

НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОММЕНТАРИЯ: «СЛЕПЫЕ МЕСТА» ПЕРЕВОДЧИКА

Информация об авторе: Елена Маццола, кандидат филологических наук, переводчик, директор Центра Европейской Культуры «Данте», Театральный пер., д. 4, 61057 г. Харьков, Украина.
mazzola.ele@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы, возникающие в процессе перевода художественной литературы. Речь идет о более или менее оправданных потерях смысла и о том, в каких случаях комментарий переводчика являются необходимыми. Утверждается тезис о том, что комментирование может играть основополагающую роль в передаче некоторых непереводаемых смыслов текста. Однако же, указывается и на то, что переводчик призван делать все возможное для того, чтобы читатель перевода мог услышать голос подлинного текста: он должен не объяснять текст и/или представлять свое собственное истолкование, а сохранять всю сложность исходного текста, отыскивая способ поставить читателя перед всеми вопросами, которые сам текст порождает. На разных примерах показывается, что в первую очередь комментарии переводчиков обычно возникают для объяснения реалий или скрытых цитат, и что подобные комментарии характерны для сносок и примечаний. Аргументируется тезис о том, что подобные комментарии могут мешать восприятию смысла текста, ведь порой автор рассчитывает как раз на незнание читателей и, следовательно, даже возможные лакуны понимания являются частью самого текста. Несколькими примерами доказывается, что проблема комментирования переводчиков касается самого глубокого пласта смысла художественного текста и утверждается, что самые серьезные трудности, которые возникают у переводчика, относятся именно к области *понимания*, то есть к возможности достижения максимально полного видения текста в его целостности. В конечном итоге, выводится тезис о приоритете понимания оригинального произведения, достигаемого посредством филологического анализа, над интерпретацией, понимаемой как вчувствование, и вниманием к стилю и красоте того языка, на который осуществляется перевод.

Ключевые слова: теория перевода, перевод художественной литературы, комментарий, комментарий переводчика, филология.

© 2024. Elena Mazzola

THE INEVITABILITY OF COMMENTARY: A TRANSLATOR'S "BLIND SPOTS"

Information about the author: Elena Mazzola, PhD in Philology, Translator, Director, Center of European Culture "Dante", Teatral'nyi per. 4, Kharkiv, Ukraine.
mazzola.ele@gmail.com

Abstract: This article deals with problems occurring in the process of translating literature. They concern more or less justified losses of meaning and the identification

of the cases in which the translator's commentary is necessary. It is supported the thesis that commenting can play a fundamental role in expressing some untranslatable meanings. However, it is also stated that the translator should to do all that is possible in order for the reader of his translation to listen to the voice of the original text: he shall not explain the text and/or present his own interpretation and should instead keep safe all the complexity of the original text, finding a way to put the reader in front of all questions that the text generates. By means of several examples it is shown that at a first level translators' commentaries usually deal with explaining realia or hidden quotes: this sort of commentaries is typical of footnotes and notes in general. Such commentaries can interfere with understanding the text's meaning as sometimes even readers' ignorance is used by the author: possible lacunas in understanding can grow to become part of the text itself. Through several examples it is proved that the problem of translators' commenting concerns the deepest level of meaning of literary texts and it is claimed that the most serious difficulties which translators must face concern understanding, that is to say finding the way to achieve the fullest possible vision of the text in its integrity. In the end, the supported argument states that understanding the original text by means of tools of philological analysis comes before both interpretation and the attention to the style and beauty of the arrival language.

Keywords: translation theory, literary translation, commentaries, translator's commentaries, philology.

La ausencia de relación
entre las cosas y sus nombres
es doblemente insoportable:
o el sentido se evapora
o las cosas se desvanecen.
Un mundo de puros significados
es tan inhospitalario
como un mundo de cosas sin sentido
— sin nombres.

*O. Paz*¹

Es wurde also gesagt, wenn der Mensch geboren wird, wird ihm ein Wort mitgegeben, und es war wichtig, was gemeint war, nicht nur eine Veranlagung, sondern ein Wort. Das wird hineingesprochen in sein Wesen, und es ist wie das Paßwort zu allem, was dann geschieht. Es ist Kraft und Schwäche zugleich. Es ist Auftrag und Verheißung. Es ist Schutz und Gefährdung.

*R. Guardini*²

¹ См.: [Paz, 1971]. «Упразднение связей между предметом и его названием вдвойне непереносимо: либо смысл улетучится, либо предмет исчезнет. Мир значений в чистом виде так же неприютен, как мир предметов без осмысления — без названий» [Пас, 2000].

² [Guardini, 1984, p. 20]. Полная цитата звучит так: «Этой ночью, на рассвете, когда, как правило, снятся сны, я увидел одно сновидение. Я больше не помню, что случилось во сне, но мне что-то сказали, и я не

В переводах художественной литературы — потери *неизбежны*. Это утверждение настолько распространено и разделяется как переводчиками, так и литературоведами и лингвистами, что стало уже давно общим местом³.

Однако потери могут быть разные, и не все являются, действительно — или по крайней мере одинаково, — *неизбежными*, мало того, некоторые из них являются, по моему убеждению, совсем неоправданными. Я говорю не о явных *ошибках* перевода, а о более существенной проблеме, связанной с тем, что прежде всего нужно четко сформулировать суть и цель *художественного перевода* и уже в соответствии с этой целью искать подходящие средства для максимального достижения результата. В данной статье я буду использовать категорию *неизбежности* не потерь, а комментариев переводчиков художественных произведений, ведь именно комментирование может играть основополагающую роль в передаче тех смыслов текста (или слов в тексте), которые мы зачастую слишком быстро относим к неразрешимым вопросам, к области фактической *непереводимости*.

Итак, надо будет, во-первых, установить, что значит передать *художественный* текст на другой язык, то есть какими являются те характеристики, присущие именно *художественному* тексту и отделяющие его от текстов другого типа, которые обязательно должны быть учтены в процессе перевода. И, во-вторых, попробовать определить, какова роль комментариев переводчика — их функция, место в тексте и пределы их применимости. В данной работе я ограничиваюсь исследованием произведений в прозе, ведь перевод и комментирование поэзии открывает целый ряд специфических вопросов, которые стоит обсуж-

знаю, сказали ли это лично мне или обо мне. Мне сказали, что, когда рождается человек, ему дают слово, и это имеет очень большое значение: ему дают не просто способности, но слово. Это слово сказывается в своей сущности (Wesen), но это своего рода и пароль для всего, что потом случится. Это и сила, и слабость одновременно. Это призвание и обетование. Это защита и опасность. Все, что происходит по мере того, как проходит жизнь, является переводом этого слова, его разъяснением, реализацией. И все это происходит, потому что тот, которому сказали это слово (каждому говорят слово), понимает и соблюдает его в своей жизни. И, возможно, это слово будет лежать в основе того слова, которое однажды ему скажет Великий Судия». Перевод мой.

³ См. например: «Часто задают вопрос: хорошо ли переводят? И да и нет. С одной стороны, нет ни одного идеального перевода, поскольку потери в переводе неизбежны. С другой стороны, любой перевод имеет какие-то положительные стороны. Просто разные переводчики по-разному определяют для себя ту базовую стратегию, которой они следуют. Бывают, конечно, и явные ошибки. В таких случаях понятно, что это нехорошо» [Русская классика].

дать отдельно. И я не претендую здесь на то, чтобы исчерпать тему, рискуя, как часто принято говорить в связи с проблемами непереводаемости, «решить неразрешимые вопросы». Скорее именно наоборот, опираясь на примеры перевода, с которыми я столкнулась как в собственной практике, так и в чтении работ других переводчиков, я буду ставить вопросы вместо того, чтобы предлагать ответы на еще не заданные вопросы, потому что и сами вопросы эти еще не до конца осознаны. При этом я убеждена в том, что для нашей сегодняшней жизни постановка проблем — это не менее важное дело, чем их решение, и что именно в научной среде кропотливая работа, сосредоточенная на изучении вопросов (т. е. работа, не боящаяся ни самих вопросов, ни длины пути для достижения ответа), призвана стать образцом для любого вида серьезного исследования. Ведь последствия пренебрежения вопросами приводят — по сути дела, и даже довольно быстро — к *бессмысленности*, поскольку «нет ничего настолько *нелепого*, как ответ на незаданный вопрос»⁴. Я пытаюсь сказать о том, что способность исходить из презумпции возможности собственной *слепоты* позволяет избежать риска *нелепости*. И это основополагающая аксиома для работы переводчика.

Первая задача, которая стоит перед переводчиком, — *узнавание текста*. А текст узнается при помощи тех бесчисленных вопросов, которые он сам порождает. Это значит, что, если подлинный текст задает читателю определенные вопросы, цель переводчика не может заключаться в том, чтобы их разрешить и закрыть, таким образом предоставив читателю однозначный, уже истолкованный текст. Переводчик призван сохранить всю сложность текста и отыскать способ поставить читателя перед всеми вопросами, которые исходный текст порождает. Автор перевода не является в первую очередь *интерпретатором* текста: он призван не представить свое собственное истолкование текста, а сделать все возможное для того, чтобы читатель перевода мог услышать голос подлинного текста и его автора, чтобы читатель мог с чистой совестью забыть о том, что он читает текст не в оригинале. На самом деле, у читателя художественной литературы в переводе всегда должна активироваться некая презумпция доверия к переводчику (и дело не могло бы обстоять иначе, ведь

⁴ Я ссылаюсь на известный тезис американского протестантского богослова Рейнгольда Нибура, частично перефразируя и обобщая его сферу применения: «Nothing is so incredible as an answer to an unasked question. One half of the world has regarded the Christian answer to the problem of life and history as “foolishness” because it had no questions for which the Christian revelation was the answer and no longings and hopes that that revelation fulfilled» [Niebuhr, 1943, p. 6].

в противном случае он просто не мог бы читать), потому что он, действительно, принужден к тому, чтобы отдаться в руки другого, в руки — скажем так — *посредника*. Конечно, я не говорю о том, что *переводчик-посредник* может сохранить полный нейтралитет по отношению к тексту — ожидать этого было бы наивно и несправедливо, ведь ему в любом случае всегда придется делать выбор (и поскольку это, действительно, неизбежная черта работы переводчика — это хорошо), а выбор всегда дело несомненно личное и обусловленное множеством личных факторов. Я скорее открыто спору с тезисом о том, что перевод сам по себе является интерпретацией подлинного текста. Этот довольно распространенный тезис может вывести из равновесия, и, мне кажется, он является даже опасным, потому что, исходя из такой предпосылки, переводчик избавляется от любой ответственности перед автором и подлинным текстом. Он же призван руководствоваться обязательством максимальной верности исходному тексту или, точнее, *смирением*, «знанием своей меры, умением соразмерить и осознанием своего места в мире»⁵.

Исключений из этой *нормы* — конечно — много, и они всегда интересны. Например, особым является случай, когда переводчик это одновременно — и в первую очередь — великий поэт, или, скажем,

⁵ Ср.: «В древнерусском языке “смирение” писалось через “ять” и было “смирением”! Лишь народная этимология, как сообщает Фасмер, сделала “смирение” зависимым от “мира”. Это и определило нынешнее значение слова. “Смириться” — т. е. “покориться”, всех пропускать, опустить руки и плыть по течению, думает сегодняшний носитель русского языка и, естественно, раздражается. Поскольку — казалось бы, что может жестче противоречить устройству современного мира, нацеленного на успех, славу и твердую волю? Но оказывается, все намного интереснее: в сердцевине значения слова — мера; смирение — это знание своей меры, умение соразмерить и осознать свое место в мире. Это способность понять, кто ты и что сегодня и здесь. И готовность принять эту информацию без бунта. Следовательно, смирение требует абсолютной трезвости, предельного чутья и совершенного мужества — а значит, оно и есть мудрость» [Кучерская]. Интересно, что связь между переводческой практикой и смирением можно увидеть также исходя от смысла латинского слово — *humilitas*: «<...> если от русского слова, приводящего к мысли о примиренности, внутреннем покое, строе внутреннем, перейти к тому, как, скажем, латинский язык и производные от него языка определяют смирение, это тоже дает нам интересную картину. Слово *humilitas* происходит от *humus* т.е. “плодородная земля” и просто “земля”. И если взять землю как притчу, то вот — она лежит безмолвная, открытая под небом; она принимает безропотно и дождь, и солнце, и семя; она принимает навоз и все, что мы выкидываем из нашей жизни; в нее врезается плуг и глубоко ее ранит, и она остается открыта, безмолвна, и она все принимает и из всего приносит плод. По мысли некоторых писателей, смирение — это именно состояние человеческой души, человеческой жизни, которая безмолвно, безропотно готова принять все, что будет дано, и из всего принести плод» [Антоний Сурожский].

обобщая, когда речь идет о так называемым *авторском переводе*⁶. Приведу пример, требующий небольшого отступления, который хорошо разъясняет некоторые вопросы, напрямую касающиеся нашего исследования.

* * *

В свое время мне пришлось заниматься переводами с русского Клементе Реборы — итальянского поэта, современника Монтале и Унгаретти — и, в частности, его вариантом перевода гоголевской «Шинели»⁷. На фоне других переводов на итальянский гоголевской повести вариант поэта выделяется богатством поэтических образов. Кроме того, Ребора добавляет к переводу довольно длинный очерк, в котором он предлагает собственное, подробное и глубокое истолкование текста Гоголя. В комментариях (букв. «Annotazioni», то есть «примечания») к тексту он вовсе не занимается вопросами перевода, этому он посвящает отдельное пространство примечаний к переводу [Gogol, 1992]. А вот в «Annotazioni» мы обнаруживаем, что в глазах Реборы Акакий Акакиевич во время переписывания документов «преображается» и достигает евангельского идеала «нищего духом»: вопреки всей очевидности, он поднимается в полный человеческий рост, то есть становится великим человеком просто благодаря тому, что верно служит заданной ему Богом цели. Ребора ведь не только поэт, а еще и философ, мистик, человек глубокой религиозности, который после сложного экзистенциального поиска станет католическим священником, не переставая при этом писать стихи⁸. И в его глазах Акакий Акакиевич является послушной душой, живущей по воле Творца, воплощением человеческого ожидания «светлого гостя», т.е. Христа⁹.

⁶ В итальянской традиции термин «traduzione d'autore» (авторский перевод) означает перевод текста известным писателем, чаще всего, поэтом. Ср. [Cascio].

⁷ Клементе Ребора (1885–1957) занимался переводами с русского в конце десятых–начале двадцатых годов. В 1919 г. вышел его перевод «Лазаря и других рассказов» Л.Н. Андреева и в 1920 г. перевод «Семейного счастья» Л.Н. Толстого. «Шинель» Н.В. Гоголя поэт перевел в 1922 г.

⁸ О творчестве Реборы после опыта войны можно читать по-русски в работах А. Карминати, например в статье «За стенами города зла. Открытие поэзии на пути преодоления войны» в <http://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/7856/7334>.

⁹ «L'ospite della luce» [Gogol, 1992, p. 88]. Именно ожидание света Христа характеризует этот мрачный период жизни Реборы и доводит его до принятия веры.

В переводе поэт работает с текстом, варьируя повторы гоголевских высказываний в сторону выделения переносного смысла слов, словно он искал способ донести до читателя сокровенный смысл — *переносное* значение — жизни героя [Bonola, 2008, pp. 100–119]. То есть, интерпретация явно и осознанно влияет на перевод: язык итальянского текста Ребора сильно *маркирован*, и переводчик-поэт берет на себя полную ответственность за произнесенные слова. Этот пример для нас очень важен, потому что сам Ребора открыто изложил собственную концепцию перевода, позволяя нам понять причины такого подхода к тексту.

В 1912 г. Ребора пишет письмо литературоведу Анджело Монтеверди, комментируя его очерк о переводах с латинского Джозуэ Кардуччи. Монтеверди процитировал утверждение Бенедетто Кроче о том, что хороший перевод должен приблизиться к оригиналу, но в итоге стать чем-то, что «имеет подлинную ценность произведения искусства и может жить самостоятельно»¹⁰. С этой концепцией Ребора соглашается, добавляя, что «сильные души придают собственный ритм всякому предмету, входящему в их орбиту, и что уже сам факт выбора [произведения для перевода. — Е.М.] раскрывает исконную сущность того, кто выбирает»¹¹. А в другом письме Ребора продолжит рассуждение, говоря уже о своем личном опыте переводчика: «<...> поскольку с самого начала я переводил вследствие духовной потребности близости и симпатии к переводимому произведению, то теперь я уже не в состоянии переводить что попало, даже шедевры, если я их не чувствую»¹². И к этому он добавляет, что он с удовольствием перевёл бы «что-нибудь из Достоевского (например, «Неточку Незванову)», потому что это «заставило бы меня в очередной раз *возобновить* мою *выразительную интерпретацию*»¹³.

¹⁰ «La traduzione che si dice buona è un'approssimazione che ha valore originale d'opera d'arte e può star da sé». Цит. по: [Monteverdi, 1912, p. 307]. Перевод мой.

¹¹ «Ormai dovrebber'esser convinzione usuale che gli spiriti intensi donano il proprio ritmo a qualsiasi oggetto entri nella loro orbita, e che il fatto solo della cernita rivela già l'essenza originale di chi sceglie» [Rebora, 1976–1982, № 184]. Перевод мой.

¹² «<...> perché finora io ho tradotto per lo più dietro la spinta di un bisogno spirituale e per affinità e simpatia con l'opera tradotta; e non saprei in ogni modo più ora 'fare il traduttore di questo e quello per me pari sono'; anche quando si trattasse di capolavori, ma che io non sento» [Там же]. Это письмо № 590, обращенное к издателю Преццолини. Перевод мой.

¹³ [Там же]. Полная цитата звучит так: «Invece concludo così: io tradurrei, magari subito e con grandissima voglia, i *Cosacchi*, o alcuni altri lavori 'minori', tutti del periodo solare del Tolstoj. Oppure, con più voglia ancora, qualcosa del

Утверждение о том, что перевод любимых авторов заставляет переводчика возобновить собственную *выразительную интерпретацию*, позволяет нам понять, что для Реборы практическая работа перевода как таковая являлась последним этапом длительного пути знакомства, понимания и усвоения переводимого произведения. Именно это мы открываем в толковании «Шинели», где Ребора *выразительно* синтезирует суть переводимого произведения и творческий путь его автора. Итак, переводы Реборы можно безусловно рассматривать как *авторские*, и вопрос о том, имеет ли право переводчик накладывать свой стиль на переводимых авторов, переносится на другой, более сложный план. Ведь если можно с очевидностью заметить, насколько глубоко Ребора проникает в стиль и тематику подлинных текстов, то не надо терять из виду того, что под влиянием собственной интерпретации попытка переводчика передать именно *черты оригинала* средствами итальянского языка будет неизбежно зависеть от этой же интерпретации.

На самом деле, из приведенных цитат хорошо видно, что сам Ребора допускает, что перевод является не только способом *передачи музыки* переводимого автора, но еще и *выражением музыки переводчика*. Конечно, это особый случай, потому что здесь речь идет не просто об авторском переводе, а о пере *поэта*.

В связи с этим примером нужно добавить еще одно существенное замечание.

Тот факт, что Ребора начал заниматься переводами русских художественных произведений в не малой степени связан с событием его биографии: между 1914 и 1919 годами он пережил любовный роман с русской пианисткой Лидией Натус¹⁴. Это были годы Первой мировой войны, момент его личной встречи со смертью и братоубийством на фронте Гориции, результатом чего стало хроническое нервное заболевание. Именно в те трудные годы и была рядом с ним Лидия Натус¹⁵, которая для него стала жизненно важным человеком: она ему служила во всем, была не только его «секретарём, медсестрой, другом, но и покровительницей, борющейся за его жизнь в то время, когда ужас войны уничтожил для него возможность говорить “я”» [Bonola, 2008, p. 102]. И в уже процитированном письме к Преццоллини Ребора говорит о Лидии как о *ценном лексическом пособии*: «Скоро у меня уже не

Dostoevski (per es. Muccia o Annuccia Nisvanoia), che mi obbligherebbe a *rinnovare ancora la mia interpretazione espressiva*». Курсив в цитате мой.

¹⁴ См. [Marchione, 1959; Ghini, 1990, pp. 59–60].

¹⁵ Имя любимой женщины часто встречается в посвящениях стихов. Ребора зовёт её то Лидушка, то «lucchiola» (буквально «светлячок»).

будет ценного лексического пособия (которым является та Лидуса из посвящения «Лазаря»), и у меня останется лишь свой случайный и небольшой словарный запас, пригодный только для разговора с официантами. Это можно заместить, покопавшись в себе, в книгах, в других, а прежде всего, положившись на свою *интуицию*, благодаря которой я проник в русский язык, словно родившись из чрева матери, еще не умея говорить»¹⁶.

Из этого мы можем извлечь драгоценное указание для работы по переводу художественных произведений. Ведь здесь языковая чувствительность поэта помогает нам осознать, насколько проблема перевода тесно зависит от способности *чувствовать язык*. И это вопрос колоссального масштаба, поскольку он одинаково и одновременно касается языка исходного текста и языка, на который текст переводится. А поскольку очень редко бывает так, что у одного человека это глубочайшее языковое осознание работает на двух языках, я дерзаю утверждать, что переводчик *должен* себе найти *живое пособие*, подобно реборскому «светлячку», способное освещать темные места исходного текста. Это дело *со-чувствия* и *со-действия*, это дело живого отношения между людьми, языками и текстами. Примером такого подхода к переводу являются Р. Пивер и Л. Г. Волохонская: муж и жена, он американец, она русская, работают именно так и, с начала девяностых годов, живя в Париже, выпустили новые переводы на английском огромного количества русских классиков от Достоевского до Толстого, Булгакова и Пастернака¹⁷.

А насчет переводов Реборы, мы находимся очевидным образом в области исключений: его переводы являются *сверхмерными*, они на грани *переписывания*, настолько, что, я думаю, не будет преувеличением сказать, что в мировой литературе живут два Акакия Акакиевича — гоголевский и реборский.

¹⁶ «Mi verrà presto a mancare un prezioso sussidio lessicale (impersonato da quella Lidusa della dedica al Lazzaro); e io ho un vocabolario scervellato, e utile per i camerieri. A questo posso supplire cavando più da me, e dai libri, e da altri: e soprattutto fondandomi sulla mia intuizione che mi ha fatto penetrare nella lingua russa come a rinascere dal grembo di una madre, senza quindi saper ancora parlare» [Rebora, 1976–1982, № 590].

¹⁷ Ознакомится с историей Р. Пивера и Л. Г. Волохонской можно, например, на: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Peveal_and_Larissa_Volokhonsky и <http://www.newyorker.com/magazine/2005/11/07/the-translation-wars>

Возвращаясь к основной теме исследования, я попробую сформулировать основополагающий тезис: настоящий художественный текст строит свой смысл, сплетая между собой все возможные значения слов и высказываний, которые его образуют. И в этом играет самую важную роль *полисемия*. Именно полисемические слова являются одними из самых сложных моментов для перевода поэзии, ведь в поэзии эта функция языка максимально задействуется¹⁸. Однако же, полисемия слов играет существенную роль также и в художественной прозе: распространяющиеся по всему пространству произведения значения слов плетут сеть смысла текста, в том числе и порождая сложные концепты. А многозначность слов является лингвоспецифической функцией языка, и, поскольку эквивалентность между словами разных языков по объему семантики почти всегда не полная, а частич-

¹⁸ Эту идею хорошо изложил О. Пас: «Во всяком слове содержится множество потенциальных значений; когда слово соединяется с другими и образуется фраза, одно из этих значений актуализируется и становится главенствующим. В прозе актуализируется, как правило, одно-единственное значение, в то время как для поэзии, о чем часто говорилось и говорится, одну из характерных черт, а может быть и главной, является сохранение множественности значений. В действительности же все дело в одном общем свойстве языка; в поэзии это свойство выявляется особенно отчетливо, но оно срабатывает также и в разговорной речи, и даже в прозе» [Paz, 1971]. Приведу очевидным примером сложности перевода стихов из-за этого «свойства языка» поэзию «Veglia» Дж. Унгаретти: «Un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel silenzio / ho scritto / lettere piene d'amore / Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita». А в переводе, «Вигилия»: «Всю ночь / один возле / убитого / товарища / возле его / искривленного рта / повернутого / к полной луне / возле его / изувеченных рук / проникших / в мое молчание / я писал / письма полные любви. / Никогда я не чувствовал / такой жажды жизни» [Унгаретти]. Я не берусь комментировать качество перевода, хочу только указать на слово, которое я отметила курсивом: итальянское слово «lettere» значит «письма», а также «буквы». И «писать» (scrivere, «ho scritto») можно как письма, так и буквы. Понятно, что первое значение указывает на то, что солдат Унгаретти, находясь в окопе и увидев лицо смерти, написал домой «письма, полные любви». Однако же, Унгаретти — не просто солдат, он еще и поэт, так что для него каждая буква — это орудие ремесла, это магическое орудие... Итак, пока человек Унгаретти писал *письма*, поэт Унгаретти писал *буквы*. И мы собственно эти *буквы* и получили, как *поэтическое письмо*, то есть мы их получили вместе, потому что они неразделимы точно также, как являются неразделимыми две части значения единого слова «lettere» в самом слове. А русский читатель, увы, не получил ничего. А вопрос о том, как мог бы переводчик решить эту проблему — очень хороший, и для меня открытый.

ная и сложная¹⁹, проблему надо рассматривать не в связи с переводом отдельного слова в узком контексте, а слова в своей целостности как сложной и действующей единицы текста в целом²⁰.

Для того чтобы услышать полное звучание слова в тексте, надо посмотреть на текст целиком и на слово целиком, надо их *увидеть* и в них *вслушаться*²¹. Мы часто замечаем, что первое «слепое место» переводчика — это *его же глаз*, который оказывается неспособным видеть текст в его совокупности и *вслушиваться* в его слово и, следовательно, просто не в состоянии его верно передать.

Например, я со временем убедилась в том, что итальянская публика до сих пор не читала Достоевского, а, по сути, познакомилась с некоторыми *редукциями* его произведений. Мое резкое утверждение не является жесткой критикой целых поколений переводчиков и итальянских славистов, а всего лишь прямым указанием на реальную проблему: я хочу просто поставить акцент на том, что, когда художественный текст является по-настоящему глубоким, дело перевода

¹⁹ См. например: «Действительно, “эквивалентные” слова различны и по объему семантики (дом шире по значению, чем house, так как включает и home, и building, и block of flats, и condominium, и mansion), и по употреблению в речи <...>, и по стилистическим коннотациям (ср. зеленые глаза и green eyes), и по возможностям лексической сочетаемости (ср. крепкий чай и strong tea). Но даже в тех редких случаях, когда все эти собственно языковые моменты совпали в разных языках, не следует забывать о внеязыковых различиях, то есть о том, что различны как сами предметы и явления, так и представления, понятия о них. Это вполне естественно и закономерно, поскольку различны наши образы жизни, мировоззрения, привычки, традиции, те бесконечные и разнообразные условности, которые определяют национальную культуру в широком смысле слова» [Тер-Минасова].

²⁰ Я говорю о «целостности слова» и о его способности «действовать» в стремлении расширить проблему и охватить ее во всей полноте. Вопрос многозначности слов является лишь верхушкой айсберга, однако он очень важен, поскольку позволяет явно заметить, что проблема существует и что она глубока. Речь идет о понимании слова, о его природе. Подробно об этом см.: [Касаткина, 2004, с. 4–47].

²¹ «Глаз, который слушает» — название сборника эссе П. Клоделя — это качество, которое Г. У. фон Бальтазар обнаруживает в видении Р. Гуардини: его глаз слушает, полностью отдает себя в руки того, на кого смотрит (в руки жизненно-конкретного, то есть другого и, в конечном итоге, Иисуса Христа, потому что именно Он и является жизненно-конкретным). Этот глаз, который слушает внимательно и с любовью, является «основополагающим элементом встречи»: это взгляд во взгляде ближнего. <...> В книге «Противоположность. Опыт философии жизненно-конкретного» (1925) Гуардини описывает метод, посредством которого можно осуществлять это видение, которое оставляет главное место предмету: предмет должен рассматриваться как основа, от которой исходит размышление» [Fares].

требует, *прежде всего*, чтобы переводчик проделал огромную *филологическую* работу вхождения в подлинный текст. И подчеркиваю, что речь идет именно о *филологической* работе, и что она нужна *прежде всего*. То есть, я считаю, что по сравнению с ошибками, порожденными отсутствием этой предварительной работы вхождения в смысл текста, ошибки, зависящие от культурологических, исторических и т.п. лакун в знаниях переводчика, являются гораздо менее серьезными, ведь они не так радикально искажают сам текст. А я просто не один раз сталкивалась с тем, что филологические, лингвистические, культурологические и литературоведческие компетенции в личности переводчика словно расчлняются. Однако обычно считается, что переводчик в силах сделать хорошую работу, если он обладает достаточно глубоким знанием контекста и языков, и больше ему ничего не требуется. В то время как для переводческой практики все перечисленные компетенции являются одинаково необходимыми и *должны* сосуществовать, вступая в отношение друг с другом. При этом многими забытая собственно *филологическая компетенция* должна идти первой. Скорее всего, проблема коренится в недостатке теоретического осмысления вопросов перевода (тезис о том, что настоящей теории перевода не существует, звучит постоянно, менее часто он сопровождается пониманием того, что это является проблемой), и она напрямую связана с проблематикой комментирования, потому что комментарии переводчика могут быть очень полезными, а иногда, как увидим, даже стать *частью самого переведенного текста*. Но они же могут оказаться и ненужными надбавками, иной раз даже мешающими восприятию текста. В связи с этим можно вспомнить прекрасную фонетическую игру слов французского языка «commentaire = comment taire?»²²: в ней скрывается глубокая тайна совершенства комментирования, «l'art du commentateur étant aussi souvent un art du comment-taire»²². И это должен был бы осознать каждый переводчик. Дело в том, что с определенной точки зрения *комментарий* надо рассматривать как самую последнюю возможность, потому что читатель имеет право на прямую встречу с текстом и его автором: именно этому должен послужить переводчик, стараясь всеми силами и использованием всех возможных средств сделать так, чтобы читатель смог услышать голос самого текста. И все-таки, читая литературные произведения в переводе, мы можем очень легко заметить, что глубина текста не ощущается, что текст ка-

²² «Искусство комментатора — это еще и искусство уметь молчать» (перевод мой) [Solère, 2000, p. 420].

жется плоским и перед нами ничего не открывается. В этом немалая доля ответственности переводчика.

Итак, говоря о *неизбежности* комментария, нам надо определить, что, собственно, мы имеем в виду, когда мы говорим о *комментариях переводчика*.

* * *

Первый уровень комментирования, который предписывается переводчику, включает все то, что мы привыкли находить в *сносках*, в *примечаниях*.

В итальянских переводах русских художественных произведений примечания переводчика²³ появляются чаще всего для объяснения *реалий*, не имеющих денотативного эквивалента в мире читателя и, следовательно, соответствующего ему слова для именованя в языке перевода. Так что на страницах итальянских изданий любого русского произведения мы встретим сноски, объясняющие значения таких непереводаемых реалий, как *валенки*, *баня*, *дача*, *квас*, *самогон*, *самовар*, *тулун* и т. п. Чаще всего переводчики ставят в текст транслитерацию русского слова и уведомляют читателя о том, что — к примеру — словом *valenki* обозначают «*stivali invernali, di feltro, dei contadini*» [Grossman, 1987, p. 123] (зимние сапоги крестьян, сделанные из войлока), что (la) *banja* «è il bagno russo, nelle residenze di campagna: una piccola costruzione isolata dal corpo dell'edificio principale e riscaldata soltanto per l'uso» [Puškin, 1990, p. 1275] (это русская ванная в загородных резиденциях: небольшое строение, отдельное от главного здания, которое нагревается только при использовании) или еще что словом *samogon* обозначается некая «*bevanda fortemente alcolica distillata da patate o cereali con mezzi artigianali e rudimentali in evasione al monopolio di stato*» [Eroféev, 1990, p. 77] (крепкий алкогольный напиток, дистиллированный из картофеля или крупы кустарными и рудиментарными средствами вне рамок государственной монополии).

В этом же русле можно рассматривать и имена собственные или точные обозначения *реалий*, известных русскому читателю, но вряд ли знакомые иностранцам. Оставаясь, например, в области крепких напитков, интересно то, как переводчик В. Ерофеева решил нетривиальную проблему именованя многочисленных видов водки в «Мо-

²³ Я не буду здесь проводить разделение между переводчиком и редактором, потому что по отношению к нашему вопросу они чаще всего совпадают.

скве-Петушках»: ведь на первой же странице книги мы сталкиваемся со стаканом «зубровки» и стаканом «кориандровой», а потом сразу с двумя стаканами «охотничьей» и далее со стаканами (четвертинками, сотнями граммов либо бутылками) «кубанской», «российской», «зверобой», «лимонной», «перцовкой», «столичной», «сивухи», «старки». Переводчик решает проблему, не переводя именованья водки, он их трактует как имена собственные и вводит в итальянский текст в транслитерации, курсивом и с большой буквы. А одновременно он объясняет читателю суть дела и значение каждого имени в примечании, комментируя весь спектр слов сразу же при появлении первого *стакана*. Таким образом, читателю не придется останавливаться на каждом шагу, на каждом незнакомом ему виде водки...²⁴ Заметим (справедливости ради), что такая же необходимость в комментировании, возникает также, когда речь идет о, скажем, безалкогольных напитках, как это видно из этих цитат — «<...> как он видел розовато-пепельную лососину среди лимонных солнышек, смуглость икры, тепличную зелень огурцов, крутые бока водочного графинчика и *боржомной* бутылки» [Гроссман], «Выпивши положенное число стаканов *нарзана* <...>» [Лермонтов] — которые тоже нуждаются в объяснении, чтобы читатель мог убедиться в том, что на этот раз речь идет просто о минеральных водах.

Похожим образом переводчики обычно считают, что необходимо комментировать текст, когда речь идет об исторических событиях и лицах, о географических местах, местных традициях, обычаях и нравах и т.п. Вся эта информация обычно вводится в текст автором с презумпцией того, что его читатель ее сумеет распознать без дополнительных указаний, потому что он знает и понимает контекст, между тем как для чужестранного читателя подобные культурно-специфические знания будут, скорее всего, малоизвестными. А ведь они нередко необходимы даже для самого поверхностного понимания сюжета. Так, например, понятно, что русскому человеку не надо объяснять, кто такие *богатыри*, что за праздники *Иван Купала* и *9 мая*, содержание *58-й статьи советской конституции*, либо кто такие Ежов или Бандера. А для итальянского — к примеру — читателя все это не настолько

²⁴ Вот примечание переводчика: «*Zubròvka*: vodka di cereali. In seguito saranno ripetutamente citati numerosi altri tipi di vodka, come: *Koriàndrovaja* (vodka di coriandolo), *Ochòtnič'ja* (vodka del cacciatore), *Kubànskaja* (del Kubàn'), *Rossijskaja* (russa), *Zverobòj* (vodka d'iperico), *Limònnaja* (vodka al limone), *Percòvka*, *Percòvaja* (al peperoncino), *Stoličnaja* (della capitale), *Sivùcha* (vodka ordinaria di cereali), *Stàrka* (vodka forte e stagionata)» [Там же, p. 9].

очевидно, и недостаток знаний может реально влиять на его восприятие и понимание текста. Приведу только один очень яркий пример: «В первый день вы к полуночи становитесь как одержимый. Вы к полуночи такой пламенный, что через вас девушки могут прыгать *в ночь на Ивана Купалу*». Эту цитату перевести не сложно: «Il primo giorno, verso mezzanotte, sarete diventato come un ossesso. Verso mezzanotte sarete così infuocato che le ragazze potranno far salti sopra di voi *nella notte di Ivan Kupala*» — но «ночь на Ивана Купалу» является частью метафоры, и если не знать, что происходит в эту ночь, то получается бессмыслица. Поэтому переводчик в примечании объясняет читателю, что «в безудержном праздновании ночи на Ивана Купалу в русских поселках принято веселиться, прыгая через костер»²⁵.

Подобных примеров необходимости комментирования реалий очень много, и они не просто любопытные, а действительно интересные, потому что помогают осветить глубокие культурные и языковые расхождения. Однако же с точки зрения перевода и необходимости комментирования они не представляют особых затруднений — ведь такие места в тексте идентифицируются легко, и задача переводчика заключается просто в том, чтобы предоставить читателю некий *словарь-справочник* для чтения. Другое дело, что даже в таких случаях нужно всегда задавать себе вопрос о том, является ли объяснительное примечание действительно *необходимым*. Ведь, кроме того, что каждый случай особый, надо еще учитывать контекст пост-интернетовского культурного пространства, в котором появились средства, позволяющие любому читателю моментально восполнить всяческие пробелы в знаниях. Я считаю, что примечания такого рода полезны, если они не становятся захватническими, а еще — и прежде всего — только в том случае, когда они не покрывают пространство *общего* незнания, то есть когда переводчик может с уверенностью предполагать, что читатель оригинала действительно этими знаниями обладает. В противном случае, надо исходить из презумпции того, что автору незнание читателей пригодились и, следовательно, что эти возможные лакуны являются важной частью самого текста. А значит, переводчик не должен злоупотреблять своим положением: он никогда не может себе позволить заменять автора и его интенции²⁶.

²⁵ «La notte di S. Giovanni, che nelle campagne russe vedeva sfrenate feste notturne e ogni sorta di licenze. Qui si allude in particolare all'usanza di saltare al di sopra dei falò» [Eroféev, 1990, p. 67]. Русский текст В. Ерофеева цитируется по: [Ерофеев].

²⁶ Уточняя, что здесь я говорю исключительно о переводе самого худо-

То же самое можно сказать о цитатах: когда в тексте автор цитирует другой текст, это всегда является важной информацией, но с точки зрения перевода как такового нужно всегда постараться понять, какова была интенция автора: рассчитывал ли он на узнавание цитаты со стороны читателя? Ведь если речь идет о цитатах — скажем — Пушкина, это ясно, что русский средний читатель их легко узнает (и поэтому автор на это мог рассчитывать), а иностранец нет. В этом случае сноски нужны. Но иногда цитаты не так уж всеми узнаваемы, и тогда перед переводчиком ставится вопрос другого порядка: имеет ли он право упрощать процесс чтения читателя? Имеет ли он право высказать прямо то, что автор не сказал прямо? Действительно ли он помогает читателю войти в текст, давая ему информацию, которую сам автор не дал? Ведь, конечно, если цитата узнаваема, надо ее переводить так, чтобы и в переводе она могла бы быть узнана, но это не значит, что надо говорить прямее автора.

Особая ситуация возникает в связи с библейскими цитатами: уже их узнавание может оказаться непростым из-за сложного контекста существующих переводов и их литургического узуса, но и в выборе варианта переводной цитаты порой довольно сложно определиться.

В недавнем издании «Братьев Карамазовых» на итальянский переводчик сосредоточил внимание именно на этом. Он это мотивирует во введении и иногда ставит примечания с точным указанием на цитированные библейские отрывки [Dostoevskij, 1992]²⁷. Хорошо ли это? Не нарушает ли это границы личной сферы ответственности читателя? Не является ли это тонким — замаскированным, но ведь и реальным — вторжением на чужую территорию? На такой вопрос ответить непросто, я бы скорее склонялась к тому, чтобы оставить каждому свое пространство, со всеми рисками потери смысла, которые с этим связаны. Но и здесь нужно рассматривать каждый случай как отдельный или хотя бы постараться не поддаваться искушению принять слишком обобщающие решения. С отсылками Достоевского к христианской культуре, например, дело довольно сложное еще и потому, что Достоевский использует не только библейские тексты, но и тексты православного литургического предания и молитв, порой он отсылает читателя к православным иконам (а это тоже в полном смысле тексты, которые надо уметь читать). А цитаты входят

жественного текста и что в контексте данного размышления критические или комментированные издания художественных произведений я бы рассматривала отдельно как особый жанр перевода.

²⁷ См. Предисловие переводчика [Dostoevskij, 1992, vol. I, pp. XXXIII–XXXV] и, например, прим. 2 [Dostoevskij, 1992, vol. II, p. 499].

в текст Достоевского на том языке, на котором они должны были звучать в памяти героев и, одновременно, в памяти автора и читателей, то есть на церковнославянском. Понятно также, что вообще для узнавания таких цитат читатель должен быть знаком с этими текстами и что невежество читателя — это вопрос, не относящийся исключительно к проблемам перевода. Я это осознала с ясностью, когда в рамках курса лекций в московском вузе обсуждала со студентами четвертого курса факультета журналистики «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса и очень наивно (так оказалось) потребовала от них узнавания в тексте сцены смерти и — собственно — воскресения Аслана. После долгого молчания я сама им подсказала, что что-то похожее написано в Евангелии, а они мне возразили, что с Евангелием они не знакомы, потому что у них все-таки было 70 лет коммунизма, во время которых Евангелие было недоступно. Они добавили, что я просто не могу понять, о чем они говорят, потому что я — человек западный. А мое удивление перед этими смелыми и уверенными утверждениями студентов, казавшихся мне до этого момента вполне адекватными и культурными — хоть и молодыми — представителями современной России, увеличилось, когда я узнала, что они готовились сдавать на следующий день экзамен по русской литературе XIX века и что они прочитали всего Достоевского... ничего не зная про евангельские события. Означает ли это, что пришло время издавать Достоевского в оригинале с компендиумом библейских цитат? Нет, конечно, и, по крайней мере, по двум причинам. Во-первых, вне осознания того, что Библия является базовым текстом русской литературы (кстати, точно так же, как и европейской в целом, как христианской, так и не христианской ориентации, *volens nolens*), понимание корней нашей культуры и нашей цивилизации будет неизбежно утрачено. И со временем наши дети уже совсем не будут способными понимать значение слов языка, на котором они говорят. Но есть еще и вторая причина: она связана с природой собственно литературных произведений, то есть с природой и силой искусства, и она не менее важна, чем первая. В настоящих произведениях искусства смысл передается ненавязывающим образом: *in potentiam* он присутствует в тексте в своей полноте и обращается к читателю с огромной преобразующей силой. Но у читателя есть право не принять в себе все сразу: он может принять лишь часть смысла либо остановиться на разных этапах пути к его постижению²⁸. Ведь

²⁸ См. об этом лекцию Т.А. Касаткиной «Восприятие Достоевского в XXI веке» (14.09.2011, Государственная библиотека Новосибирска) на: <http://philologist.livejournal.com/6531229.html>. Текст лекций издан в переводе на итальянский: [Kasatkina, 2012, pp. 118–139].

читатель может быть просто временно не готов или нуждаться в тренировке. словно неопытный альпинист, который начинает подниматься в горы, видя снизу прекрасную вершину, кажущуюся ему не такой далекой и недостижимой, а по пути неизбежно сталкивается со сложностями предпринятого приключения — начиная с нехватки собственных сил и встречи с самыми неожиданными препятствиями трассы, вплоть до открытия того, что для определенных отрезков дороги он не совсем правильно снаряжился и что ему нужны спутники и помощники, и еще — что на опыте реальное расстояние до цели оказывается совсем другим. Вот и в нашем случае начинающему читателю дано сразу предвидеть и предчувствовать красоту конечного *смысла* текста, и некий его образ сразу же запечатлевается в его сердце с обаятельностью обещания чего-то великого, но постепенное понимание тяжести пути достижения окончательной цели может заставить его остановиться на полпути и даже удовольствоваться этим виденным на расстоянии образом: и действительно, необязательно достичь вершины Монблана, чтобы иметь личный опыт его величия, а между тем не всем положено и не всем дозволено ходить по его ледникам и чувствовать на лице близость солнца. Но опыт Монблана может все равно полностью изменить жизнь всех тех, кто с ним, так или иначе — встретится: просто он будет в них действовать по-другому. А когда мы имеем счастье услышать голос свидетельства тех, кто этот путь совершили, то в нас создается впечатление, что мы тоже там были, что это произошло с нами, мы чувствуем и воздух, и ветер, и солнце, мы словно *притащены* на недостижимые нами вершины. И это очень важный способ познания мира, может быть даже, дерзну сказать — самый важный для развития человечества: познание реальности через посредника [Джуссани, 2004, с. 16–25]. И вот искусство, и литература в частности, акцентирует эффективность этого метода познания, в котором разум, сердце и свобода человека максимально вовлечены и приглашены к соучастию в созидании самого смысла. Ведь если бы читателю Достоевского захотелось — ему было бы довольно просто, раз начавши путь вхождения в текст (а вне метафоры это может обозначать «после первого или второго полного чтения определенного романа», потому что речь идет о постижении смысла, а не просто последней страницы текста), угадать, что для понимания описанных в его романах миров чтение Евангелия просто необходимо (и все-таки найти его сегодня не так уж сложно). Но у читателя остается право не читать Евангелие и наслаждаться творчеством Достоевского, не доходя до первообразов героев и событий, которые образуют глубинное дно его повествования. А это не значит,

что истинный, глубочайший смысл сказанного автором останется неподвижным, он будет просто по-другому двигаться и двигать сердце каждого отдельного читателя таинственной силой произнесенного слова и не менее таинственными путями человеческой свободы.

Если это длинное рассуждение применить к вопросу о переводе творчества Достоевского, сразу понятно, что необходимо внимательно подумать о каждом отдельном случае именно для того, чтобы максимально помочь читателю встретиться с текстом и его автором и, одновременно, не нарушить границы его свободы и личной ответственности.

Так, например, я бы предложила вставить примечания там, где Достоевский отсылает читателя к области православия, когда он намекает на иконы, праздники, молитвы, слова литургических текстов, являющиеся общим знанием русского народа, но совсем неузнаваемые западным человеком. С другой стороны, я не думаю, что переводчик должен указать в примечаниях отсылки к Евангелию — и именно потому, что речь идет об общем базовом тексте, вполне узнаваемым западным человеком, если — и это настоящий труд, который предстоит совершить переводчику — цитировать его соответствующими словами, потому что *узнается не смысл, а слово, «беременное смыслом»*.

Последним примером в этом ряду я приведу проблему перевода имен собственных, фамилий и топонимов. Очень часто перечисленные существительные вместе с денотативным значением вводят в текст значение, связанное с их этимологией либо с их внутренней формой. И речь идет о важных смыслах, также участвующих в формировании смысла текста в целом. Понятно, что *Вера, Любовь, Надежда* — это все имена говорящие, точно также как итальянскому читателю автоматически *говорят* имена *Beatrice, Lucia, Chiara* и т.п. Это тоже ставит непростой вопрос перед переводчиком, ведь русский читатель не обязан знать что «Lucia» «Обрученных» Мандзони — это не просто «Лючия», а, *по существу*, «Светлана», между тем как в подлинном тексте имя героини носит принципиально важное для автора значение, без которого потеряется если не *весь* смысл романа, то почти. Ведь с именем «Lucia», с его формой и с его значением, отсылающим к *свету* (lucе), Мандзони в тексте играет. Приведу один пример.

Есть момент истории «Обрученных», в котором Lucia, уступая воле жениха, соглашается на ложный поступок и отправляется вместе с ним обмануть священника, по сути, предавая свое призвание быть светом для довольно-таки темного мира романа. Мандзони этот мо-

мент отчетливо подчеркивает в тексте разнообразным использованием семантического поля слова *luce*:

<...> nel mezzo, come al dividersi d'una scena, *apparvero* Renzo e *Lucia*. Don Abbondio, *vide confusamente*, poi *vide chiaro*, si spaventò, si stupì, s'infuriò, pensò, prese una risoluzione: tutto questo nel tempo che Renzo mise a proferire le parole: — Signor curato, in presenza di questi testimoni, quest'è mia moglie. — Le sue labbra non erano ancora tornate al posto, che don Abbondio, lasciando cader la carta, aveva già afferrata e alzata, con la mancina, la *lucerna*, ghermito, con la diritta, il tappeto del tavolino, e tiratolo a sé, con furia, buttando in terra libro, carta, calamaio e polverino; e, balzando tra la seggiola e il tavolino, s'era avvicinato a *Lucia*. La poveretta, con quella sua voce soave, e allora tutta tremante, aveva appena potuto proferire: — e questo... — che don Abbondio le aveva buttato sgarbatamente il tappeto sulla testa e sul viso, per impedirle di pronunziare intera la formola. E subito, lasciata cader la *lucerna* che teneva nell'altra mano, s'aiutò anche con quella a imbacuccarla col tappeto, che quasi la soffogava; e intanto gridava quanto n'aveva in canna: — Perpetua! Perpetua! tradimento! aiuto! — Il *lucignolo*, che *moriva* sul pavimento, mandava una *luce languida e saltellante* sopra *Lucia*, la quale, affatto smarrita, non tentava neppure di svolgersi, e poteva parere una statua abbozzata in creta, sulla quale l'artefice ha gettato un umido panno. *Cessata ogni luce*, don Abbondio lasciò la poveretta, e andò cercando a tastoni l'uscio che metteva a una stanza più interna <...>²⁹.

<...> между ними, словно при раздвинувшемся занавесе, появились Ренцо и *Лючия*. Дон Абондио сначала *неясно*, а потом *отчётливо* увидел всё, испугался, онемел, пришёл в бешенство, сообразил, что к чему, принял решение, – и всё это за время, которое потребовалось Ренцо для произнесения слов: «Синьор курато, в присутствии этих свидетелей заявляю: она моя жена». Ещё не успели сомкнуться его уста, как дон Абондио, бросив бумагу, схватил левой рукой *светильник*, а правой стащил со столика ковровую скатерть и, прижав её к себе, уронив впопыхах наземь книгу, бумагу, чернильницу и песочницу, пробрался между креслом и столиком, приблизившись к *Лючии*. Бедняжка своим милым и в ту пору дрожащим голоском едва успела вымолвить: «А это...», как дон Абондио грубо набросил ей скатерть на голову, закрыв лицо, чтобы помешать произнести до конца всю

²⁹ А. Мандзони, «Обручённые», глава VIII. Цит. по изданию: [Manzoni, 2014, pp. 281–283]. Все выделения в цитатах мои.

формулу. И тут же, бросив светильник, который он держал в другой руке, обеими руками так закутал *Люцию* в ковёр, что она чуть не задохнулась. При этом он принялся кричать во всё горло: «Перпетуя! Перпетуя! Измена! Помогите!» *Светильник, угасавший* на полу, *слабым мигающим светом* освещал Люцию, которая, совершенно растерявшись, не пыталась даже выпутаться из ковра, и могла сойти за изваяние, вылепленное из глины, на которое мастер набросил сырую ткань. *Когда свет совсем погас*, дон Абондио бросил бедняжку и принялся ощупью искать дверь в другую, внутреннюю комнату <...> [Мандзони].

Уже из выделений должно быть видно, что в итальянском тексте вся метафора вертится вокруг имени Lucia, и в тексте мы читаем практически буквально, что там сама Lucia по сути *умирает* («il lucignolo moriva», «cessata ogni luce»). В русском переводе это теряется, а дело не ограничивается этим отрывком романа, потому что от смысла имени «Lucia» и от ее силы зависит история «Обрученных» в целом. Что мог бы делать в такой ситуации переводчик? Вопрос не простой, я ведь не думаю, что можно прямо Люцию назвать Светланой, это было бы смешно. Это еще один открытый вопрос, который как минимум требует того, чтобы переводчик пересмотрел все отрывки текста, в которых имя героини играет основополагающую роль так, чтобы предложить свой вариант ответа. То, что, с моего точки зрения, было бы совсем неправильно, — это оставить читателя *в темноте*, не давая ему никакого указания на то, настолько значителен этот элемент в тексте.

Подобное рассуждение можно привести и в отношении говорящих фамилий и топонимов: как поступать с *Карамазовыми*? И с *Раскольниковым*? А как передать глубочайший пласт смысла Достоевских «Бесов», не учитывая то, что «Заречье», «Горшечная» и «Спасов» для русского читателя слова, полные смысла?³⁰

³⁰ Об этом пишет Т. А. Касаткина: «У Достоевского встреча Ставрогина с Федькой Каторжным происходит на плашкоутном мосту через реку, когда он возвращается от Лебяжьиных, помещенных в Заречье — как бы уже в иномирное, загробное бытие, традиционно отделяемое от здешнего мира водами реки. (Кстати, они помещаются в Горшечной слободке — вследствие чего образ Ставрогина не только в момент самоубийства начинает сопрягаться с образом Иуды. Иуда получает за свое предательство тридцать сребреников, которые он, в отчаянии от случившегося, возвращает синедриону и на которые, после его смерти, приобретает земля горшечника, с тем чтобы устроить на ней кладбище для странников. Землю ту называют «землею крови» (см.: Мф. 27:3–10)). То, что мост плашкоутный — важно в романе, поскольку это мост, лежащий на воде, и Ставрогин

Но для того чтобы не затемнять все эти смыслы, переводчик должен проделать очень тонкую работу, ведь он, с одной стороны, рискует упростить работу читателя, объясняя ему всё, а с другой — он рискует выставить текст в смешном виде.

Интересно, что порой в случае так называемых *лингво-* и *культуро-специфических ключевых слов*³¹, которые, выражая определенную картину мира, являются перегруженными адекватно непередаваемыми на другом языке смыслами, переводчики даже решаются на то, чтобы сохранить в их подлинном виде. Так, например, решила поступить С.М. Гайер, переведя на немецкий Достоевский «надрыв» как «*nadryw*»³².

перебирается между мирами, как бы ступая по водам (одна из многих в романе глумливо-пародийная отсылка к образу Спасителя). У Хотиненко встреча происходит в крытом низком переходе, словно под землей, в мышиной или крысиной норе, рифмуясь с мышью, запущенной за стекло иконы. <...> В главе «Последнее странствование Степана Трофимовича» к нему пристает с назойливыми вопросами встретившийся Анисим: «— Уж не к нам ли в Спасов-с? — Да, я в Спасов. Il me semble que tout le monde va à Spassof...» (10, 487). Предложенный современными издателями подстрочный перевод (совершенно справедливый, если вести речь о «значении», а не об образе): «Мне кажется, что все направляются в Спасов...» Однако буквальное значение французской фразы: «Мне кажется (похоже), что весь мир идет в Спасов», а это уже совсем другое дело. Французская фраза не только гораздо нагляднее представляет идею, развиваемую героем (и автором) на заключительных страницах романа: весь мир движется к спасению и в объятиях своего Спасителя, но и как прямая цитата соотносится с чрезвычайно важным для этой главы местом Евангелия от Иоанна: «весь мир идет за Ним» (Ин. 12:19). В этом смысле, кстати, можно сказать, что сейчас и русские читают Достоевского не совсем в оригинале. Ведь в большинстве случаев читатель, увы, пропустив в тексте Достоевского французскую фразу, сразу обращается к подстрочному переводу, упуская при этом выраженные Достоевским при помощи французского текста образы». Цит. по: [Бесъ: экранизация...].

³¹ Ср., например: [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005].

³² «Интересно, что некоторые труднопереводимые слова и выражения в тексте оригинала оказываются настолько важными для осмысления содержания всего романа, что переводить их приблизительно не очень хорошо. Например, русское слово «надрыв», которое очень любил Достоевский, которое в «Братьях Карамазовых» встречается много раз, даже в названии отдельных глав, и является действительно ключевым словом этого романа, практически не имеет хорошего немецкого эквивалента. Его по-разному переводили в разное время разные переводчики, но что-то уходило. Интересно, что в последнем переводе замечательная переводчица Светлана Михайловна Гайер перевела «надрыв» как *Nadryw*, то есть просто транслитерировала это слово. И когда мы с ней это обсуждали, она сказала, что если уж немцы выучили слово *Perestroika*, то пусть уж выучат и *Nadryw*. Поскольку действительно любой перевод смещал бы акценты. И удивительно, что это слово прижилось, в немецкой «Википедии» даже есть отдельная статья, посвященная слову *Nadryw*» [Русская классика]. См. также: [Левонтина, 2005, с. 247–258].

Последние примеры уже показывают, что проблемы перевода и комментария переводчиков не сводятся лишь к уровню некой добавочной — более или менее существенной — информации. Они часто касаются самого глубокого пласта смысла художественного текста. Именно поэтому я убеждена в том, что переводчик призван прежде всего найти путь вхождения в исконный текст и дойти до максимального видения его глубины: он должен его знать и им обладать одновременно синтетически и аналитически для того, чтобы он мог действительно *его пере-весту (tra-ducere)*.

* * *

Итак, повторим еще раз, что самый серьезный аспект комментариев к переводу литературных произведений укоренен в глубине смысла подлинного текста и что трудности, которые в первую очередь возникают у переводчика, относятся к *пониманию* текста, к возможности достижения максимально полного видения текста в его целостности. Переводчик должен найти для себя способ узнавания всех пространств, в которых текст — через слова и концепты — раскрывается, и избежать искушения свести перевод текста к горизонтальному переводу, то есть к переводу высказываний и связей между высказываниями, другими словами, к переводу сюжета. Следовательно, необходимым условием для начала работы над переводом является достижимое только филологическими навыками глубокое познание текста. Переводчик призван видеть ясно место слов и концептов в тексте, связи между ними, возникновение всяких возможных расхождений, роль и пространство разных видов контекстов. Все это *предшествоует* поиску подходящих выразительных средств на языке перевода и очевидным образом требует от переводчика колоссального труда. Именно этой предварительной филологической работы усвоения текста часто не хватает, и это является основной причиной ущерба смысла, заметного во многих существующих переводах. Конечно, время, которое переводчик должен посвятить языку, на который он переводит, настолько же огромно. Но именно (и почти исключительно) на этом втором этапе работы сейчас принято делать акцент, и только об этом говорится в попытке зафиксировать принципы качественного художественного перевода. Я не спору с тем, что переводчик должен великолепно владеть своим языком, я только утверждаю, что этого недостаточно. Результат перевода — это некий текст, который получается в конце длинного пути, имеющего очень определенное начало: исконный текст.

Продемонстрирую важность данного тезиса примерами из перевода на итальянский произведений Ф.М. Достоевского.

В «Белых ночах» Достоевский придает особое внимание числам и прежде всего — это заметно и при первом чтении романа — числам *один* и *два*³³. Казалось бы, все явно выражено в тексте, и поскольку с числами проблем эквивалентов перевода не возникает (в нашем случае), то переводчик может смело переводить *один* как *uno* и *два* как *due*. Но, оказывается, проблема гораздо сложнее, и одновременно она является основополагающей для передачи смысла текста. Дело в том что русское слово *один* многозначно и включает в единой словесной оболочке сложное ядро смыслов: первое значение — числительное, которое выражает *количество*, а далее включаются значения *отдельности*, *одиночества*, *неопределенности*, *тождественности*, *ограничения*, *сопоставимости (в ряду сходных)* и *единичности*³⁴. По объему смыслов итальянское слово *uno*³⁵ не идентично русскому *один*, и для нашей цели важно прежде всего то, что у него нет значения *одиночества*, которое передается совершенно другим словом *solo*. А слово входит в текст со всей своей семантической силой, так что в тексте Достоевского настойчивым повтором слова *один* образуется сложное переплетение смыслов. И, заметим, русский читатель способен

³³ Подробно об этом см.: [Касаткина, 2015]. Все аудио материалы являются двуязычными.

³⁴ «Один <...>: 1. числит, колич., ед. Число, цифра и количество 1. 2. прил. Без других, в отдельности. <...> 3. прил. Одинокий: без жены или без мужа, без семьи. <...> 4. мест. неопр. Какой-то, некий. <...> 5. мест. определит. Тот же самый, тождественный. <...> 6. мест. определит. Выражает ограничение: только, исключительно. <...> 7. мест. определит. Какой-нибудь в ряду сходных или сопоставляемых друг с другом. То о., то другой. <...> 8. прил., ед. Единый, целостный <...> ». Цит. по: [Ожегов].

³⁵ Ср.: «Uno <...> 1. agg. num. card. Primo numero della serie naturale, senza distinzione di genere grammaticale, inteso come sostantivo maschile e quasi nome proprio <...> ; indica quantità minima o numero esiguo <...> simboleggiando, in frasi negative, quanto è minimo o quasi nullo <...> Seguito da solo, unico e dall'avverbio soltanto acquista un rafforzamento di significato <...> ; senza questi rafforzamenti, significa 'uno solo' (non ho che un amico; Amor condusse noi ad una morte, Dante), o anche 'unico', 'indiviso' (Una d'arme, di lingua, d'altare, Di memorie, di sangue e di cor, Manzoni); Tutt'uno, una cosa sola, col duplice valore di pronomine (A. e B. erano tutt'uno) e di avverbio e cioè 'simultaneamente' (vederlo e prenderlo fu tutt'uno); Come s.m., acquista la massima efficacia nel senso filosofico: l'Uno, l'unica realtà assoluta | Uno dei tanti, persona che non si distingue né eccelle rispetto alla massa; Come s.f., sottintende invece 'vicenda' o 'storia' <...> 2. Come pron. indef., è la forma più semplice equivalente a un tale <...>; Con valore correlativo si oppone ad altro: uno o l'altro <...> ; con valore reciproco: si aiutavano l'un l'altro. 3. Come art. indetermin., corrisponde alla fase finale del suo indebolimento <...> ; riferito a numeri dà un valore approssimativo: ci vorrà una mezzora; ci sarà un cinquanta chilometri» [Vocabolario, 2013].

одновременно различать эти смыслы, необходимые для понимания определенного уровня дискурса — и при этом их не разделять: в его языковом сознании смыслы связаны, потому что они зафиксированы в одном слове. В самом деле, сложность задачи переводчика состоит в том, чтобы глубоко чувствовать язык и изумляться, а не бояться и, следовательно, не защищаться перед безумной красотой сложного живого организма. Это, еще раз, дело первого шага: переводчик призван к тому, чтобы осмотреться и даже остановиться на созерцании исследуемого *предмета*, а не брать немедленно в руки скальпель «профессионала», не пользоваться порой очень разрушительной и жесткой техникой перевода. Кстати, факт, что познание — по природе своей — осуществляется только в любви, человечество открыло давно, и в истории всегда находились мыслители (философы, богословы, художники, писатели, поэты... математики и т. д.), которые об этой простой истине напоминали всем. Ведь эта истина сложна только тем, что она неудобна: она не позволяет нам быстро разобраться, потому что явно указывает на то, что мы познаем всегда *другого* и что у этого другого свои потребности именно потому, что он жив. И это значит, что мы не можем полностью его подчинить себе, если только не лишим его дыхания собственной и уникальной жизни, то есть — не убьем его. К переводу это относится прямо, потому что мы с трудом даже замечаем, что часто не готовы и неспособны по-настоящему услышать другого (ведь другой говорит не то, что мы думаем, и уважать нам непонятную либо даже для нас противоречивую мысль не так просто, мы скорее склоняемся к тому, чтобы быстро и легкомысленно свести всё к тому, что мы уже «поняли» и «знаем»). А страстно и любознательно желать того момента, в котором мы будем способны увидеть перед собой истинное лицо другого в его тайне, просить, ждать, смотреть на него, любоваться, одним словом — *любить* — это целая работа над собой. А другой в нашем случае — это автор, разумеется, но это также и язык: *другой переводчика* — это целая совокупность живых собеседников, воплощающих тот *предмет*, с которым он должен вступить в отношение.

Итак, русское слово *один* входит в текст «Белых ночей» в полное всех своих смыслов, и русский читатель способен его услышать в этой полноте. Одновременно русский читатель ощущает как нечто само собой разумеющееся то, что в словах *одинокий/ одиночество* — которые также часто повторяются в романе — присутствует число *один*. Приведу пример. Достоевский пишет:

- Так как же вы жили, коль нет истории? — перебила она смеясь.
- Совершенно без всяких историй! так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть *один* совершенно, *один, один* вполне, понимаете, что такое *один*?
- Да как *один*? То есть вы никого никогда не видали?
- О нет, видеть-то вижу, а все-таки я *один*.
- Что же, вы разве не говорите ни с кем?
- В строгом смысле, ни с кем [Достоевский, 1972–1990, т. II, с. 110–111].

В коротком отрывке диалога между Настенькой и мечтателем, слово *один* настойчиво повторяется и — заметим — оно даже не варьирует форму склонения, то есть *один* совсем отчетливо выделяется в тексте как *единица* формой и смыслом, являющая себя в виде определенной оболочки. И само содержание диалога между героями направлено на то, чтобы — разными способами — уточнить смысл нашего слова. А читатель понимает, что речь идет об *одиночестве* мечтателя (совершенном, полном), но одновременно — при помощи силы повторения одинаковой формы слова, усилительных конструкций и уже окончательно прямых вопросов самих героев о понимании его смысла («понимаете, что такое *один*?») — он ощущает, что вот этот *один* скрывает в себе что-то *большее*, на что и обращено внимание всех участников (автора, героев и самого читателя). Действительно, когда звучит вопрос мечтателя «понимаете, что такое *один*?», слышен скорее странный вопрос о предмете — о числительном — чем о состоянии, то есть об *одиночестве*. Но (я это подчеркиваю, несмотря на то, что мое замечание может показаться само собой разумеющимся, просто потому что, судя по результатам переводов, наверняка это не совсем так) если бы Достоевский захотел задать вопрос только о смысле *одиночества*, он — конечно — смог бы это сделать, заодно и выражаясь более богатым языком. Но он этого не сделал, и надо исходить из презумпции того, что он это не сделал намеренно. Эту установку особенно важно осознать перед тем, как приступить к переводу. Ведь часто, когда предполагается, что переводчик *должен* изменить структуру текста (структуру предложения, порядок слов и т.д.), чтобы речь звучала естественной на языке перевода, мощностъ и интенсивность появления определенного слова в определенном месте в подлинном тексте просто теряются из вида. И, в итоге, переводчики, вместо того чтобы искать способ передачи этого сложного ядра смысла, работают на поверхностном уровне текста, опираясь на общепринятые «правила» межъязыкового соотношения. Принято утверждать — к приме-

ру — что в отличие от русского итальянский язык не терпит повторов в тексте, и следовательно, для того чтобы текст воспринимался естественным образом итальянским читателем, переводчик *должен* найти способ устранения «излишних» повторов. Но в случае нашего примера именно жесткое повторение слова способствует появлению глубокого смысла, и потеря видения настойчивого присутствия этого слова в переводе будет *неизбежно* вести к потере видения созданного автором концепта.

Посмотрим перевод процитированного отрывка в некоторых из ныне существующих итальянских переводов «Белых ночей»:

E come avete fatto a vivere senza una storia? — m'interruppe scoppiando a ridere.

— Ho vissuto così, assolutamente senza alcuna storia. Ho vissuto, come si dice da noi, per conto mio, cioè assolutamente *da solo, solo*, in piena *solitudine*. Capite cosa significa?

— Ma come *da solo*? Non avete mai visto nessuno?

— Oh no, qualcuno l'ho visto, ma sono sempre stato *da solo* [Dostoevskij, 1996, p. 38].

«E come avete vissuto, se non avete una storia?» m'interruppe lei, ridendo.

«Assolutamente senza storia! Sono vissuto così, come si dice da noi, per conto mio, cioè *solo, solo*, del tutto *solo*; capite ciò che significa essere *solo*?»

«Ma come, *solo*? Vorreste dire che non avete mai veduto nessuno?»

«Oh no! quanto a vedere gente, ne vedo, tuttavia sono *solo*.»

«E che? Dunque voi, forse, non parlate con nessuno?»

«In senso stretto è così: con nessuno» [Le notti bianche].

Как видно из вариантов перевода, решения бывают разные, и если все-таки доминирует тенденция к изменению текста, в одном случае (см. второй пример), переводчику удалось сохранить хотя бы настойчивый повтор единого слова. Однако же этого недостаточно для того, чтобы читатель, совсем незнакомый с русским языком, смог ощутить, что в этом *solo* скрывается и число *uno*.

Один в «Белых ночах» образует концепт, который *должен* быть полностью передан иностранному читателю, и — опять-таки — переводчик может начать поиск средств передачи концепта только в случае, если он сам его увидел в целом. Вопрос о сохранении концептов в переводе является одним из основополагающих случаев, в которых — как мне кажется — комментарии переводчика становятся иногда *действительно неизбежными*.

В данном случае передачу целостного концепта, образующего семантическое поле вокруг слова *один* нельзя осуществить средствами итальянского языка без потери, и — добавим — ситуация в самом деле сложна еще из-за того, что итальянское слово *uno* является также артиклем, который обладает в речи очень высокой частотностью. Передача функции артикля в языке, который им не обладает — известная проблема, и она возникает всегда при переводе с итальянского на русский. Здесь же проблема открывается несколько по-новому, потому что любой итальянский текст будет *de facto* загроможден *uno*, и вследствие этого задача переводчика позволить читателю уловить этот *uno* как концепт, выделенный в тексте Достоевским, становится почти не осуществимой.

Посмотрим другие цитаты и примеры перевода:

«О, Настенька! ведь грустно будет оставаться **одному, одному** совершенно, и даже не иметь чего пожалеть — ничего, ровно ничего... потому что всё, что потерял-то, всё это, всё было ничто, глупый, круглый **нуль**, было **одно** лишь мечтанье!»

• «Oh, Nasten'ka! Come sarà triste rimanere **solo**, completamente **solo**, senza neanche un rimpianto, niente, assolutamente niente... Perché tutto quello che avrò perduto non esisteva, era una stupida **nullità** totale, era solo una fantasticheria!» [Dostoevskij, 1996, p. 75]

• «Oh, Nàstenka! Sarà triste restar **solo**, completamente **solo**, e non avere neppur nulla da rimpiangere, nulla, proprio nulla... perché tutto quanto perderò, non è stato che nulla, uno stupido, tondo **zero**, nient'altro che sogno!» [Le notti bianche]

«Верите ли вы, на него глядя, милая Настенька, что действительно он никогда не знал той, которую он так любил в своем исступленном мечтании? Неужели он **только** и видел ее в **одних** обольстительных призраках и **только лишь** снилась ему эта страсть? Неужели и впрямь не прошли они рука в руку столько годов своей жиз-

• «Credete, cara Nasten'ka, quando lo guardate che veramente egli non abbia mai conosciuto colei che ha tanto amato nei suoi sogni estatici? L'ha forse vista **soltanto** nelle sue meravigliose fantasticherie? Questa passione l'ha **solo** sognata? Davvero non hanno trascorso mano nella mano tanti anni della loro vita, **da soli**, dopo aver abbandonato il mondo e congiunto le proprie vite, i propri mondi?» [Dostoevskij, 1996, p. 64]

• «Potreste pensare, guardandolo, mia cara Nàstenka, che egli non ab-

ни — *одни, вдвоем*, отбросив весь мир и соединив каждый свой мир, свою жизнь с жизнью друга?»

bia mai realmente conosciuto colei che ha tanto amato nei suoi frenetici sogni? Credete possibile che egli l'abbia vista *soltanto* nelle sue affascinanti fantasticherie e, che quella passione l'abbia *soltanto* sognata? È possibile che quei *due* esseri non abbiano trascorso, mano nella mano, tanti anni della loro vita, *solì, loro due*, rinnegando tutto il mondo e riunendo il proprio mondo e la propria vita *l'uno* a quella dell'altro?» [Le notti bianche]

В приведенных цитатах можно заметить, что концепт Достоевского создается вступлением слова *один* в сравнительное — сопоставительное — отношение с другими числительными (два и ноль)³⁶. С другой стороны, мы можем наглядно увидеть, что вопрос усложняется еще из-за одного языкового расхождения: русское слово *только* чаще всего соответствует итальянскому *solo*³⁷. Перед глазами переводчика образуется примерно такая сложная картина: *solo* = один, одинокий, только, исключительно, лишь; *один* = *uno, solo, stesso, unico*; *только* = *solo, solamente, soltanto*; *один* = *один, определенный*; *одинокий* = *solo, solitario, isolato*.

Заметим, что переводчик всегда имеет возможность «играть» с этимологией и с более или менее прозрачными внутренними формами слов. Это часто помогает справиться со многими языковыми расхождениями в широком пространстве всего текста. Но для этого надо действительно воспринимать текст как одно целое и еще надо глубоко чувствовать слово³⁸. Кроме того, переводчику классиков должен быть

³⁶ Для подробного анализа концепта см. [Касаткина, 2015]. Здесь важно не терять из вида, что этот концепт проходит через весь текст «Белых ночей», являясь, таким образом, основополагающим *фактором* создания текстового целого.

³⁷ Ср.: «Sólo agg. e avv. 1. Separato da ogni rapporto <...>. La separazione può essere sentita come privazione o isolamento <...>, come effetto di una esclusione <...>, come condizione appartata, raccolta o schiva <...>. Al pl. esprime una limitazione del rapporto o della compagnia <...>. 2. In senso più genric., esprime una limitazione esclusiva <...>. Tale limitazione può determinarsi come autosufficienza o come capacità autonoma <...> o anche come rapporto esclusivo con se stesso <...>. 3. Con esplicita limitazione in senso numerico, esprime l'unicità <...>. L'unicità può intendersi anche come fusione della molteplicità <...>. 4. Avv. modale con valore limitativo, solamente, soltanto <...> [Vocabolario, 1985, vol. II, p. 1109].

³⁸ Слово *одиночество*, например, обычно переводится как *solitudine*, но

близок язык именно классиков, то есть основных произведений, которые образовали язык, на который он собирается переводить. Я не могу себе представить переводчика Достоевского на итальянский, не имеющего в голове (словно некий постоянный звуковой фон) хотя бы «Божественную Комедию», роман Мандзони и стихи Леопарди. Кстати, в связи с нашим первым примером именно Данте неизбежно приходит на ум итальянскому читателю-переводчику, осознавшему проблему многозначности слова *один*. И если об этом вспомнить, появится возможность по-новому посмотреть на весь концепт.

Во второй песни Ада, в самом начале «Божественной Комедии» читаем:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva gli animai che sono in terra
da le fatiche loro; e *io sol uno*
m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra³⁹

Усилительная целостная конструкция — *io sol uno* показывает, что языковому сознанию итальянского народа родство между *одиночеством* и *одним* вовсе не чужда. Скорее даже наоборот, оно глубоко укорено в нашей культуре, ведь Данте явным сближением этих слов начинает свое описание человеческого *я*, понятие которое, как известно, станет центральным для всей поэмы⁴⁰.

оно еще и *isolamento* (уединение). *Solo* и *isolato* имеют разные этимологии, но их звуковые оболочки очень похожи. Это пример богатства языкового материала в распоряжении переводчика.

³⁹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno* — Canto II. «День уходил, и неба воздух темный / Земные твари уводил ко сну / От их трудов; лишь я один, бездомный, / Приготовлялся выдержать войну / И с тягостным путем, и с состраданьем, / Которую неложно вспомяну» (Данте Алигьери, «Божественная комедия», «Ад», Песнь вторая, 1–6. Пер. М. Лозинского. Цит. по: [Данте]).

⁴⁰ Ведь, с одной стороны, мы находимся — и заметим, что это начало пути — перед вызовом, брошенным лично *одинокому* бродящему по темному лесу герою, а мы уже узнали о том, что он сам совсем не справлялся и что *один* даже и не мог начать идти: ему понадобилось, чтобы появился *второй*. А далее мы много всего находим в поэме в связи с *одним*, состоящим из многих (образ Церкви, мистическая роза, общение святых), а уже в самом конце — да, мы уже давно переступили двери рая — увидим *Троих* в *Одном*, а в Них — истинную сущность (лик) этого самого изначально *одинокого* и потерянного человека. Я, конечно, себе позволила много, так на лету очертив дантовский концепт, однако же, действительно, достаточно начать видеть,

Что же тогда остается делать переводчику, когда он сам начал *видеть* (то есть, когда он уже не является сам «слепым местом»), и после того, как он *пристально посмотрел, созерцал* текст, когда он спустился в него вплоть до достижения глубины его смысла? Когда этот путь проделан, а решения в рамках самого текста не нашлось, то наступает время неизбежного комментария.

В нашем случае, например, при первом же появлении слова, выражающего концепт *один*, переводчик должен уведомить читателей о языковых расхождениях, хотя бы — упрощая — для того, чтобы читатель был в курсе того, что в тексте два смысла *uno* и *solo* звучат одновременно, даже при появлении лишь одной из итальянских лексем⁴¹. Если вместе с этим переводчик будет максимально точно работать с формами слов и обращать внимание на то, чтобы не образовались лакуны (то есть потери некоторых частей смысла), я думаю, что это разовое, почти сдержанное предупреждение будет достаточным. Ведь здесь и *равновесие* играет важную роль: в случае если переводчик, открывший присутствие в тексте концепта и осознавший необходимость комментария, поддается искушению *следить за концептом*, указывая на него на каждом шагу, он возьмет на себя роль читателя, *заменяя* его и лишая его ответственности за толкование текста. И, в конечном итоге, он ему *изменит*.

Попробую сформулировать этот тезис еще раз при помощи метафоры. Примечание и комментирование непереводаемого в своей семантической полноте слова, образовавшего концепт, должны действовать подобно противотуманным фарам автомобиля. Они включаются редко, только в случае если туман не позволяет видеть предметы, то есть ту реальность, которая *находится* — буквально — *перед* глазами водителя. Они испускают дискретный (сдержанный) свет и по определению являются частью всеобщей системы освещения (вне метафоры — перевода), не заменяя другие основные составляющие компоненты. Ведь перевод, по сути, бросает свет на *предмет*, который остался бы совсем темным для читателя, не обладающего языком подлинного текста. А иногда в структуре этого предмета образуется определенная «конденсация материала» (разного характера), из-за которой сильнее ощущается *предметность* мира в ее густоте. Мир видится

что концепт в тексте существует, чтобы совсем по-другому относиться к работе перевода, и здесь, мне кажется, очевидно, что Данте и Достоевский работают сходным образом.

⁴¹ Я не берусь продолжать анализ и представить свой вариант перевода просто потому, что я сама не перевела весь текст и, следовательно, не проделала всю необходимую работу. В примерах переводов, которые я привела, потери смысла просто очевидны, а компенсирующих примечаний нет.

словно в ауре тайны, нередко даже в фантастическом сверхъестественном свете, и тогда даже фар дальнего света недостаточно: помогут только противотуманки, которые бросают луч света, способный прорваться через густоту тумана и открыть возможность увидеть то, что в нем скрывается. И у них есть еще одна очень важная для нашего контекста черта: их свет — *неослепительный*. Действительно, в мире, населенном множеством живых присутствий, риск ослепить других навязыванием своего собственного *света* — большой. Ведь речь идет опять о *слепоте*, только на этот раз *слепое место* образуется — по сути дела — как следствие собственной греховности (эгоцентризм, легкомысленность, поверхностность, страх... причины могут быть самые разные, и самые обыкновенные), порождающей насилие и беспорядок.

Приведу еще один наглядный пример.

На первых страницах «Записок из подполья» Достоевский навязчиво повторяет слово «я».

Я человек больной... **Я** злой человек. Непривлекательный **я** человек.

Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, **я** ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. **Я** не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же **я** еще и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (**Я** достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но **я** суеверен). Нет-с, **я** не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а **я** понимаю. **Я**, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно **я** насолю в этом случае моей злостью; **я** отлично хорошо знаю, что и докторам **я** никак не смогу «нагадить» тем, что у них не лечусь; **я** лучше всякого знаю, что всем этим **я** единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если **я** не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!

Я уже давно так живу — лет двадцать. Теперь мне сорок. **Я** прежде служил, а теперь не служу. **Я** был злой чиновник. **Я** был груб и находил в этом удовольствие. Ведь **я** взятки не брал, стало быть, должен же был себя хоть этим вознаградить [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 99–100].

И, как хорошо видно из выделений, итальянские переводчики это «я» (io) недооценили:

Sono un uomo malato... Sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente. Credo che mi faccia male il fegato. Del resto, non me n'intendo un'acca della mia malattia e non so con certezza che cosa mi faccia male. Non mi curo e non mi sono curato mai, sebbene la medicina e i dottori li

rispetti. Inoltre, sono anche superstizioso all'estremo; be', almeno abbastanza da rispettare la medicina. (Sono sufficientemente istruito per non essere superstizioso, ma superstizioso). Nossignori, non mi voglio curare per malignità. Voi altri questo, di sicuro, non lo vorrete capire. Ebbene, *io* lo capisco. S'intende che non saprei spiegarvi a chi precisamente io faccia dispetto in questo caso con la mia malignità; so benissimo che anche ai dottori non posso in nessuna maniera «fargliela» col non curarmi da loro; so meglio d'ogni altro che con tutto questo danneggio unicamente e solo me stesso e nessun'altro. Ma tuttavia, se non mi curo, è per malignità! Se mi fa male il fegato, ebbene, mi faccia pure ancora più male!

Già da un pezzo vivo così: da una ventina d'anni. Ora ne ho quaranta. Prima ero impiegato, ma ora non lo sono più. Ero un impiegato maligno. Ero villano e ci provavo piacere. Perché sbruffi non ne pigliavo, di conseguenza dovevo pure ricompensarmi almeno con questo [Dostojevskij, 2002, p. 5].

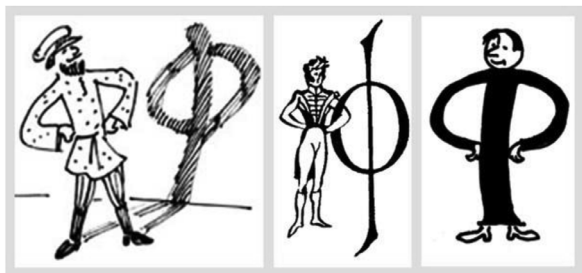
Io sono un uomo malato...astioso. Sono un uomo malvagio. Credo di essere malato di fegato. Del resto non ne so un accidente della mia malattia e non so neppure esattamente cosa mi faccia male. Non mi curo e non mi sono mai curato sebbene abbia rispetto per la medicina e per i medici. Inoltre sono anche estremamente superstizioso: insomma quanto basta per tenere in considerazione la medicina. (Sono abbastanza colto per non essere superstizioso, ma sono superstizioso.) No no, *io* non voglio curarmi per rabbia. Questo voi, certamente, non lo capirete. Be', *io* invece lo capisco. Naturalmente non sono in grado di spiegarvi a chi precisamente la farò pagare, in questo caso, la mia rabbia; so perfettamente che neanche ai medici potrò “recar danno” se non mi curo da loro; so meglio di chiunque che in questo modo danneggio unicamente me stesso e nessun altro; eppure, se *io* non mi curo, è solo per rabbia. Ho mal di fegato? Tanto meglio, mi faccia ancora più male!

È da un pezzo che vivo così: saranno vent'anni. Ora ne ho quaranta. Prima ero impiegato, adesso non lavoro più. Ero un pessimo impiegato. Ero sgarbato e ci pigliavo gusto.

Dal momento che bustarelle non ne prendevo, dovevo pur ricompensarmi in qualche modo [Dostojevskij, 1995, pp. 21–22].

С точки зрения итальянского языка проблема совершенно ясна: кроме того, что итальянский язык стилистически не терпит повторов, здесь играет основную роль грамматическая категория подлежащего, которая по-итальянски никогда не выражается явно, если она подразумевается из контекста. Текст, в котором местоимение «io» в функции

подлежащего появилось бы повторно, однозначно звучал бы безграмотно. Но достаточно всмотреться в страницу Достоевского, чтобы



убедится в том, что этот повторяющийся «я» — важен⁴².

Добавим — начиная путь вхождения в текст — что русское «Я» — это также буква, между тем как по-итальянски местоимение «io» никак не ассоциируется с одной только буквой. И это тоже важная информация, которую в переводе надо будет учитывать, хотя бы потому что чуть дальше в тексте «Записок» Достоевский использует слово «ферт»: еще одна буква, и еще одно наименование человека. В тексте «Я» и «Ферт» противопоставлены не только понятийно, но и *буквально*: определение наглого человека как «ферта» зависит прямо от формы буквы «Ф», от ее каллиграфического облика: «Стоять *фертом*, подпереться *фертом* обеими руками в бока» [Виноградов, 1969, с. 278–279]⁴³. И на это Достоевский указывает прямо в тексте: «Дважды два четыре *смотрит фертом*, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 199].

В итальянских переводах метафорическая связь слова *ферт* «с буквой Ф самоуверенной, подбоченившейся фигуры щеголя “руки в боки, глаза в потолки”»⁴⁴ никак не отражена. И интересно, что переводчики нашли совершенно разные слова и выражения, в которых, однако, одинаково ощущается, что не все сказано, словно что-то пропущено:

⁴² Подробно об этом см.: Т.А. Касаткина. Летняя школа для итальянских преподавателей (2013) — «Записки из подполья» на [Imondoparla]. Все аудио материалы являются двуязычными.

⁴³ Цит. по: <http://wordhist.narod.ru/ferf.html>. Иллюстрация взята отсюда же.

⁴⁴ Там же.

Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители за справками, — я зубами на них скрежетал и чувствовал неумолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить. Почти всегда удавалось. Большею частью все был народ робкий: известно — просители. Но *из ферттов* я особенно терпеть не мог одного офицера. Он никак не хотел покориться и омерзительно гремел саблей. У меня с ним полтора года за эту саблю война была. Я наконец одолел. Он перестал греметь [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 100].

Quando venivano al mio tavolo delle persone per chiedermi informazioni io digrignavo i denti, e sentivo un'insopprimibile soddisfazione quando riuscivo ad offendere e ad addolorare qualcuno.

Mi succedeva quasi sempre. Si trattava per lo più di gente timida. Si capisce, erano dei postulanti; ma fra *gli zerbinotti* non potevo sopportare in particolare modo un certo ufficiale. Egli non voleva mai sottomettersi, e agitava la sciabola in modo disgustoso. C'era una guerra fra me e quella sciabola, da almeno un anno e mezzo. Alla fine riuscii io a vincere. Egli smise di farla risuonare [Dostojevskij, 1960, с. 372].

Quando si avvicinavano al mio tavolo i postulanti per avere informazioni, io digrignavo i denti e provavo una delizia incalcolabile quando riuscivo ad amareggiare qualcuno. E ci riuscivo quasi sempre. Per la maggior parte si trattava di gente timorosa: si sa, erano postulanti. Ma fra *gli spavaldi* c'era un ufficiale che detestavo in modo particolare. Non c'era verso che chinasse il capo, e faceva tintinnare oscenamente la sua sciabola. Per quella sciabola la guerra fra me e lui è durata un anno e mezzo. Alla fine l'ho vinta io. L'ha piantata con i suoi tintinnii [Dostojevskij, 2002, p. 22].

Quando alla tavola alla quale sedevo accadeva che si accostassero dei postulanti per informazioni, digrignavo loro i denti in faccia e provavo un godimento inesauribile quando mi riusciva di amareggiarne qualcuno. Quasi sempre mi riusciva. Per la più parte era tutta gente timida; si sa, postulanti. Ma fra *i bellimbusti* non potevo soffrire particolarmente un ufficiale. Egli non voleva sottomettersi in nessuna maniera e faceva un chiasso rivoltante con la sciabola. Per un anno e mezzo fui in guerra con lui per questa sciabola. Finalmente la vinsi. Smise di far chiasso [Dostojevskij, 1995, pp. 21–22].

Но дважды два четыре — все-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре — ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре *смотрит ферттом*, стоит поперек вашей дороги руки в

боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре — превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещица.

Ma, il due più due fanno quattro, è una cosa insopportabile: secondo me non è altro che un insulto. Il due più due fanno quattro *sembra uno spaccone* che si metta in mezzo alla vostra strada con la mano sui fianchi e sputi contro di voi. Sono d'accordo che il due più due fanno quattro è una cosa addirittura sopraffina, ma se tutti ormai la lodano, è anche vero che talora il due più due fanno cinque è una cosettina talvolta molto graziosa [Dostojevskij, 1960, p. 396].

Ma il due-per-due-quattro è comunque una faccenda spregevole. Due-per-due-quattro secondo me è solo una impudenza. Il due-per-due-quattro *vi guarda con insolenza*, si piazza sul vostro cammino con le mani sui fianchi, e sputa. Sono d'accordo, questo due-per-due-quattro è una cosa esemplare; ma se c'è da lodare, allora anche due-per-due-cinque qualche volta è una chicca [Dostojevskij, 2002, p. 51].

Il due per due quattro, secondo la mia opinione, non è che sfacciataggine. Il due per due quattro *si dà delle arie*, vi attraversa la strada con le mani sui fianchi e sputa. Sono d'accordo anch'io che il due per due quattro è una cosa eccellente; ma se proprio si ha da lodar tutto, anche il due per due cinque a volte è una cosuccia graziosissima [Dostojevskij, 1995, p. 35].

Здесь видно, что речь идет именно о недостатке понимания искомомго текста. Ведь, с одной стороны, переводчики не обратили внимания на то, что слово «Ферт» повторяется, и что этот повтор важен. С другой, по всей видимости, они не уловили присутствие в тексте буквы «Ф» (и следовательно и буквы «Я»), и нужно сказать, что такое глубинное постижение смысла текста и многогранности слов неносителю языка вряд ли возможно.

И это еще один случай, в котором исключительно языковыми средствами итальянского языка переводчик не может справиться без потери важного пласта смысла произведения. Так, что и здесь необходимая компенсация посредством сдержанного комментария.

В заключение я хочу добавить, что переводчик должен обладать смелостью освободиться от закостенелых традиций: заметив, что уже устойчивые переводческие установки наносят ущерб смыслу текста, переводчик должен найти возможность действовать по-другому. Это не всегда просто, и не всегда позволено. К примеру, работая с разными переводами Достоевских «Записок», я внезапно осознала, что для итальянцев они вовсе не являются «записками», а «воспоминаниями», «мемуарами», потому что слово «memorie» однозначно выбрано для перевода заглавия произведения во всех ныне существующих изданиях⁴⁵. А все-таки Достоевский написал не «воспоминания», а «записки». Это другой жанр⁴⁶.

Переводчик, скажем вкратце, не может не быть в буквальном смысле филологом, потому что «язык надо не охранять, а любить» [Левонтина]. И когда любишь, начинаешь также понимать, когда тебе говорить, а когда лучше промолчать⁴⁷.

⁴⁵ Светлана Михайловна Гайер, которая перевела практически всего Достоевского, «изменила названия его романов, причем изменила как бы в сторону воли автора. Например, “Преступление и наказание” в немецкой традиции переводилось как *Schuld und Sühne* — “Вина и искупление” или “Вина и покаяние”. Она же перевела “Преступление и наказание” как *Verbrechen und Strafe*, то есть дословно. Вообще это тонкий момент: с одной стороны, вроде бы *Schuld und Sühne* уже стал фактом немецкой культуры, поэтому читающая публика по-разному отнеслась к этому нововведению Светланы Михайловны, притом что в 1921 году был перевод Александра Элиасберга, который тоже использовал название *Verbrechen und Strafe*, но это был единственный немецкий перевод с этим названием» [Русская классика].

⁴⁶ Кстати, интересно было бы понять причины выбора итальянского названия поэмы В. Ерофеева: «Москва-Петушки» стало «*Mosca sulla vodka*» то есть, буквально «Москва о водке». Ведь это название во многом предопределяет читательские ожидания.

⁴⁷ В.В. Бибихин так рассуждает о связи между любовью и пониманием: «В некоторых русских говорах “понимание” значит любовь, и об обрученных молодых людях говорят: “у них понимание”. У Боккаччо во второй новелле четвертого дня венецианская дама сообщает куме: “Мой нежный друг, который любит меня больше, чем себя...” буквально — “мое понимание”, *lo ’ntendimento mio*. И Спиноза, когда говорил об *intelligere*, о понимании начал (в русском переводе почему-то о “познании” начал, хотя это было бы по-латински другое слово, *cognitio*), говорил о любви, о принятии. Понимающее принятие, философия, возвращает человека к началам и к нему самому, восстанавливает его, “возрождает”. “Понимающая любовь”, *amor intellectualis* (но не “познавательная любовь”, как в русском переводе, который словно держит автора в узде, не позволяя ему вольничать) — это, по Спинозе, счастливое осуществление человека в самой природе его души, то первое и последнее, что есть в человеке как существо человека. Поэтому в конце спино-

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Антоний Сурожский — *Митрополит Сурожский Антоний*. О смирении. URL: <https://www.pravmir.ru/o-smirenii/> (дата обращения: 28.04.2024)

Бесы: экранизация... — *Касаткина Т.А.* «Бесы»: экранизация или интерпретация? URL: <http://t-kasatkina.livejournal.com/67195.html> (дата обращения: 25.12.2018)

Бибихин — *Бибихин В.* Мир. Курс, прочитанный на философском факультете МГУ весной 1989 года. URL: <http://www.bibikhin.ru/mir> (дата обращения: 25.12.2018)

Виноградов, 1969 — *Виноградов В.В.* К изучению вопросов омонимии // *Slawischdeutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur*. Berlin: Verlag Academie, 1969. 583 S.

Гроссман — *Гроссман В.* Все течет. URL: <http://www.lib.ru/PROZA/GROSSMAN/techet.txt> (дата обращения: 25.12.2018)

Данте — *Данте Алигьери*. Божественная комедия. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/DANTE/comedy.txt> (дата обращения: 25.12.2018)

Джуссани, 2004 — *Джуссани Л.* Религиозное чувство. М.: Христианская Россия, 2004. 278 с.

Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Ерофеев — *Ерофеев В.* Москва — Петушки. URL: <http://www.serann.ru/text/moskva-petushki-9669> (дата обращения: 25.12.2018)

Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005 — *Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005. 544 с.

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Кучерская — *Кучерская М.* Вечные ценности: Смириться и простить. 07.03.2008. URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2008/03/07/vechnye-cennosti-smiritsya-i-prostit> (дата обращения: 25.12.2018)

зовской “Этики”, *Elhica ordine geometrico demonstrata et in quinque partes distincta*, в пятой части, *De potentia intellectus, seu de libertate humana*, “О способности понимания, или О человеческой свободе”, теорема 37 гласит: В природе нет ничего, что было бы противно этой понимающей любви, иными словами, что могло бы ее уничтожить; и причина в том, “доказывает” Спиноза, что понимающая любовь и есть “природа души”.

Понимание — это любовь, любовь — это понимание? Нам может показаться, что мы здесь выходим за пределы строгой мысли. Оно, может быть, и красиво, но не лучше ли вернуться к настоящей философии? Говоря “философия”, мы думаем о системах рассуждений. Но это слово состоит из двух, *филия*, любящее принятие, и *софия*, умение в смысле понимания. Данте переводит на итальянский: философия есть *amoroso uso di sapienza*, любящее мудрствование. Привычно повторяя “философия”, мы давно не задумываемся, что говорим о принимающем понимании» [Бибихин].

ЕЛЕНА МАЦЦОЛА. НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОММЕНТАРИЯ:
«СЛЕПЫЕ МЕСТА» ПЕРЕВОДЧИКА

Левонтина — *Левонтина И.* Достоевский отдыхает — Кто придумывает новые русские слова. 03.11.2010. URL: <http://www.rg.ru/2010/11/03/yazik.html> (дата обращения: 25.12.2018)

Лермонтов — *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. URL: <http://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/geroi.txt> (дата обращения: 25.12.2018)

Пас, 2000 — *Пас О.* Перевод: словесность и дословность // Освящение мига. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 178–190.

Русская классика — Русская классика в немецких переводах. Интервью с С. Добровольским. URL: <https://postnauka.org/video/48118> (дата обращения: 25.12.2018)

Тер-Минасова — *Тер-Минасова С.Г.* Язык и межкультурная коммуникация. URL: https://studylib.ru/doc/813279/ter-minasova-s.-g.-t35-yazyk-i-mezhkul._turnaya-kommunikaciya (дата обращения: 25.12.2018)

Унгаретти — *Унгаретти Дж.* Бдение. URL: <http://www.proza.ru/2012/06/19/1130> (дата обращения: 28.04.2024)

Bonola, 2008 — *Bonola A.* Клементе Ребора и Лев Толстой // *Saggi di letteratura e linguistica (Dostoevskij, Mandel'stam e altri)*. Milano: DSU Università Cattolica, 2008. Pp. 100–119.

Cascio — *Cascio G.* La traduzione d'autore. URL: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/la-traduzione-dautore> (дата обращения: 28.04.2024)

Dostoevskij, 1960 — *Dostojevskij F.* Racconti e romanzi brevi (1859–1877) / a cura di Eridano Bazzarelli. Milano: Murisa Editore, 1960. 875 p.

Dostoevskij, 1992 — *Dostoevskij F.M.* I fratelli Karamazov / trad. M.R. Fassanelli. Milano: Garzanti, 1992. 1069 p.

Dostoevskij, 1995 — *Dostojevskij F.* Memorie del sottosuolo. Storia di una nevrosi / traduzione e note di Milli Martinelli, Milano: BUR, 1995. 280 p.

Dostoevskij, 1996 — *Dostoevskij F.* Белые ночи — Notti bianche. Serie bilingue, traduzione e cura di Giulia Gigante. Torino: Einaudi, 1996. 168 p.

Dostoevskij, 2002 — *Dostojevskij F.* Memorie del sottosuolo. Torino: Einaudi, 2002. 132 p.

Erofëev, 1990 — *Erofëev V.* Mosca sulla vodka. Milano: Feltrinelli, 1990. 216 p.

Fares — *Fares D.J.* Per una filosofia del concreto-vivente — Ulisse e il sogno di Guardini. URL: <http://www.news.va/it/news/per-una-filosofiad-el-concreto-vivente-ulisse-e-il> (дата обращения: 25.12.2018)

Ghini, 1990 — *Ghini G.* Clemente Reborla traduttore dal russo // *Lingua e stile*. 1990. XXV, 1. Pp. 59–60.

Gogol', 1992 — *Gogol' N.V.* Il cappotto / trad. e cura di Clemente Reborla. Milano: Feltrinelli, 1992. 100 p.

Guardini, 1984 — *Guardini R.* Berichte über mein Leben. Autobiographische Aufzeichnungen, Aus dem Nachlaß hrsg. von Franz Henrich, Düsseldorf: Patmos Verlag, 1984. 136 S.

Ilmondoparla — Il Mondo Parla. Materiali. URL: <http://www.ilmondoparla.com/materiali> (дата обращения: 25.12.2018)

АВТОКОММЕНТАРИЙ:
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* Dal paradiso all'inferno. I confini dell'umano in Dostoevskij. Itaca: Castel Bolognese, 2012. 224 p.

Le notti bianche — *Dostoevskij F.* Le notti bianche. Traduzione e note di Elsa Mastrociccio. Associazione culturale Lericì. URL: http://www.larici.it/culturadellest/letteratura/dostoevskij/2/dostoevskij_notti.pdf (дата обращения: 25.12.2018)

Manzoni, 2014 — *Manzoni A.* I Promessi Sposi / ed. F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi. Milano: BUR classici moderni, 2014. 1330 p.

Marchione, 1959 — *Marchione M.* La storia d'amore di Clemente Rebola // La Fiera Letteraria. 27 settembre 1959.

Monteverdi, 1912 — *Monteverdi A.* Giosuè Carducci Traduttore // Rivista d'Italia. Aug. 1912. Pp. 306–317.

Niebuhr, 1943 — *Niebuhr R.* The Nature and Destiny of Man: in 2 vols. London and New York: Nisbet, 1943. Vol. 2: Human Destiny. 340 p.

Paz, 1971 — *Paz O.* Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets, 1971. 78 p.

Puškin, 1990 — *Puškin A.S.* Opere. Milano: Mondadori, 1990. 1368 p.

Rebola, 1976–1982 — *Rebola C.* Lettere: in 2 vols. / ed. Margherita Marchione. Roma: Edizione di storia della letteratura, 1976–1982 (№ 184).

Solère, 2000 — *Solère J.* D'un commentarie l'autre // Le commentaire entre tradition et innovation, Actes du colloque international de l'Institut des traditions textuelles (Paris et Villejuif 1999). Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2000. Pp. 411–424.

Vocabolario, 1985 — Vocabolario illustrato della lingua italiana di Giacomo Devoto e GianCarlo Oli: in 2 vols. Milano: Selezione dal Reader's Digest, 1985. Vol. II. 3544 p.

Vocabolario, 2013 — Vocabolario della lingua italiana Devoto-Oli. Milano: Le Monnier, 2013. 3240 p.

Впервые опубликовано: *Маццола Е.* Неизбежность комментария: «слепые места» переводчика // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 107–147. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-4-107-147>