

EUROPA ORIENTALIS 7 (1988)
CONTRIBUTI ITALIANI AL X CONGRESSO INTERNAZIONALE DEGLI SLAVISTI (SOFIA, 1988)

ТУРГЕНЕВ И ТОЛСТОЙ В ИТАЛЬЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

КЛАУДИЯ ЛАСОРСА СЪЕДИНА

Анализ текста¹ как целостной системы, в частности раскрытие его логико-психологической и эстетической организованности, приобретает в настоящее время большое научное значение. Основные категории текста (структура, типология композиционных форм, сильные позиции текста и т.д.), а также такие понятия, как качество приращения смысля текста, так называемое *синтагматическое напряжение* (термин Адмони), обеспечивающие связность текста, представляют очень большой интерес для лингвистической поэтики и теории и практики перевода. Вместе с тем, именно лингвистический анализ художественного текста, раскрытие сущности и смены литературных стилей² и позволяют по-новому подойти к проблеме переводов, ибо, как известно, стилистическое переосмысление означает более или менее существенную переработку.

¹ Из множества определений текста ср. определение текста в Гальперин 1981: 18. Указание взято из Протченко-Черемисина 1987: 137.

² Каухчишвили (1969: 209) подчеркнув, что творчество Тургенева является переходным звеном между Гоголем и Лесковым, спрашивает себя, является ли тесная связь между языком и искусством лишь одним частным аспектом, или служит основой более широких выводов для эволюции русской литературы.

В этой связи, будет интересно, как нам кажется, обратиться к проведённому Жирмунским (1977: 15-55) сравнению двух небольших текстов Тургенева и Толстого, которых часто характеризуют первого как представителя романтического стиля и второго как представителя реалистического стиля в русской художественной прозе.³ Отрывки взяты из рассказа Тургенева *Три встречи* (1852) и из романа Толстого *Семейное счастье* (1859). Именно в романе *Семейное счастье*, как подчеркнул Жирмунский, более всего Толстой приближается к художественной манере Тургенева. В этой работе мы хотим обратить внимание на то, что оба отрывка отмечены сильной позицией текста, т. н. гармоническим центром (ГЦ) или точкой золотого сечения, указывающим момент вышего подтекстового, семантического, эмоционального и мелодического напряжения, который в *винтовой симметрии* художественной речи предшествует композиционному членению.

Как указывает Черемисина (1987: 150), из многочисленных видов симметри (гармонии пропорций) в художественной речи получают конкретное применение по крайней мере три: зеркальная, переносная и винтовая, или золотое сечение. Винтовая симметрия определяет те пропорции элементов в составе целого, которые Леонардо да Винчи назвал “*augae sectio*”, пропорция, уже описанную в *Началах Евклида* и в эпоху Возрождения признанную математиком Пачоли идеальной пропорцией, *божественной пропорцией*: это пропорции, которые обеспечивают деление целого в крайнем и среднем отношении. При таком делении некоего целого, напр. отрезка АВ, большая его часть АС является средней пропорциональной между всем целым (AB) и меньшей его частью (CB), т.е. $AB:AC = AC:CB$; отсюда, при $AB=1$, коэффициент золотого сечения (ϕ) оказывается равным 0,618. Чтобы найти точку золотого сечения нужно целое (число его элементов) умножить на 0,618, т.е. на коэффициент ϕ . Черемисина также упоминает о том, что об эсте-

³ Излишне подчеркивать некоторую условность таких определений. Каухчишили пишет о *психологическом реализме* или *поэтическом реализме* для характеристики повествовательной манеры Тургенева (1969: 20). По этому поводу Щербина подчёркивает синтетичность, которая особенно характерна для Тургенева и ряда других выдающихся представителей русского реализма (1978: 13). Э. Ло Гатто определяет искусство Тургенева как реалистическое выражение романтического темперамента (Ло Гатто 1979: 378; Пустовойт пишет: “Известно, что Тургенев был великим реалистом, но в то же время он создал целый ряд замечательных романтических произведений, вошедших в сокровищницу русской литературы” 1987: 4).

тическом значении симметрии математик Вейль писал: **Математические законы, управляющие природой, являются источником симметрии в природе, а интуитивная реализация этой идеи в творчеством духе художника служит источником симметрии в искусстве.** Со своей стороны, психология восприятия и памяти подтверждают объяснение, предложенное музыковедом Розеновым, по мнению которого, числовая закономерность золотого сечения является **материальным выражением психической закономерности и результатом безотчётной потребности автора, т.е. его бессознательного подчинения законам природного творчества**, поскольку точка золотого сечения с эстетико-психологической точки зрения — момент **наиболее возбуждённого ожидания**, причём ожидание это находится в зависимости от содержания той единицы формы, которая в данном случае подвергается золотому делению. Другими словами, ГЦ является тем **фокусом**, который Толстой считал важнейшим критерием художественности. По свидетельству Гольденвейзера, Толстой говорил, что **самое важное в произведении искусства, чтобы оно имело нечто вроде фокуса, т.е. нечто-то такого, к чему сходятся все лучи и от него исходят**. Не будем касаться более подробно проблемы соотношения ритма и художественного текста. Достаточно будет вспомнить размышления Пастернака, поэта-переводчика, о том, что музыкальный ритм следует искать в глубинном и наиболее проблемном слое произведения, т.е. в той сфере, которая очень близка отвлечённости музыки. Ср. об этом Каухчишили 1983: 189.

Коэффициент золотого сечения, как показывает Черемисина, равен 0,618. Следовательно, анализируемый нами отрывок из Тургенева, непосредственно предваряющий вторую встречу с незнакомой, является лишь формальным ГЦ из-за двуплановости рассказа: субъективно лирический план (от лица автора) и объективно реалистический план (о взаимоотношениях автора с Лукьянчиком). А числовая выраженность реального ГЦ — 30-ое (из 59) сверхфразовое единство: рассказ о самоубийстве Лукьянчика — это ГЦ, в котором связываются две основные образно-сюжетные линии, и который предвещает печальную развязку и исчезновение таинственной незнакомки. Естественно, как отмечал Жирмунский, худо-

жественная симметрия это не безусловно точная, геометрическая симметрия.⁴

Роман Толстого *Семейное счастье* состоит из двух частей: первая часть — преимущественно лирическая (главы 1–5, жизнь до свадьбы); вторая часть — преимущественно повествовательная (главы 6–9, брачная жизнь). Отрывок, который мы анализируем, объяснение в любви, является ГЦ первой части ($5 \times 0,618 = 3,09$ З, конец гл. 3). И он перекликается в идейно-содержательном отношении с ГЦ второй части (гл. 8, $4 \times 0,618 = 2,472$): *объяснение в любви* некоего маркиза Д. в любовном приключении в Бадене, после которого героиня спешно возвращается к мужу в Гейдельберг.

Тургеневский отрывок — описание ночного сада, предвра-
ряющее появление таинственной незнакомки — образец соот-
ношения между языком и мышлением, характерного для худо-
жественного стиля поэтов-романтиков, от Гоголя до Тургене-
ва. В нём ярко проявляется постоянная художественная ма-
нера Тургенева. Разрешите процитировать:

Я забрёл далеко, и уже не только совершенно стемнело, но луна
взошла, а ночь, как говорится, давно стала на небе, когда я до-
стиг знакомой усадьбы. Мне пришлось идти вдоль сада... Кругом
была такая тишина...

Я перешел через широкую дорогу, осторожно пробрался сквозь
запылённую крапиву и прислонился к низкому плетню. Неподвижно
лежал передо мною небольшой сад, весь благовонный и влажный;
разбитый по-старинному, он состоял из одной продолговатой по-
ляны. Прямые дорожки сходились на самой её середине в круглую
клумбу, густо заросшую астрами; высокие липы окружали её
ровной каймой. В одном только месте прерывалась эта кайма са-
жен и на две, и сквозь отверстие виднелась часть низенького до-
ма с двумя, к удивлению моему, освещёнными окнами. Молодые
яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их жидкие ветви
кrotко синело ночное небо, лился дремотный свет луны; перед

⁴ Как подчёркивает Черемисина, позиция ГЦ зависит от общего числа элементов в конкретном целом (например, синтагм в предложении) и чаще всего оказывается менее строго фиксированной, чем это предполагается априори, — местоположенное ГЦ варьируется в довольно значительных пределах: до элемента в ГЦ может располагаться не только 62%, идеальная норма пропорции, но и 50–60% от общего числа эле-
ментов целого. Например, в двухсинтагменном предложении 50% синтагм, в шестисинтагменном 67% ($6 \times 0,618 = 3,708 \approx 4$; 4 составляет от 6 ≈ 66,6%). Протченко-Черемисина 1987: 156.

каждой яблоней лежала на белеющей траве её слабая пёстрая тень. С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые неподвижным, бледно-ярким светом; с другой они стояли все чёрные и непрозрачные; странный, сдержаный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто звали на пропавшие под ними дорожки, как будто манили под свою глухую сень. Всё небо было испещрено звёздами; таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое, мерцание; они, казалось, с тихим вниманиемглядели на далёкую землю. Малые, тонкие облака, изредка налетая на луну, превращали на мгновение её спокойное сияние в неясный, но светлый туман... Всё дремало. Воздух, весь тёплый, весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущённая падением ветви... Какая-то жажда чувствовала в нём, какое-то млечение... Я нагнулся через плетень: передо мной красный полевой мак поднимал из заглохшей травы свой прямой стеблёнок; большая круглая капля ночной росы блестела тёмным блеском на дне раскрытоого цветка. Всё дремало, всё нежилось вокруг; всё как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Чего ждала эта тёплая, эта не заснувшая ночь?

Звука ждала она; живого голоса ждала эта чуткая тишина — но всё молчало. Соловьи давно перестали петь... а внезапное гудение мимолётного жука, лёгкое чмоканье мелкой рыбы в сажалке за липами на конце сада, сонливый свист встрепенувшейся птички, далёкий крик в поле, — до того далёкий, что ухо не могло различить, человек ли то прокричал, или зверь, или птица, — короткий, быстрый гопот по дороге — все эти слабые звуки, эти шелести только усугубляли тишину... Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожиданье, не то на воспоминание счастья; я не смел шевельнуться, я стоял неподвижно пред этим неподвижном садом, облитым и лунным светом и росой, и, не знаю сам почему, неотступно глядел на те два окна, тускло красневшие в мягкой полутиени, как вдруг раздался в доме аккорд — раздался и прокатился волною... Раздражительно звонкий воздух отгрынул эхом... я невольно вздрогнул.

Вслед за аккордом раздался женский голос... Я жадно стал вслушиваться — и... могу ли выразить моё изумление?... два года тому назад, в Италии, в Сорренто, слышал я ту же самую песню, то же самый голос... Да, да...

Vieni, pensando a me segretamente...

Это они, я узнал их, это те звуки...

Жирмунский выделяет главные лингвистические средства, которыми писатель управляет читательским восприятием. Это известные ритмические воздействия: анафора и синонимические вариации — синтаксисский параллелизм и параллелизм парных прилагательных-эпитетов, повторение одинаковых слов. А в области семантики: подбор словесных

тем, и необычно частое возвращение некоторых стилизующих слов (лирическая гипербола *весь, всё, и т.д., 12 раз; неопределённые слова какой-то, как бы, как будто, казалось, не то... не то... ; т.н. сказочный эпитет как странный, таинственный, неясный, неизъяснимый, не знаю сам почему, и т.п.*), употребление эмоциональных прилагательных-эпитетов и глаголов, в частности, одушевляющих метафор (*како^{тко} синело ночное небо, дремотный свет луны, чуткая тишина, сдержан-ный шорох*), или, как их определила Каухчишвили (1969: 162⁵, *синг-стетические метафоры* ; полуэмоциональные слова, создающие характерные прозрачные и нежные лирические тона тургеневского пейзажа, тематическими элементами которого являются впечатления световые, в том числе красочных пятен, звуковые, обонятельные, осязательные, физические, т.е. телесного самочувствия (*окна, тускло красневшие ; липы... смутно зеленели ; голубое, мягкое мерцанье, воздух... весь пахучий... ; сад... весь благовонный и влажный ; ...всё нежилось вокруг... , и т.д.*).

Отрывок Толстого (*Семейное счастье*, ч. 1, гл. 3) описывает прогулку по ночному саду и напряжённую атмосферу таинственного ожидания любовного признания.

Мы подошли к нему (Сергей Михайлович - К.Л.С.) и точно, это была такая ночь, какой уж я никогда не видела после. Полный месяц стоял за нами, так что его не было видно, и половина тени крыши, столбов и полотна террасы наискоски *en raccourci* лежала на песчаной дорожке и газонном круге. Остальное всё было светло и облито серебром росы и месячного света. Широкая цветочная дорожка, по которой с одного края косо ложились тени георгин и подпорок, вся светлая и холодная, блестя неровным щебнем, уходила в тумане в даль. Из-за деревьев виднелась светлая крыша оранжереи, и из-под оврага поднимался растущий туман. Уже несколько оголённые кусты сирени все до сучьев были светлы. Все увлажнённые росою цветы можно было отличать один от другого. В аллеях тень и светсливались так, что аллеи казались не деревьями и дорожками, а прозрачными, колыхающимися и дрожащими домами. Направо в тени дома всё было черно, безразлично и страшно. Но зато ещё светлее выходила из этого мрака причудливо-раскидистая макушка тополя, которая почему-то странно остановилась тут недалеко от дома, наверху в ярком свете, я не уле-

⁵ Об особой музыкально-слуховой чувствительности Тургенева см. Каухчишвили 1969: 160-161).

тела куда-то, туда далеко, в уходящее синеватое небо.

— Пойдёмте ходить, — сказала я.

Катя согласилась, но сказала, чтоб я надела калоши.

— Не надо, Катя, — сказала я — вот Сергей Михайлыч даст мне руку.

Как будто это могло помешать мне промочить ноги. Но тогда это всем нам троим было понятно и ничуть не странно. Он никогда не подавал мне руки, но теперь я сама взяла её, и он не нашёл этого странным. Мы втроём сошли с террасы. Весь этот мир, это небо, этот сад, этот воздух были не те, которые я знала.

Когда я смотрела вперёд по аллее, по которой мы шли, мне всё казалось, что туда дальше нельзя было идти, что там кончился мир возможного, что всё это навсегда должно быть заковано в своей красоте. Но мы подвигались, и волшебная стена красоты раздвигалась, впускала нас, и там тоже, казалось, был наш знакомый сад, деревья, дорожки, сухие листья. И мы точно ходили по дорожкам, наступали на круги света и тени, и точно сухой лист шуршал под ногою, и свежая ветка задевала меня по лицу. И это точно был он, который, ровно и тихо ступал подле меня, бережно нёс мою руку, и это точно была Катя, которая, поскрипывая, шла рядом с нами. И, должно быть, это был месяц на небе, который светил на нас сквозь неподвижные ветви...

Но с каждым шагом сзади нас и спереди снова замыкалась волшебная стена, и я переставала верить в то, что можно ещё идти дальше, и перестала верить во всё, что было.

— Ах, лягушка! — проговорила Катя.

Кто и зачем это говорит? подумала я. Но потом я вспомнила, что это Катя, что она боится лягушек, и я посмотрела под ноги. Маленькая лягушонка прыгнула и замерла передо мной, и от неё маленькая тень виднелась на светлой глине дорожки.

— А вы не боитесь? — сказал он.

Я оглянулась на него. Одной липы в аллее недоставало в том месте, где мы проходили, мне ясно было видно его лицо. Оно было так прекрасно и счастливо...

Он сказал: Вы не боитесь?, а я слышала, что он говорил: Люблю тебя, милая девушки! — Люблю! люблю! — твердил его взгляд, его рука; и свет, и тень, и воздух, и всё твердило то же самое.

Мы обошли весь сад.

Многое в этом описании напоминает Тургенева. Тут есть и несколько случаев синтаксического параллелизма, и лирическая гипербола всё (12 раз), неопределённые куда-то, почему-то, казалось, и т.д. Однако, как отмечает Жирмунский,

отсутствует синтетическое единство эмоционально насыщенного описания.⁶ А умение Толстого уловить чередующийся ритм психологии, широкое дыхание жизни, отражается в аналитическом элементе, отсутствующем у Тургенева, в частности в подробной и точной пространственной диспозиции, с пунктуальной регистрацией деталей. Ср.: *Полный месяц стоял над домом, за нами*, так что его не было видно, *половина тени крыши столбов и полотна террасы наискоски* en raccourci лежала на песчаной дорожке и газонном кружке. *Остальное было светло*. Широлая цветочная дорожка, по которой с одного края косо ложились тени георгин и подпорок, вся светлая и холодная, блестя *неровным щебнем*, уходила в тумане в даль... Из-за деревьев виднелась светлая крыша *оранжереи*... Уже несколько оголённые кусты сирени... *Направо в тени дома... Наверху, в ярком свете...*

Рассудочно-аналитический художественный метод Толстого проявляется также в синтаксическом оформлении: усиительные *такой, так* (сравнения или следствия) имеют, как правило, сложноподчинение (ср. *это была такая ночь, какой уж я никогда не видела после*); объективность описания, при всём окрыплённом душевном состоянии героини, недвусмыленно всплывает в наречии *точно*: *И мы точно ходили по дорожками, ...и точно сухой лист шуршал под ногою...* И это *точно был он...* И это *точно была Катя ...*

Если сейчас перейти к лингвистическому и литературоведческому рассмотрению итальянских переводов, то нельзя не признать, что итальянское восприятие великой русской

⁶ В этой связи небезынтересно отметить как в развитии литературных вкусов и в смене индивидуальных и исторических стилей типология романтического стиля, т.е. стилизация по-тургеневски, воспринималась как некая манерность. По этому поводу Толстой иронически замечает: «Говорят, что смотря на красивую природу, приходят мысли о величии бога и ничтожности человека; влюблённые видят в воде образ возлюбленной, другие говорят, что горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то, а деревья звали куда-то. Как можно прийти такая мысли! Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (фёёу'ефешчи) в жизни, в разговоре, и т.д.; но к этой натянутости, несмотря на все мои разговоры, не могу». Цит. по Эйхенбаум 1922: 34-35. Указание взято из Жирмунский 1977: 377.

художественной прозы запоздалое и, так сказать, хронологически отсрочено на несколько десятилетий (Ср. Sapègno 1978: 95–96). За исключением некоторых имён, как миланский критик К. Тенка и сардинская писательница Гр. Деледда, сумевшие, видимо, оценить и в переводе значительность и художественное своеобразие тургеневских рассказов,⁷ нет сомнения в том, что итальянский читатель гораздо больше ценил развитие сюжета и эффекты в романтико-декадентском вкусе, нежели идеальный, моральный, мировоззренческий подтекст. Не вдаваясь в детали о первых переводах на итальянский язык того и другого произведения⁸, напомним лишь, в порядке примера, что до начала XX в. названия переведённых произведений изменялись на основе толкования содержания, чтобы сразу ввести итальянского читателя в атмосферу и обстановку произведения, конечно в духе эпохи. Так, первый перевод с русского оригинала романа *Отцы и дети* называется *Нигилизм* (Потапова 1973: 227 — Turgenev 1879); а первый перевод также, якобы с русского оригинала *Записок охотника* носит название *Помещики и крепостные в России* (G. Tourguenoff, Feudatari e servi della gleba in Russia. Prima traduzione italiana dall'originale russo di Giuseppe Turrini, Roma 1894). Здесь же *Три встречи* носит двойное название *Дама путешественница. Три встречи*.⁹ Что касается романа *Семейное счастье* Толстого, то он появляется во Флоренции в 1899 г., в популярной серии издателя Салани с интригующим заглавием *Роман одного брака* (Leone Tolstoj, Il romanzo di un matrimonio. Riduzione dal russo, Firenze, Adriano Salani Editore 1899), и через

⁷ См. Piretto 1979: 455–464; Doderò Costa 1983. К. Тенка, в связи с его разбором современной ему французской бульварной журнальной критики и литературы, называл Тургенева (видимо его *Записки охотника*) своим любимым писателем. К этому времени Тургенева он мог читать в двух французских переводах: E. Charrière, Mémoires d'un seigneur russe, 1854 и H.. Delaveau, Récits d'un chasseur, 1858. См. Cadot 1967: 443. А Гр. Деледда читала неудовлетворительные переводы Д. Чамполи.

⁸ *Три встречи* и *Бретёр*, в Милане, 1874. Ср. Renton 1961: 50. Ср. Потапова 1973: 235.

⁹ La dama viaggiatrice. I tre incontri. Непреодолимую тягу к экзотике выдают двойные названия и других рассказов. Ср. Khor e Kalinitsch (Хорь и Калиныч. Русские крепостные в деревне); Ermoloū-sic-e la moglie del mugnaio (Ермолай и мельничиха. Русские крепостные в городе) La morte. Modo di morire dei russi (Смерть. Как умирают русские); Il Burmistro. Servi e intendenti in Russia (Бурмистр. Крепостные и управляющие в России), и т.п.

пять лет для того же издателя с изменённым в угоду экзотики собственными именами и названием *Катя, или счастье в семье* Tolstoj 1904). Это объясняется тем, что оба сокращённые переводы (соответственно 1894 г. и 1899 г.) были волными и точность совсем не требовалась.

В переводе Туррини *Дама путешественница. Три встречи* не только отсутствуют или искажены сильные позиции текста, так, например, нет совсем стихотворного эпиграфа *Passa que' colli e vieni allegramente* и т.д.: сам стих-лейтмотив *Vieni, pensando a me segretamente...* искажён, и концовка непростительно сокращена, но явно переводчика тяготит как раз романтический стиль Тургенева, которого на обложке он громогласно определяет как *самый волнующий русский рассказчик*. Так, выпадают лирические гиперболы *всё, весь* (6 из 12), выразительные многоточия (15 из 17), неопределённые слова, сильно сокращены прилагательные-эпитеты, исчезают красочные пятна, осознательные и физические ощущения, синестетические метафоры. Словом, нарушены структура целого, единство эмоционального тона Тургененева.

Выбор романа *Семейное счастье* Толстого и его стилистическая адаптация, также как и выбор рассказа Тургенева определялись запросами итальянского читателя (издания А. Салани 1899 г. и 1904 г.). На обложке первого издания, под заглавием *Роман одного брака* изображена сцена соблазнения, во вкусе эпохи. Тот же рисунок воспроизводится на фронтиспise с надписью: *Тогда новое для меня чувство страха и наслаждения пробежало ледяной дрожью по всему телу*.¹⁰ Эти банально искажённые слова удивительно тонкой концовки первой части (возвращение домой после свадьбы) могут служить образцом так называемого вольного перевода этого издания 1899 г. и следующего 1904 г. Написание собственных имён на немецкий манер в переводе второго издания анонимного переводчика говорит о том, что перевод был сделан не с оригинала, а с немецкого перевода. И в том, и в другом переводе изъятия, перестановки нарушают свободный и све-

¹⁰ Allora un sentimento nuovo per me, di orrore e di piacere, mi fece correre un brivido di ghiaccio per tutta la persona.

жий ритм психологии, с такой художественной интуицией уловленный русским писателем.¹¹

Второй перевод рассказа Тургенева, который мы проанализировали, вышел в 1931 г. в Турине в изданиях *Славия*. В отдельной книжке под названием *Первая любовь (Primo amore)* переводчица Маргерита Сильвестри-Лапенна выпустила в полном переводе с русского с примечаниями пять рассказов: *Первая любовь, Постоялый двор, Три встречи, Муму, Жид*.¹²

Бережное отношение к тургеневскому тексту воспроизводят на итальянском языке композиционный остов описания. Это и ритмическое строение фразы, своеобразное равновесие движения:

Tutto il cielo era variegato di stelle; misteriosamente pioveva dall'alto
il loro azzurro luccichio soave; sembrava che guardassero con silenziosa
attenzione la terra lontana... Nuvolette lievi, sorvolando tratto tratto la
luna, ne trasformavano per un istante il tranquillo splendore in una nebbia
vaga, ma chiara... Tutto sonnecchiava. L'aria, tutta tiepida, profumata, non
si moveva punto; solo di tanto in tanto aveva un tremito, come l'acqua al
cadere di un ramoscello... Vi si sentiva *come un'ansia, come un'attesa...*

Это лирический пафос в повторении одинаковых слов, как бы подхватывающих и развивающих настроение трепетного ожидания:

Che cosa *aspettava quella* notte tiepida, *quella* notte che non s'era addormentata ancora? *Aspettava* un suono: quel silenzio pieno di sensibilità *aspettava* una voce vivente, ma tutto taceva.

¹¹ Обычный в то время процесс, скажем, утончения-очищения фабулы с целью получения сжатого рассказа с эффектной концовкой наблюдается и в первом на итальянский язык переводе рассказа Чехова *Тиф* (*Fanfulla della domenica*, 1890). Cp. Dodero 1979: 491–496.

¹² Turghènjef 1931: *Primo amore, La locanda, Tre incontri, Mumù, L'ebreo*. В том же издаельстве в серии *Il genio russo* (Первая серия полных собраний сочинений в полных переводах под ред. Альфредо Полледро) вышли в двух томах *Записки охотника* (*Le memorie di un cacciadore*, 1929), в переводе Raissa Olkienickaja Naldi. О популярности этих изданий можно судить по данным опубликованным на обратной стороне обложки: *Триумф книжной серии Il genio russo: Издано 30 названий; полностью распродано: 17; переиздано: 9*. Та же переводчица Сильвестри-Лапенна для того же издаельства *Славия* перевела *Степной Король Лир* и другие рассказы Тургенева, а также *Вонительницу* Лескова. О месте издаельства *Slavia* и его заслугах в распространении русской литературы, см. Cazzola 1979: 506–515.

Это наконец эмоциональная вершина ГЦ:

Due anni prima, in Italia, a Sorrento, avevo udito quella stessa canzone,
quella stessa voce... Sì, sì...
Vieni, pensando a me segretamente...
Erano gli stessi accenti, li riconobbi, gli stessi...

В 1920 г. итальянский поэт Клементе Ребора переводит *Семейное счастье* для издательства *Voche* (Edizioni della Voce).¹³ Своему переводу он предваряет глубоко прочувственное введение: «...этот роман, может быть, его (Толстого) самое чистое откровение того времени, когда ему было 32 года и родник поэзии как музыка был в нём ключом... Это произведение останется самым дорогим, как дитя, которое нельзя не любить... Чувства, места, люди — всё взято из жизни самого писателя, и становится реальностью и для нас». В поэзии Реборы мучению духовного поиска и глубокой религиозной тоске соответствует напряжённость стиля, выливающуюся в жёсткую, выстраданную поэтическую форму. Его переводы Толстого и Гоголя, которые Сапенью называет *сделанным с любовью и прекрасными* (Sapegno 1961: 1184), свидетельствуют об эмоциональности поэта-переводчика, о его упорной работе над стилем. В его переводе с убедительным общим результатом (верность и точность в воспроизведении структурных особенностей) просвечивает в описаниях характерное для поэта лирическое восприятие мира, проявляющееся стилистически в пропуске артикля.¹⁴ Например:

Forte rugiada serale andava certo posando sull'erba...
Larvata tristezza c'era nel suo tono...
— Meraviglia vivere al mondo!

¹³ La Voce (Голос), флорентийский журнал, основанный в 1908 г. писателем и литературным критиком Дж. Преццолини, оказал широкое и благотворное влияние на итальянскую культуру, в силу интенсивного усвоения и распространения опыта современной философской и художественной европейской культуры.

¹⁴ Cp. известное стихотворение *Imminenza d'attesa* (Ожидание неизбежного): Dall'immagine tesa / vigilo l'istante / con imminenza d'attesa — / e non aspetto nessuno...; а также *Rinococco* (Колокольный звон): ...Sinistro rumor di silenzio... Alone di notte schiaccia i tetti... Insomma di cose recise...

Учитывая уровень качества переводов в то время, конечно, неизбежны некоторые стилистические шероховатости, как, например, известные *mammìna* или *mammetta* вместо *матушка* и некоторые другие. Зато удивительно лирично и совсем близко к духу оригинала звучит перевод описания прогулки по ночному саду. Бережно сохранено лирическое *всё*, неопределённую *почему-то*, *куда-то*, точно перечислены детали, параллелизмы. Нагнетание наречия *точно* во внутреннем монологе поражённой волшебной обстановкой героини передаёт и в переводе эмоциональное нарастание:

Quando io tendevo lo sguardo in avanti sul vialetto ove andavamo, mi sembrava non fosse dato inoltrarci più in là, ch'ivi terminasse il mondo del possibile, e ogni cosa per sempre dovesse star fucinata in questa bellezza. Ma noi ci accostavamo – e le magiche mura della bellezza si scostavano, ci lasciavano entrare, e qui vi ancora pareva fosse il noto nostro giardino, alberi, stradelle, foglie secche. E noi si andava *davvero* per stradelle, venivamo con il passo sopra cerchi di luce e di ombra, e *davvero* una foglia secca frusciava sotto il piede e fresco un ramoscello mi lambiva il volto. E *davvero* era lui, questi, che alternando il passo agevole e lieve accanto a me, con religione recava il mio braccio. E *davvero* era Katja questa che, destando scricchiolii, andava a fianco di noi. E *verosimilmente* era la luna in cielo, questa che luceva sopra noi traverso gli immobili rami...

Нет сомнения в том, что Ребора остро чувствует сам всё то, что он переводит и поэтому избегает в переводе каких бы то ни было литературных вольностей.

Не будем касаться в нашем сообщении ни творчества известного пионера любителя-слависта Чамполи, ни лучших достижений переводчиков Фулька и Вердинуа на рубеже XIX и XX столетий, о которых уже неоднократно писали (См. Потапова 1973, а также *La traduzione letteraria...* и *Mondo slavo*), ни всех следующих переводов того и другого произведения. Но будет уместно ещё раз подчеркнуть ценнейшую переводческую деятельность издательств *Славия* в Турине (1926-1935 гг.), которое, под рук. Полледро выпустило полные собрания сочинений Достоевского, Толстого, Тургенева, Гоголя, Чехова в квалифицированных и точных переводах, верных букве и духу оригинала.

Итак, обезличивание стиля — а стало быть, и мировосприятия — двух русских писателей, Тургенева и Толстого в ранних итальянских переводах — это факт истории итальян-

ской культуры и литературы в целом, в те годы по-своему ограниченной, рафинированной, относительно замкнутой. И это отставание в восприятии нельзя объяснить, как в случае стихотворной традиции, литературной традицией художественной прозы, так как она к этому времени уже была модернизована творчеством Мандзони, создавшего не только формально, но и материально, по словам Де Мауро (De Mauro 1965: 172–175), основу для динамичных, гибких языковых нововведений. В этой связи достаточно было бы сопоставить лингвистический реализм знаменитых описаний пейзажей у Мандзони (*Обручённые*, гл. 8, Прощайте горы...; и гл. 17, утреннюю зарю на берегу Адды) с рассудочно-аналитическими описаниями Толстого. С другой стороны, лингвистический анализ текстов итальянских переводов 20–30ых гг. (Ребора и Сильвестри-Лапенна) отражает качественно новый синтез, как функциональное единство итальянской культуры. В этом функциональном единстве художественная потребность переводчика и практическая потребность другой культуры в переводе, результатом которых, по мнению Мавера и является в каждом отдельном случае переводческая деятельность (Maver 1929), мы бы сказали, скрещиваются и совпадают.

От языка к тексту: от коммуникативной функции к смыслобразующей функции (функций генератора смысла) новых текстов в новой культурной среде (Lotman 1985). Попытаемся обобщить. Тенденция, проявившаяся в освоении русской литературы в последней трети XIX века и в самом начале XX века кодировала различные тексты выделяя их одинакость (в данном случае их отличие от итальянских, их необычность, их экзотику). Вторая тенденция, которую можно условно отнести к концу первой мировой войны, когда европейская культура — в том числе и итальянская — не реживала острый кризис и постепенно расслаивалась (и которой сопутствовала также огромная популяризаторская деятельность итальянских славистов, в первую очередь Этторе Ло Гатто) подчёркивает мощную самобытность русских писателей, их идеально-этическую глубину, органическую связь с народной жизнью, повышает их ценность и уже в синхронной культуре вторая тенденция преобладает над первой. Именно в эти годы, по крайней мере в эстетико-идейном восприятии и в культурно-национальном развитии вкуса итальянского читателя, произошла смена

культурной периферии и центра (Лотман) отмеченная Тыняновым как один из основных законов динамики культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

Гальперин И. П.

1981 Текст как объект лингвистического исследования. Москва
 1981.

Cadot M.

1967 La Russie dans la vie intellectuelle française (1839–1856). Paris 1967.

Cazzola P.

1979 La Casa editrice Slavia di Torino, antesignana delle traduzioni letterarie
 di classici russi negli anni Venti-Trenta — In: La traduzione letteraria
 dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo, Milano
 1979.

De Mauro T.

1965 Storia linguistica dell'Italia unita. Bari 1965.

Dodero Costa M. L.

1979 La prima traduzione italiana di Čechov. Il racconto *Il tifo* — In: La
 traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue
 romanze in russo, Milano 1979.

1983 Turgenev e Grazia Deledda — In: Mondo slavo e cultura italiana.
 Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti (Kiev
 1983). Roma 1983.

Жирмунский В.М.

1977 Задачи поэтики (1919–1923 гг.) — в книге: Теория литературы.
 Поэтика. Стилистика, Ленинград 1977.

Kauchtschischwili N.

1969 La narrativa di I.S. Turgenev. Problemi di lingua e arte. Milano 1969.
1983 La musica e il testo letterario — In: Mondo slavo e cultura italiana.
 Contributi italiani al IX Congresso internazionale degli Slavisti (Kiev
 1983). Roma 1983.

La traduzione letteraria

1979 La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue
 romanze in russo. Milano 1979.

Lo Gatto E.

1979 Storia della letteratura russa. Firenze 1979.

- Lotman Ju.M.**
 1985 *La semiosfera. Venezia 1985.*
- Maver G.**
 1929 L'étude des traductions comme moyen de recherches linguistiques et littéraires — *Sborník prací I Sjezdu slovanských filologů v Praze* (1929), vol. II Praga 1929.
- Mondo slavo...*
 1983 *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti* (Kiev 1983). Roma 1983.
- Piretto G.P.**
 1979 Le prime traduzioni italiane di Turgenev — In: *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*. Milano 1979.
- Потапова З.М.**
 1973 *Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX в.* Москва 1973.
- Протченко И.Ф.—Черемисина Ч.В.**
 1987 *Лексикология и стилистика в преподавании русского языка как иностранного*, Москва 1987.
- Пустовойт П.Г.**
 1987 *Тургенев - художник слова*. Москва 1987.
- Renton B.**
 1961 La letteratura russa in Italia nel secolo XIX — *Rassegna sovietica* 5 (1961).
- Sapegno N.**
 1961 *Europa. Antologia di autori italiani e stranieri*. Roma 1961.
 1978 Il romanzo russo dell'Ottocento e l'Italia — In: *Il romanzo russo nel secolo XIX e la sua influenza nelle letterature dell'Europa Occidentale*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1978.
- Tolstoj L.N.**
 1904 *Katja o la felicità nella famiglia*. Firenze 1904.
- Turgènev I. S.**
 1879 Joann Turghenieff, *Il nichilismo*. Prima versione dal russo di F. Montefredini, Milano 1879.
 1884 *Racconti russi di Ivan Turghenieff*, tradotti da D. Ciampoli. Milano 1884.
 1894 G. Tourguéneff, *Feudatari e servi della gleba in Russia*. Prima traduzione italiana dall'originale russo di Giuseppe Turrini. Roma 1894.
 1931 *Ivan Turghènjef, Primo amore*. Versione integrale dal russo con note di Margherita Silvestri-Lapenna. Torino 1931.

Щербина В.Р.

1978 Тургенев и развитие реализма — In: Il romanzo russo nel secolo XIX e la sua influenza nelle letterature dell'Europa Occidentale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1978.

Эйхенбаум Б.М.

1922 Молодой Толстой. Петербург 1922.

