

«Три смерти» Л. Н. Толстого.  
Опыт переводчиков

«Три смерти» – один из самых известных и значительных рассказов раннего Толстого. Он содержит крайне важную тему для писателя – столкновение двух разнородных миров жизни и смерти, а также некоторые литературные приёмы, которые позже писатель доведёт до совершенства в зрелых шедеврах. Локальный сюжет полностью опирается на плотную ткань аналогий и противопоставлений, что стало главным ориентиром для моего перевода. Толстой был недоволен своим рассказом, он чувствовал, что не может с точностью передать идеи, которые тогда его занимали, – мысль об общей гармонии, существующей в природе, которой человеку следовало подчиняться и подражать: «Не знаю, как передать это чувство, совестно становится за своё человеческое достоинство и за произвол, которым так кичимся, – произвол проводить воображаемые черты и не иметь права изменить ни одной песчинки ни в чём – даже в себе самом» (60, 265).

Несмотря на сомнения Толстого, рассказ на самом деле ясно обнаруживает противоречия и сходства между героями и между описанными картинами, и если, по заключению Д. И. Писарева, «достоинства изящного произведения заключаются не во внешнем плане, не в нити сюжета, а в способе его обработки, в группировании подмеченных частных, которые дают целому жизнь и определённую физиономию»<sup>1</sup>.

Писарев тщательно и подробно указывает на эту систему отсылок: в первом эскизе – рассказ об умирающей барыне – заключается сильная аналогия между больной и окружающей её природой: «Нет, я поеду, – сказала больная, подняла глаза к небу, сложила руки

и стала шептать несвязные слова. – Боже мой! за что же? – говорила она, и слёзы лились сильнее. Она долго и горячо молилась, *но в груди так же было больно и тесно, в небе, в полях и по дороге было так же серо и пасмурно, и та же осенняя мгла, ни чаще, ни реже, а всё так же сыпалась на грязь дороги, на крыши, на карету и на тулупы ямщиков, которые, переговариваясь сильными, весёлыми голосами, мазали и закладывали карету\**...» (курсив мой. – Дж. Ф.) (3 (3), 178).

То, что фраза с описанием самочувствия человека и состояния природы оказывается неразделённой, ещё теснее сопрягает две картины в один впечатляющий образ: «Печальная физиономия серого осеннего дня гармонирует с безнадежным положением больной, а живая, обыденная деятельность, происходящая на станционном дворе, служит поразительным контрастом напряжённому, торжественно унылому настроению её души»<sup>2</sup>.

В приведённой цитате первое значительное противоположение тотчас же бросается в глаза читателю: богатство и прежняя роскошь барыни, отмеченные её позой, экипажами и другими многочисленными деталями, уступают место бедности и простоте избы, в которой лежит старый ямщик. Он *brute* – как его назвала графиня Толстая в своём ответном письме Льву Николаевичу по поводу рассказа, но именно он является персонажем, который точнее выражает толстовское мышление того времени: «Его религия другая, хотя он по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия – природа, с которой он жил <...> *Une brute* вы говорите, но чем же дурно *une brute*? *Une brute* есть счастье и красота, гармония со всем миром, а не такой разлад, как у барыни» (60, 265–266).

Помимо этого значительного противоречия между первой и второй средой, мы находим другое соответствие между главным героем и его обстановкой; вновь их объединяет состояние: такое же чувство угнетения и тесноты, которые давят бедного Фёдора, присутствует и внутри избы, где всё «было жарко, душно, темно и тяжело» (3 (3), 179). Реакция же других лиц совершенно иная: вокруг больной все сплываются, хоть и чувствуют себя неловко, поступая так не из-за настоящей любви к барыне; а конец старого ямщика все принимают как естественное неизбежное явление, которое никого не удивляет и не заставляет особо горевать.

---

\* Здесь и далее курсив мой. – Дж. Ф.

По этому же поводу отметим ещё два момента противопоставления героев рассказа, в частности в отношении барыни к горничной и Фёдора к молодому ямщику. С самого начала рассказа Толстой обращает внимание на контраст: «В передней карете сидели две женщины. Одна была госпожа, *худая и бледная*. Другая – горничная, *глянцевито-румяная и полная*» (3 (3), 175).

У горничной «*высокая грудь*, покрытая ковровым платком, дышала здоровьем»; у барыни «дорожный суконный капот делал прямые складки на *впалой груди*» (3 (3), 175).

«*Красная рука* в прорванной перчатке» (3 (3), 175). «– Опять, – сказала она, нервно отгаливая красивой *худощавой рукой* конец салопы горничной» (3 (3), 176).

Хроматический диапазон также усиливает разницу между двумя женщинами: кожа больной «желтоватая», шея «бледная», в то время как красный цвет доминирует во всех деталях горничной: она «глянцевито-румяная и полная» и, «глядя на неё, кусала нижнюю *красную губу*».

Таким же образом автор представляет умирающего старика и молодого ямщика, который просит у первого новые сапоги: Фёдор, истощённый, измученный кашлем, а молодой человек, сильный, здоровый и наполненный типичной для молодых самоуверенностью. Одежда также подчёркивает их противоположность.

С одной стороны: «...молодой парень, *ямщик в тулупе и с кнутом за поясом*». Рядом с ним – «широкая, исхудалая и побледневшая рука, покрытая волосами, натягивала *армяк на острое плечо в грязной рубахе*» (3 (3), 179).

Толстой не ограничивается только соответствиями и противопоставлениями людей, включая в созданную им систему и предметы, давая характеристику людям посредством окружающих предметов: кожа горничной является «*глянцевитой*», как ковш, из которого пьёт Фёдор.

Третий эпизод – смерть дерева – в это густое переплетение, на первый взгляд, не включён. Эту часть Толстой обдумывал и переписывал наиболее тщательно<sup>3</sup>. Несмотря на то что здесь отсутствует какой-либо контраст – если не считать самый резкий и глубокий: между жизнью и смертью, – сам эскиз противопоставлен предыдущим, и встреча природы и смерти совершенно иная: она бесстрашная и поэтому более красивая и настоящая, чем человечество во

власти эгоизма и самолюбия: «Он [автор] проследил борьбу между жизнью и смертью сначала на разных степенях общественного развития, а потом в двух различных царствах природы. Чем ниже спускался он, тем глуше был протест жизни, тем молчаливее совершалась борьба, так что, наконец, в последнем эскизе наблюдатель сомневается даже в существовании подобной борьбы и не знает, к чему отнести ту впечатлительность, которою художник наделил растительную природу, – к области ли действительности или к творческой фантазии поэта, отыскивающего в природе отражения или подобия человеческого духа»<sup>4</sup>.

Тема последней смерти позволяет Толстому высказать идею, которая была в основе его размышлений в тот период, названную позже критиками «религией природы» и являющуюся основательным, хотя и противоречивым этапом его теоретического и философского учения: «Во мне есть, и в сильной степени, христианское чувство; но и это есть, и это мне дорого очень. Это чувство и правды и красоты, а то чувство личное, любви, спокойствия» (60, 266).

Сейчас я попробую проанализировать некоторые конкретные проблемы, с которыми я столкнулась при переводе «Трёх смертей». Ради ясности и простоты я разделила их на две группы: в первую входят многие реалии, которые кратко и точно воссоздают целый мир и атмосферу, которую другими словами было бы трудно описать. Вторая группа касается стиля и лингвистических регистров, использованных в рассказе, особенно в случаях передачи речи ямщиков.

«Три смерти» содержат многие отсылки к русскому образу жизни того времени, особенно к деревенскому, крестьянскому миру. Реалии являются препятствием для переводчика, так как очень редко существует точный эквивалент на другом языке, и каждый раз переводчик должен решать, ставить ли сноску. В частности, в этом рассказе я буду говорить о русских словах, связанных с одеждой, со средствами транспорта и с особым типом надгробного памятника в виде креста.

Прежде всего, я бы хотела обратить внимание, что одно решение, принятое в этом рассказе, не годится для другого романа или художественного произведения, так как каждый контекст требует или порождает возможность варьировать свой выбор. Как правило, существуют два варианта: сохранить русский термин, добавив сноску, которая подробно объясняет значение слова, или найти на итальянском языке эквивалент, который мог бы передать без лишних

пересказов смысл русского слова. Как часто бывает, когда речь идёт о переводе, нет правильного или неправильного решения, но каждый выбор включает в себе плюсы и минусы, которые надо уравновесить.

Если бы я решила сохранить русское слово в переводе, сноска стала бы обязательной, что чаще всего считается окончательной капитуляцией переводчика, помимо того, что это стало бы неприятным прерыванием процесса чтения. С другой стороны, оставить слово в его оригинале (возможно, написав его курсивом) и отдельно объяснить его значение – способ сохранения колорита рассказа. Читатель может столкнуться с терминами, которые никогда не слышал, но, благодаря своему воображению, он их может себе представить. Прежде чем показать свой вариант, обращу внимание на уже существующие переводы этого рассказа на итальянский язык: их пять, и стоит заметить, что варианты пяти переводчиков: в хронологическом порядке – Ландолфи, Пачини, Озимо, Баццарелли, Де Нардис – сильно отличаются друг от друга<sup>5</sup>.

Начнём с одежды – *кацавейка*, которую дочка зрителя накидывает на голову, *тулупы* ямщиков, которые закладывают карету, и изорванный *армяк* дяди Фёдора. Слово *кацавейка* Пачини переводит как *giubbotto* (куртка), Озимо выбирает *giacchetta con il bordo di pelliccia* (жакет или кофточка, отороченная мехом), Баццарелли пишет *una specie di pellicciotto* (что-то вроде меховой куртки), Де Нардис употребляет *giacchino bordato* (отороченный мехом жакет), а для Ландолфи это *vesticciola* (платице).

«– Аксюша, а Аксюша! – визжала зрительская дочь, накинув на голову кацавейку и топчась на грязном заднем крыльце, – пойдём ширкинскую барыню посмотрим, говорят, от грудной болезни за границу везут» (3 (3), 177).

Как видим, использованные слова имеют разные оценки и оттенки, отсылают к контекстам, близким миру Толстого. Если читаем определение словаря Д. Н. Ушакова, то находим, что *кацавейка* – это «распашная короткая кофта, подбитая или отороченная мехом» Следовательно, перевод Озимо более точный, хоть и длиннее и похож на сноску, вставленную в сам текст. Я тоже решила не отступать от значения и перевела как *corta giacchetta bordata* (короткая отороченная кофта), уточнив, что это женская одежда с присутствием меха, чтобы фраза не получилась слишком длинной.

Рассмотрим теперь *тулупы* ямщиков, которые в отличие от кацавейки более известны даже и не русским читателям: «...было так же серо и пасмурно, и та же осенняя мгла, ни чаще, ни реже, а всё так же сыпалась на грязь дороги, на крыши, на карету и на тулупы ямщиков, которые, переговариваясь сильными, весёлыми голосами, мазали и закладывали карету...» (3 (3), 178); «Перед ночью кухарка влезла на печь и через его ноги достала тулуп» (3 (3), 180).

В словаре В. И. Даля *тулуп* – это «полная шуба, без перехвата, а халатом, обнимающая всё тело, весь стан; простой тулуп бывает овчинный, бараний»; в версии Пачини ямщики одеты в *pellicciotti* (меховая кофта), Озимо «одел» их в *giacconi di montone* (дублёнку), Баццарелли выбирает слово *mantelli* (плащ или пальто), Де Нардис не переводит термин и добавляет сноску, а Ландолфи называет тулуп *pellisce di resoga* (овечья шуба). В этом случае я гораздо больше колебалась; сначала думала переводить как *pellicciotti*, не указывая на тип меха, потому что сам автор об этом не говорит, а потом рассматривала вариант со сноской, чтобы сохранить – как выше объяснила – колорит и красоту некоторых деталей, характерных для России конца XIX – начала XX в.

Наконец, кратко поговорим об *армяке* старого ямщика, типичной крестьянской верхней одежде из толстого сукна в виде кафтана: «Широкая, исхудалая и побледневшая рука, покрытая волосами, натягивала армяк на острое плечо в грязной рубахе» (3 (3), 179); «– Аль завидно, – отвечал Серёга, приподнимаясь и повёртывая около ног полы армяка» (3 (3), 180).

В данном случае и Баццарелли, и Де Нардис ставят сноски (совершенно разные), Пачини переводит как *caffettano* (кафтан), Озимо выбирает *giaccone di montone* (дублёнка), а для Ландолфи это просто *pellicciotto* (меховая кофта). Как и в предыдущем случае, меня прельщала идея объяснить сноской, как точно выглядит *армяк*, но потом я решила перевести как *rozza veste pesante* (грубая тёплая одежда), чтобы указать как на его плохое качество, так и на хорошую способность удерживать тепло.

Те же сомнения возникали и при переводе разновидностей экипажей. В рассказе присутствуют *карета* и *коляска*. Это два разных средства передвижения: карета – закрытая пассажирская повозка с рессорами, а коляска – парный рессорный экипаж на четырёх колёсах с поднимающимся верхом. Главная разница заключается в том, что карета обычно закрытая, а коляска имеет поднимающийся верх.

На итальянский язык первый термин почти всегда переводится *carrozza*, второй же таит некоторую сложность; посмотрим пять переводов: Пачини и Ландолфи пишут *calesse*, Озимо и Де Нардис выбирают *carrozzella* (коляска), а Баццарелли немного отходит от других и пишет общее слово *vettura* (повозка), объясняя в сноске отличие от кареты.

По примеру Пачини и Ландолфи я тоже выбрала *calesse*; слово *carrozzella*, на мой взгляд, больше подходит к тем случаям, когда речь идёт о детях или больных. В русском языке *коляска* имеет такое же значение. Я также рассматривала вариант *cocchio*, но потом раздумала, посчитав, что в итальянском языке он относится скорее к мифологическим текстам (*il cocchio di Apollo*).

Последний пример, касающийся реалий, на который мне хотелось бы обратить внимание, находится в конце рассказа. Речь идёт о слове *голубец*, известный всем русским предмет даже сегодня, но который, к сожалению, не имеет никакого эквивалента в итальянском языке, хотя в Италии существуют подобные памятники на кладбищах и в горах.

«– Что говоришь-то? Из полена не вытешешь, возьми топор да в рощу пораньше сходи, вот и вытешешь. Ясенку ли, что ли, срубишь. Вот и голубец будет. А то, поди, ещё объездчика пой водкой» (3 (3), 186).

По определению Толкового словаря русского языка Ефремовой, *голубец* – «бревенчатое или дощатое строение с двускатной крышей и крестом на ней или деревянный крест с двускатной кровелькой, устанавливаемые на могиле». В итальянском языке я нашла *pilone votivo* – термин, который иногда употребляют в подобных случаях, но я не уверена, что именно это слово соответствует русскому слову *голубец*, и даже если бы соответствие было действительно корректным, всё равно не подошло бы, потому что на итальянском языке оно воспринимается как специфический термин, неизвестный большинству итальянцев, в отличие от русского термина, характерного для народной речи. Переводчики предлагают разные варианты: Пачини смело переводит *tomba* (могила), Озимо и Де Нардис предпочитают общее слово *croce* (крест), Баццарелли же оставляет русское слово и описывает сооружение в сноске, Ландолфи совсем его опускает. После долгих размышлений я остановилась на *bella croce decorata*, что не является точным переводом с русского; я бы не хотела ни ограничиться словом *croce*, ни выбрать какой-либо термин

«высокого регистра», что было бы не характерно ни для крестьянина, ни для ямщика.

Вторая группа трудностей, которую я выделила, относится к нарицательным именам и формам обращения и выражениям, которые определяют социальную принадлежность говорящего.

Рассмотрим некоторые примеры: один из неразрешимых вопросов для переводчика русской литературы на итальянский язык заключается в обращении между мужем и женой посредством выражения «мой друг»; мы знаем, что уже у Пушкина слово «друг» приобретает многочисленные коннотации и начинает выражать не только дружеское отношение, но глубокую и искреннюю привязанность, которая расширяет эмоциональную сферу. Однако на итальянском языке это обширное значение со временем потерялось, и теперь слова *amico*, *amica* скорее всего обозначают близкого человека, с которым нет никаких любовных отношений. Муж больной барыни постоянно обращается, подчёркивая, наверное, с некоторым преувеличением, свою преданность спутнице жизни. Три переводчика (Ландолфи, Баццарелли, Пачини) решили перевести итальянским эквивалентом: *amica mia*, разумеется, в женском роде, так как итальянский язык не допускает мужского рода в обращении к женщине. Озимо же пишет простое *sara*, а Де Нардис прибавляет притяжательное местоимение – *mia sara*. Я тоже выбрала этот вариант. Перевод слова «голубчик» итальянским термином *colombella*, на мой взгляд, не подходит, хотя он есть у Де Нардис и Озимо. Баццарелли употребляет *colombina*, что в русском языке ближе слову «голубушка», но для итальянцев это звучит очень странно. Пачини и Ландолфи пишут *mia sara*, а в своей версии я поставила лишь *sara*, потому что уже переводила «мой друг» как *mia sara* и хотела избежать повторного применения этого выражения во втором случае для двух разных в русском языке обращений.

Обратим теперь внимание на трудности перевода ключевых слов для распознавания лингвистического регистра и, соответственно, социального сословия героев: кухарка и ямщики общаются колоритно, их речь далека от общепринятых грамматических норм, что очень хорошо передаёт народную речь России XIX в. Переводить на другой язык грамматические искажения «не серчай», междометия «чай», «вишь», такие частицы, как «же», «аль», «-то», широко использовавшиеся в разговорной речи, это почти подвиг, особенно если переводчик – итальянец. Общеизвестно, что диалекты сильно

влияти (и продолжают влять) на итальянский язык, и поэтому национальный общий язык «низкого регистра» не мог сформироваться. Речь крестьян северной Италии совсем не похожа на народный говор центральной или южной части полуострова. Из-за этого сложно воссоздать стиль, пример которого Толстой в совершенстве показывает в рассказе. В «Трёх смертях» есть очень интересное слово – «чаво».

Данный термин заменяет более распространённое и грамматически правильное «чего», которое, в свою очередь, представляет собой разговорный вариант слова «что». Переводчики поступили по-разному: Озимо выбрал самый нейтральный вариант – его *che cosa vuoi* (чего ты хочешь) не намекает ни на регистр, ни на колорит выражения, которые содержатся в русском слове. Пачини переводит *che c'è* (в чём дело), что похоже на вариант Баццарелли – *che cosa c'è*, а в версии Ландолфи и Де Нардис найдём *che vuoi*. В данном случае я считала, что надо убрать слово *cosa*, чтобы выражение было ближе к разговорной речи. Оставить только *che?*, что в принципе допустимо, мне показалось подходящим, если надо было бы интерпретировать рассказ – и соответственно интонация играла бы особую роль, добавляя семантическую нагрузку каждому слову. Тогда я подумала, что перевод *che c'è* более подходит по двум, хоть и слабым, причинам: во-первых, это безличная форма в отличие от другого варианта, где есть глагол во втором лице (*vuoi*). Во-вторых, даже визуально *che c'è* короче и, если произносится, на слух звучит резче и быстрее.

Я бы хотела заключить статью словами из вышеупомянутого анализа Писарева, которые подтверждают мою точку зрения: «Читая Толстого, необходимо вглядываться в частности, останавливаться на отдельных подробностях, поверять эти подробности собственными пережитыми чувствами и впечатлениями, необходимо вдумываться, и только тогда чтение это может обогатить запас мыслей, сообщить читателю знание человеческой природы и доставить ему, таким образом, полное, плодотворное эстетическое наслаждение»<sup>6</sup>. Я считаю, что именно это и есть путь не только любого внимательного читателя, но прежде всего каждого переводчика, работа которого позволяет иностранным читателям достичь такого же эстетического наслаждения, как носителям языка, и узнать творческий масштаб и красоту языка великого писателя.

<sup>1</sup> См. Писарев Д. И. Три смерти. Рассказ графа Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой в русской критике: Сборник статей. М., 1952. С. 134

<sup>2</sup> Писарев Д. И. Три смерти. Рассказ графа Л. Н. Толстого. С. 137

<sup>3</sup> «19 января Толстой вернулся в Москву и прочёл написанное брату Николаю Николаевичу. “Совет[ует] дерево оставить”, – записывает Толстой в Дневнике в тот же день.

Мы полагаем, что Толстой читал брату именно единственную дошедшую до нас рукопись “Трёх смертей” в её первоначальном виде, и что совет брата относился лишь к замыслу ввести в рассказ “смерть” дерева. Этот замысел был аннотирован в третьей части рассказа соответствующей вставкой между строк (см. описание рукописи), развитой, конечно, устно после прочтения рассказа в первоначальном виде» (5, 300)

<sup>4</sup> Писарев Д. И. Три смерти. Рассказ графа Л. Н. Толстого. С. 144

<sup>5</sup> Tolstoj, L.N. *Il diavolo e altri racconti* (a cura di G. Pacini), E/O, Roma 1985; Tolstoj, L.N. *Tutti i racconti* (a cura di I. Sibaldi), Meridiani Mondadori, Milano 1991; Tolstoj, L.N. *Il prigioniero nel Caucaso. Tre morti* (a cura di E. Bazzarelli), Rizzoli BUR, Milano 1995; Tolstoj, L.N. *I cosacchi e altri racconti* (a cura di S. Vitale, F. Malcovati, L. De Nardis), Garzanti, Milano 1996; Tolstoj, L.N. *La morte di Ivan Ilič. Tre Morti e altri racconti* (a cura di T. Landolfi), Adelphi, Milano 1996

<sup>6</sup> Писарев Д. И. Три смерти. Рассказ графа Л. Н. Толстого. С. 134