бы то ни было прямое воздействие.

Ло Гатто считает необходимым подчеркнуть, что было бы ошибочным отнести творения Островского в рубрику «театра прав» или «бытового театра», поскольку в них всегда налицо элемент психологического анализа, который в последний период даже преобладает над социальной характеристикой.

Глава об Островском завершается у Ло Гатто обзором сценической истории пьес Островского. Итальянский исследователь собрал большой материал из истории русского театра и рассказал читателю о лучших исполнителях ролей Островского — от Садовского до выдающихся советских актеров. Довольно подробно охарактеризованы постановки Мейерхольда («Доходное место» в театре Революции и «Лес» в театре Мейерхольда), к которым, однако, автор относится неодобрительно, поскольку, по его мнению, они подрывают реалистические основы творчества Островского. Ло Гатто сообщает своим читателям о большом успехе пьес Островского на советской сцене и о том, что «искусство Островского имеет огромное значение для развития реалистического советского театра»²⁹.

В своей трехтомной «Истории драматического театра» (1953) Сильвио Д'Амико уделил русскому театру отдельную главу в томе, посвященном XIX веку. Заслужой Д'Амико по сравнению со всеми предшествующими работами итальянских театроведов является высокая оценка «Бориса Годунова» Пушкина, как произведения, «в котором русский театр, наконец, полностью осознал себя»³⁰.

В центре главы — раздел об Островском. Д'Амико считает, что по величю он несравним с Пушкиным и Гоголем, но деятельность его «дала, наконец, России тот колоритный репертуар, которого она ожидала»³¹.

Д'Амико сообщает своим читателям, что Островский был в Италии, изучал западный театр и «в одной из своих комедий — «Кофейня» — взял мотивы «Bottega del caffè» Гольдони»³². Здесь автор допустил ошибку, приняв перевод, выполненный Островским, за его оригинальное произведение.

Интересна та характеристика, которую Д'Амико дает Островскому, оценивая его в масштабах всеобщей истории драматургии. Позволим себе довольно длинную выписку:

«Творчество Островского имеет большое значение, особенно взятое во всей своей совокупности <...> Его театр — это первый типично русский театр — русский по сюжетам, по духу, по форме <...> В нем уже есть, как у последующих русских драматических актеров, техника, глубочайшим образом отличающаяся от ясных классических западных формул и от тонкой механики французских драм XIX века. Он руководствуется ведущим намерением — казаться истинным (vero). Поэтому представление как будто распадается на непрерывные рассеивающие диалоги, которые, казалось бы, не концентрируются вокруг интриги, а скорее вдвываются и опадают, словно несомые волной, колышущей все персонажи в некоем смутном движении, дающем иллюзию подлинности»³³.

Из всех пьес Островского Д'Амико выделяет «Грозу», которая, по его мнению, дает автору право на особое место в истории театра не только русского, но и европейского. Ибо в ту эпоху «Гроза» внезапно «привнесла оттенок, атмосферу тревожного рока, произнесла слово, которое западный

театр на века забыл: слово «грех»³⁴. По концепции Д'Амико, особенность «Грозы» состоит «в возврате к источнику первоизданной, вечной Драмы: религиозному страху. Это мир старой России, патриархальной и непреклонной, страстной и суеверной, терзаемой жаждой свободной радости и узами тирании, которая ей это запрещает... Вот этой-то духовной реальностью, этим нервным напряжением, которое разряжается смертью, Островский вернул своему веку ощущение Трагедии»³⁵.

Таким образом, Д'Амико сводит содержание «Грозы» к фатальной «греховности», отбрасывая все социальное звучание драмы Островского. С таким толкованием, разумеется, нельзя согласиться: Д'Амико отдает здесь дань модернистским концепциям. Но он прав, указывая на высокий трагедийный пафос «Грозы» — пафос, почти исчезнувший в европейской драме середины XIX в.

В 50-е годы в Италии появляется довольно много переводов пьес Островского, в том числе тех, которые были ранее неизвестны итальянскому читателю. В 1951 г. в Турине опубликованы в одном сборнике «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бедная невеста». В 1959 г. сборник вышел вторым изданием. В 1955 г. появляется новый перевод «Леса»; в 1958 г. в сборник «Фьябы для театра», составленный известным театроведом Диего Валери, включен перевод «Снегурочки»³⁶.

Крупным вкладом в дело широкого знакомства итальянского читателя с русской драматургией явился сборник драм и комедий «Русский театр», целиком подготовленный профессором Ло Гатто и вышедший в 1955 г. Этот со вкусом иллюстрированный том объемом более 1400 страниц является антологией русской драмы, начиная с анонимного «Царя Максимилиана», комической оперы Аблесимова и комедий Екатерины II и кончая «На дне» Горького и «Блохой» Замятина. Островскому уделено в этом труде самое почетное место: в то время как все остальные драматурги, даже Гоголь и Чехов, представлены лишь одной своей пьесой, Ло Гатто включил в антологию целых четыре комедии Островского: «Свои люди — сочтемся!», «Грозу», «Лес» и «Бешеные деньги»; первая и последняя пьесы переведены в Италии впервые. В общей вводной статье Ло Гатто объясняет причину такого предпочтения: «Островский — это и есть русский театр XIX века, — пишет он — <...> В художественно-исторической перспективе русский театр в эту эпоху имеет своим средоточием непрерывное и упорное творчество Островского; в особенности это относится к реалистическому театру нравов, но автор превзошел самого себя, создав свою «весеннюю сказку» — «Снегурочку», которая была для него тем, чем «Сон в летнюю ночь» был для Шекспира. Характеризуя драмы, включенные в сборник, Ло Гатто называет «Свои люди — сочтемся!» шедевром Островского, а про «Грозу» говорит, что она обошла все сцены Европы и остается вечно живой как драма, ибо ее глубокая человечность «не только русская, но всеобщая»³⁷.

В кратком предисловии, предпосланном непосредственно комедиям Островского, Ло Гатто говорит о том, что имя Островского навеки связано «с колыбелью русского реализма» — Малым театром, который развивался вместе с русской литературой и «был для русских вторым университетом». Ло Гатто подчеркивает, что художественные творения Островского насыщены социальным содержанием и в ряде случаев глубоким психологизмом. Характеризуя среду и круг героев комедий Островского, Ло Гатто говорит о «самодурстве» (samodurstwo), объясняя его социальное и моральное значение, ссылаясь на оценку Добролюбова, вновь подчеркивает высокое трагедийное звучание «Грозы». В заключение итальянский критик высказывает вполне справедливое сомнение в том, что «принятое в истории русского театра наименование «бытового театра» (teatro di costume) исчерпывает многообразное, насыщенное психологическим и гу-

манистическим содержанием творчество Островского, по-прежнему живое на сценах Художественного и Малого театров, а также в опытах более смелых современных режиссеров»³⁸.

Отдавая должное непрестанным трудам профессора Ло Гатто в области изучения и популяризации русской литературы вообще и творчества Островского в частности, следует подчеркнуть большое значение его «Русского театра» для современной итальянской росики. Но все же нельзя умолчать о том, что языковый принцип его переводов обедняет художественное звучание комедий Островского. Особенно это относится к такой сочной по языку (и в силу этого труднейшей для перевода!) пьесе, как «Свои люди — сочтемся!». Литературный, «облагороженный» стиль перевода в ряде случаев не только убивает юмор Островского, но и создает превратное впечатление о смысле сказанного.

Так, «купцы», «купечество» неизменно переводятся: «класс коммерсантов», «мужик» (в смысле «мужчина») как «крестьянин»; «материнская утроба» — «лоно матери», «у тебя на уме» — «у тебя в голове идеи» и т. п. Есть много случаев и прямого непонимания, в результате чего реплика звучит в прямо противоположном смысле. Например, Большов, подстраивая дутое банкротство, оправдывается тем, что другие, мол, обездоливают бедняков, «а мои кредиторы — все люди богатые, что им сделается!». В переводе же это выглядит так: «Все мои кредиторы — богатые люди. Я никогда не причинял им никакого ущерба». Выражение «сбивают цены» понято наоборот и передано следующим образом: «взбивают цены, словно сливки» (1), «яма» — долговая тюрьма — переводится словом «fossa», что создает у читателя впечатление, что московских банкротов сажали в какие-то рвы или подземелья. Иногда это непонимание приводит к бессмыслице в переводе. Так, например, знаменитая фраза Большова: «Мое детище: хочу — с кашей ем, хочу — масло пахтаю» — переведена так: «Дитя мое — и я поступаю, как мне нравится: если захочу — ем кашу, если хочу — сбиваю масло». Реплика Аграфены Липочке: «Ведь и тятенька твой не оболваненный какой и борода тоже не обшарканная (т. е. не подстриженная), да целуешь же ты его» — переведена следующим образом: «Ведь твой отец не болван и борода у него не так уже запущена, а все-таки ты его целуешь!».

Неточность — главный недостаток перевода «Грозы». Приходится сознаться, что в ряде случаев первый перевод этой драмы 1881 г. был живее, «доподлиннее». Кудряш и Феклуша вместо «у нас в купечестве» опять-таки говорят: «у нас, в классе торговцев». Реплика Кудряша: «Важную штуку вы придумали — в садовую калитку лазать!» — превращается в глубокомысленное замечание: «Вам действительно пришла прекрасная идея — проходить калиткой». Примеры можно было бы умножить.

Есть в переводе и смысловые ошибки, каких не было в 1881 г. Например, злая реплика Кудряша по адресу Дикого и его дочерей: «Я б его уважил! Больно лих я на девок-то» — была переведена в «Ривиста Эуропа» так: «Я бы хорошенькую штуку ему устроил; я для девиц страшен». А в переводе 1955 г. — полная противоположность: «Я бы оказывал ему уважение. Меня очень тянет к девушкам».

Выслушав рассказ о безобразиях и самодурстве Дикого, Шапкин говорит о нем: «Одно слово: воин!», а Кудряш подтверждает иронически в том же тоне: «Еще какой воин-то!». В переводе 1881 г. говорилось: «Одним словом: чудище. — Еще бы не чудище!». В современном переводе ирония утрачена, и разговаривающие совершенно серьезно называют Дикого «воитель» в высоком стиле. В знаменитом рассказе Феклуши о том, что она видела в Москве на крыше «черного человека», о котором она многозначительно говорит: «Сами понимаете — кто», переводчик делает подстрочное примечание: «Намек на обычаи гробочистов».

«Бешеные деньги» переведены более живо, поскольку в этой комедии меньше просторечия. Сцена знакомства Василькова с Чебоксаровыми по-настоящему смешна, так как Ло Гатто нашел для Василькова разговорные итальянские выражения и обороты, забавно контрастирующие с жеманной речью Лидии и ее матери. Перевод «Леса» оставлен Ло Гатто в варианте 1923 г., если не считать незначительной редактуры.

Именно в переводе Ло Гатто предстал впервые «Лес» на итальянской сцене 11 мая 1962 г. в миланском театре «Конвенто». Режиссером спектакля был художественный руководитель театра Энрико д'Алессандро, а в числе исполнителей — уже известная нам Эльза Мерлини, игравшая Гурмыжскую, а также несколько крупных актеров: Леонардо Брагалья, Лино Троици, Джустино Дурано и некоторые другие. Костюмы и декорации были выполнены русскими художниками — Инной и Борисом Зуевыми, так что, по-видимому, «развесистой клюквы» в реквизите не было. Спектакль этот вызвал, судя по прессе, большой интерес критики и имел несомненный успех у театральной публики.

Мы располагаем тремя рецензиями на «Лес», помещенными в серьезных театральных и литературно-критических журналах Италии: «Драма», «Сипарио» и «Леттуре». Все они откликнулись на спектакль довольно быстро. Уже в майском номере «Драмы» за 1962 г. было помещено объявление на целую страницу о премьере «Леса» с перечислением действующих лиц и исполнителей и с примечанием, что пьеса эта — «одна из самых знаменитых комедий Островского».

Рецензия, помещенная в этом же номере журнала, сообщает, что режиссер превратил пятиактную пьесу в трехактную. Автор рецензии Витторио Векки пишет, что «Лес» — одна из наиболее интересных комедий Островского не только по своим внутренним достоинствам, но и потому, что она овеяна романтическим духом, поскольку действие развивается вокруг двух артистов. Прошло более 90 лет с тех пор, как написана эта комедия, но она не поблекла и до сих пор, подчеркивает рецензент. В ней действуют «вечные чувства, происходит борьба между добром и злом и восхваляются душевные и сердечные качества актера перед лицом алчности и мелочности так называемых порядочных людей»³⁹. Векки высоко оценивает постановку д'Алессандро, «чей вкус и мастерство непрерывно совершенствуются, так что успех был предопределен». Особенно блестящим и живым было, по мнению критика, исполнение главной роли Эльзой Мерлини, актрисой, обладающей оригинальной индивидуальностью и ярким темпераментом. Мерлини внесла эту оригинальность в роль: ее Гурмыжская под ханжеской маской доброты скрывает низкие цели, но актриса не делает ее отвратительной, наделяя ее «долей чудачества в поведении, которое сглаживает ее недостатки и грешки, каких за ней водится много, хоть ей и удается утаивать их за внешним достоинством и добродетелью». По словам критика, Мерлини удивительно тонко умеет соблюдать меру. Здесь, в роли Райсы Павловны легко было впасть в грубый комизм, но она никогда не поддается этому соблазну и остается колоритной, «с необыкновенной точностью воплощая в своем персонаже все оттенки своих художественных намерений»⁴⁰.

Критик считает, что главная линия интриги пьесы — не сатира на провинциальные нравы, а изображение жизни бродячих актеров, «то есть, артистов низшего разряда». Векки употребляет здесь итальянское слово «guitto» — «комедиант», но поясняет, что этот термин не является оскорбительным, так как в истории театра было «и жалкое и славное комедиантство».

Оценивая игру остальных актеров, критик считает, что достойными партнерами Мерлини были молодые влюбленные — Л. Брагалья и П. Галлиберти, а также очень хорош Счастливец — Джустино Дурано, ко-

торый сумел избежать «карикатурности комедианта». Хвалит он также костюмы и декорации Зуевых.

Статью сопровождает фотография: сцена из III акта — Гурмыжская кладет в шкатулку деньги, полученные от Восьмибратова, Буланов украдкой заглядывает в шкатулку. Подпись под снимком гласит: «Живейший успех, великолепная постановка, безукоризненная режиссура»⁴¹.

На первый взгляд диссонансом этой похвале звучит краткая, но решительно отрицательная рецензия на спектакль, помещенная в журнале «Сипариио» в июне 1962 г. Роберто Ребора, театральный критик с некоторым именем, возмущен прежде всего тем, что «пять актов Островского грубо превращены режиссером в три акта». Далее он выдвигает более серьезные и в принципе основательные соображения: «Я не принадлежу к числу тех, кто протестует против постановки произведений прошлого, хороши они, или плохи. Но всякий раз надо обозначить точную причину такого предприятия, показать, почему избрана именно данная пьеса, иметь по этому поводу определенные идеи, проявить их в спектакле и защищать их. Бесцветная постановка прекрасной комедии Островского может лишь увеличить число зрителей, которые предпочитают театру кино. За исключением попытки Мерлини создать персонаж, получившийся, впрочем, слишком уж лицемерным для женщины, наделенной изрядной долей сумасбродства, мы не видели на сцене театра «Конвеньо» ничего, что стоило бы труда запомнить. Актеры разговаривали между собой, а мы чувствовали себя лишними. Мы скучали, слушая забавную, полную большого смысла комедию. Пьесе аплодировали. Но что из этого?»⁴²

Иными словами, Ребора требует ясной нацеленности спектакля на современность, некоей — социальной или моральной — внутренней «сверхзадачи» всей постановки. Этого он не нашел в «Лесе» д'Алессандро, который, по его мнению, не смог установить контакта между зрителями и кругом идей, содержащихся в «полной большого смысла» комедии. Трудно решить, прав он или нет относительно данного спектакля, но сам его подход к постановке классики в целом и комедий русского драматурга в частности серьезен и плодотворен.

Третья рецензия на «Лес», помещенная в журнале «Леттуре» в июне 1962 г., поверхностно оценивает сам спектакль: рецензент Акилле Коломбо хвалит Эльзу Мерлини, которая «передает образ Раисы Павловны в смеси лицемерия, сентиментальности и цинизма». Лино Троици, игравший Несчастливцева, «передал несколько напыщенную экзальтацию героя с большой степенью правдоподобия», хотя, по мнению рецензента, ему не удалось выразить «ту полуискреннюю, полуриторическую развязность, которая характеризует у Островского образ актера его времени». Более удачным находит Коломбо образ Счастливцева — Дурано. Характерно, что рецензент называет Несчастливцева «авантюристом», а Аркашку — «чудаком-арлекином».

Основное внимание в рецензии уделено характеристике драматургии Островского, причем делается это с явно недоброжелательной целью — принизить творчество русского драматурга, представить его неглубоким, ограниченным наблюдателем. Коломбо повторяет старый тезис о «бытовом театре» Островского, который «с некоторым критицизмом» описывает известные ему социальные категории: купцов, бюрократов, разоряющихся помещиков, актеров провинциального театра. Ссылаясь на Ло Гатто, критик следующим образом сопоставляет Гоголя и Островского: «Гоголь тревожен и судорожен, Островский — спокойный, невозмутимый зарисовщик (...) Гоголь бежит от мира, Островский спокойно его принимает; у Гоголя действие, драма проистекает из столкновения противоборствующих персонажей, а Островский удовлетворяется многообразным проявлением характеров и внешней судьбой своих героев»⁴³.

Нетрудно заметить, что рецензент пытается притупить критическое звучание пьес Островского. Необходимо указать, что в работах Ло Гатто такого оттенка нет, это — подгасовка, не случайная для журнала «Леттуре», занимающего, как правило, реакционные идеологические позиции, враждебно относящегося к советской литературе. Не удержался от мелко антисоветского выпада и Коломбо, заявивший, что «марксистская критика разоблачает любовь Островского к русскому обскурантизму — любовь, которая диалектически заставляет его критиковать и обвинять тот самый мир, который он не перестает любить». В заключение критик заявляет, что «типы Островского не нашли завершенного выражения (non sono compiutamente espressi): это — человеческие субстанции, в которые не вдохнули душу. Их правдивость — более в колорите, нежели в глубине. Этот недостаток тем больше сказывается, чем дальше мы отходим от вкусов веристского театра, который режиссер д'Алессандро с большим пылом пытается оживить»⁴⁴.

Следовательно, критик из «Леттуре», обедняя и искажая пафос творчества Островского, стремится внушить читателям мысль о том, что он безнадежно устарел для современности. Но здесь он вступает в решительное противоречие не только с мнением рецензента из «Драмы», где говорилось, что проблематика «Леса» жива и в наши дни, но еще более с Ребора, который видел основной недостаток спектакля в неумении режиссера выявить глубинное, «полное большого смысла» для современности содержание комедии Островского. Таким образом, рецензирование постановки «Леса» в итальянских журналах по существу явилось дискуссией, затрагивающей серьезные идейные вопросы.

Дальнейшие события показали, что итальянская публика решительно «встала на сторону» Островского. Ничем иным нельзя объяснить того факта, что в течение следующего года на итальянском телевидении было осуществлено целых четыре постановки пьес Островского, причем первой из них явился все тот же «Лес».

В феврале 1963 г. критик Эдоардо Бруно, рецензируя на страницах «Драмы» театральные постановки на телевидении, писал, что, как правило, качество их невысоко, и они все более приближаются к посредственному кинематографу. Похвальным исключением в этом отношении критик считает «Лес» в постановке режиссера Эдмо Фенольо. Бруно с похвалой отзывается об актрисе Лине Волонги, игравшей Гурмыжскую. В спектакле был занят также один из крупнейших современных итальянских актеров — Джан Мария Волонтè, но, к сожалению, в рецензии не указано, какую роль он исполнял.

По-видимому, постановка была двухчастной (или двухсерийной?), поскольку критик одобрительно отзывается о первой части и критикует режиссерский замысел второй части. По его словам, в первой части Фенольо «сумел сохранить театральность», «выразительно передал атмосферу и среду». Однако «полемиическая попытка отойти от социальной традиции русского театра XIX века привела к неприемлемому итогу во второй части, где замечательный образ двуличной, коварной, эгоистичной женщины не нашел соответствующего фона в среде и в других героях». А из-за этого, по мнению критика, утрачивается главное, подлинное звучание произведения и теряются «идеологические моменты, скрытые в подтексте»⁴⁵.

Эта рецензия интересна содержащимся в ней требованием социального прочтения Островского, без чего, как считает рецензент, не могут быть до конца раскрыты и характеры, и общие идеи комедии.

В июне 1963 г. в прогрессивном итальянском журнале «Вие нуове» была помещена фотография сцены из телевизионной постановки «Последней жертвы» Островского. Указано, что в спектакле участвовали актеры

Ф. Миццера и Крузи Распани Дандоло, но, к сожалению, рецензия отсутствует⁴⁶.

Нам не удалось пока установить, какая из комедий Островского была поставлена в промежутке между «Лесом» и «Последней жертвой». Но уже в июльском номере «Вие нуове» за 1963 г., в обстоятельной рецензии известного критика-коммуниста Паоло Сприано на «Бесприданницу» в телевизионной постановке говорится, что это четвертый спектакль Островского, показанный на голубом экране Италии за последние несколько месяцев.

Статья Паоло Сприано подводит достойный итог спорам о значении драматургии Островского в наше время. Критик отдает должное инициативе режиссера Эдмо Фенольо, который способствовал тому, что широкие слои итальянских телезрителей познакомилась с творчеством «одного из самых великих драматургов прошлого века». Режиссеру нужно быть особо благодарным за то, с какой верностью и с неизменно большей, чем в предыдущих спектаклях, художественной выразительностью он сумел воссоздать мир, атмосферу, общество, которые изображал Островский.

«Это, — пишет Сприано, — мир сдержанного страдания, скрытой боли за погибшие стремления, мир пленников, которые тщетно пытаются разломать решетки, но знают в глубине души, что всякий бунт бесполезен». В пьесе с огромной силой оживают некоторые основные противоречия русского мира XIX в., великого периода созревания и кризиса общества, запечатленного и разоблаченного на театре. Но разве только один культурный, исторический интерес привлекает нас в этом спектакле? — спрашивает Сприано. — Возьмем драму Ларисы, замечательно переданную во всех ее оттенках молодой актрисой Герарди. Эта женщина — жертва предрассудков, угнетения, всей тяжести женского удела. Островский развивает эту тему в нескольких своих комедиях, но в «Бесприданнице» она воплощена с особой силой в драме провинциальной жизни, в безнадежных мечтах, в тоске о погибающей молодости, оборачивающейся трагедией.

«И именно здесь, перед лицом трогательного человеческого звучания драмы, — пишет критик, — мы осознаем, что нужно не вспоминать о Чехове или Ибсене, а задуматься об актуальности женской, семейной «истории» (<...> Не так уж далеки от нас — несмотря на дистанцию времени и пространства — подобные происшествия, эти разговоры, эти персонажи. Мелкобуржуазная мораль празднует в этих произведениях век спустя свое мрачное торжество, упорно цепляясь за сохранившиеся до сих пор предрассудки. Эту актуальность несомненно ощутил Фенольо и его актеры, которые представили нам эту прекрасную «Бесприданницу»⁴⁷.

Так сила и глубина лучших творений Островского помогли комедиям русского драматурга прошлого столетия обрести новую жизнь и острое, злободневное звучание в Италии 60-х годов XX в. И можно на этом основании надеяться, что многие из его произведений, до сих пор остающиеся неизвестными в Италии, найдут свой путь к итальянскому зрителю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Rivista Europea», 1870, fasc. 2, p. 330.

² «Il movimento letterario ruteno in Russia e Galizia». — «Rivista Europea», 1873, II—III.

³ «Rivista Europea», 1873, 1/III, p. 72.

⁴ «Rivista Europea», 1877, 15/IV, p. 144.

⁵ «Rivista Europea», 1877, 1/VIII, p. 475.

⁶ Там же, стр. 491.

- ⁷ «Il teatro russo.— Alessandro Ostrovski e le sue commedie». — «Rivista Europea», 1879, 1/I, p. 98—120.
- ⁸ Там же, стр. 101.
- ⁹ Там же, стр. 103.
- ¹⁰ Там же, стр. 110.
- ¹¹ Dizionario biografico degli scrittori contemporanei. Firenze, 1879, p. VII.
- ¹² Там же, стр. 779.
- ¹³ Там же, стр. 780.
- ¹⁴ «Rivista Europea», 1881, 1/XI, 15/XI, 1/XII, 15/XII.
- ¹⁵ A. O s t r o v s k i. Vassilissa Melentieva. Dramma. Milano, 1894; A. O s t r o v s k i. Il temporale. Dramma in 5 atti. Milano, 1894.
- ¹⁶ «Театрал», 1895, № 3, стр. 95.
- ¹⁷ A. O s t r o v s k i. L'Uragano. Milano, 1909.
- ¹⁸ «Новое время», 1910, № 12420, 9 октября.
- ¹⁹ Alessandro N. O s t r o v s k i j. La foresta. Trad. di E. Lo Gatto. Napoli, 1923. — На обороте титула помечено: A. N. Ostrovskij 31 III 1823 — 2 VI 1886.
- ²⁰ «I lupi e le pecore» Di Alessandro O s t r o v s k i. Commedia, trad. di Enrico Damiani. Lanciano, 1924, p. II.
- ²¹ Там же, стр. VII.
- ²² A. N. O s t r o v s k i. La tempesta. Traduz. di Boris Yakovenko. Firenze, 1925; A. O s t r o v s k i. Non sedesti sulla slitta non tua. Introduz. e traduz. di E. Damiani. Milano, 1926; A. N. O s t r o v s k i. Anche i piu furbi cadono nel laccio. Lanciano, 1928.
- ²³ Enciclopedia dello spettacolo fondata da Silvio d'Amico. Roma, 1960, v. 7.
- ²⁴ «La signorina senza dote». — «Commedia», 1926, 20/I, p. 41.
- ²⁵ После 1945 г. Шаров постепенно отходит от режиссерской деятельности в Италии, хотя оставляет за собой преподавание в т.н. «Свободной академии театра» и ставит там русские драмы со своими учениками. В послевоенное время Шаров руководит театрами в Голландии, ставит в ряде европейских столиц пьесы Чехова, Гоголя, Островского.
- ²⁶ E. Lo Gatto. Storia del teatro russo. 2. vv. Firenze, 1952.
- ²⁷ Там же, т. I, стр. 409.
- ²⁸ Там же, стр. 422.
- ²⁹ Там же, стр. 466.
- ³⁰ Silvio d'Amico. Storia del teatro drammatico in-3 v. Milano, 1953, v. I, p. 228.
- ³¹ Там же, стр. 232.
- ³² Там же, стр. 234.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же, стр. 235.
- ³⁵ Там же, стр. 236.
- ³⁶ A. N. O s t r o v s k i j. Anche il piu furbo ci può cascare. La fidanzata povera. Traduz. e introduz. di Paola Cometti. Torino, 1951; 2^o-ediz — 1959; A. O s t r o v s k i. La foresta. Trad. di Laura Malvasi. Milano, 1955; A. O s t r o v s k i j. La fanciulla di neve. Versione ritmica di E. Lo Gatto. — In: «Fiabe teatrali presentate da Diego Valeri». Torino, 1958.
- ³⁷ «Teatro russo». Raccolta di drammi e commedie a cura di Ettore L o G a t t o. Milano, 1955, p. XI—XII.
- ³⁸ Там же, стр. 89.
- ³⁹ «Il Dramma», 1962, № 308, p. 88.
- ⁴⁰ Там же, стр. 89.
- ⁴¹ Там же, стр. 92.
- ⁴² «Sipario», 1962, № 194, p. 16.
- ⁴³ «Letture», 1962, № 6, p. 448.
- ⁴⁴ Там же, стр. 449.
- ⁴⁵ «Il Dramma», 1963, № 317, p. 91, 92.
- ⁴⁶ «Vie Nuove», 1963, № 24, 13/VI, p. 62.
- ⁴⁷ «Vie Nuove», 1963, № 29, 18/VII, p. 51.