



Материалы IX Международного семинара переводчиков

Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» • 2015

УДК 808.1
ББК 83.3(0)
М34

Редактор-составитель – *Галина Алексеева*
Литературный редактор – *Николай Свиридов*

Статьи представлены в авторской редакции.

Цитаты из текстов Л. Н. Толстого в статьях сборника (кроме специально оговорённых случаев) приводятся по Полному собранию сочинений в 90 томах (Юбилейному) с указанием в скобках номера тома и страницы.

В составлении сборника принимали участие Елена Белоусова,
Евгения Гриценко, Алла Полосина, Нина Хлюстова.

Семинар проводится при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии Российской Федерации.

© Авторы статей, 2015

© Музей-усадьба Л. Н. Толстого

ISBN 978-5-93322-101-2

«Ясная Поляна», оформление, 2015

Вашему вниманию предлагается очередной выпуск сборника материалов IX Международного семинара переводчиков произведений Льва Николаевича Толстого и других русских классиков, который проходил в Ясной Поляне 28–31 августа 2014 г. В семинаре принимали участие переводчики, исследователи, писатели, журналисты из **России, Испании, Мексики, Италии, Франции, Германии, Турции, Боснии, Бразилии, Финляндии, Чехии, Сербии, Норвегии, США.**

Как всегда, на обсуждение были вынесены актуальные вопросы практики и теории перевода. В непринуждённой атмосфере яснополянской усадьбы, где традиционно занимались переводами многие члены семьи Толстого, его предки и потомки, особенно интересно было слушать доклады и сообщения о роли переводчика, о невозможности семантического тождества двух языков и об искусстве интерпретации как акте межъязыковой коммуникации, о прижизненных переводах сочинений писателя, о сопряжении текстов переводов Толстого с текстами переводов других художников слова, о значении творчества Толстого для культур других стран. Отличительной чертой наших семинаров становится включение в репертуар тематики заседаний проблем перевода других классиков русской литературы, которые были непосредственно связаны с Толстым узами дружбы, приязни и творческого общения.

Безусловный интерес у участников семинара вызвал диалог писателя Павла Валерьевича Басинского, автора книги «Бегство из рая», и его переводчика на сербский язык Любинки Миленчич.

От редакции

Вопросы касались не только трудностей перевода, но и собственно содержания книги, посвящённой уходу и смерти Толстого.

Музыкальная часть заседаний стала хорошей традицией наших семинаров. Из года в год Татьяна Сергеевна Шенталинская, Елена Борисовна Фролова, Юлия Яковлевна Зиганшина проводили и проводят мастер-классы, концерты, сольные выступления, воссоздавая тем самым удивительную ауру усадебной жизни XIX в. с домашним музицированием, сочинением, исполнением и переводом романсов и русских народных песен. Для перевода языковых реалий переводчикам важно знать фактическую действительность, изображённую в переводимых ими произведениях. А такие музыкальные сессии, несомненно, учат искусству постижения исторической русской действительности.

Характерной чертой яснополянских семинаров переводчиков являются выездные сессии, в 2014 г. по завершении семинара в Ясной Поляне переводчики отправились в Музей-усадьбу Александра Николаевича Островского «Щелькóво», где состоялся мастер-класс известной французской переводчицы русской литературы Элен Анри «Названия пьес Островского».

*Галина Алексеева
Ясная Поляна, июль 2015 г.*

До бала: краткое предисловие
к рассказу Л. Н. Толстого
«После бала»

«После бала» достаточно короткий рассказ и связывается по тематике и мотивам с другими работами писателя до и после него. Но почему-то крупный учёный Александр Константинович Жолковский уделяет большое внимание «После бала» и в нём находит «глубокую архетипическую подоплёку»; другой учёный, Владимир Александрович Жданов, уточняет, что «светлое и мрачное, праздник и горе, первая любовь и ужас нигде, кажется, так и не переплетены, как в этом маленьком произведении»¹.

В рассказе легко найти антитезу с элементами параллелизма с другими произведениями разных этапов художественного пути Толстого. Отмечу среди прочих «Николай Палкин», «За что?» и «Святочная ночь». Мы будем ограничиваться этими произведениями, несмотря на то что всем известно существование других, более длинных работ, к которым можно сделать подобные примечания, например «Детство», «Хаджи Мурат», «Воскресение».

Итак, двумя произведениями, которые сразу приходят в голову по прочтении «После бала», являются «Николай Палкин» и «За что?».

«Николай Палкин» – статья, первый набросок которой сделан в записной книжке, когда Толстой в начале апреля 1886 г. отправился вместе с молодыми своими друзьями – Михаилом Александровичем Стаховичем и Николаем Николаевичем Ге (сыном) – пешком из Москвы в Ясную Поляну. Однажды они ночевали у 95-летнего бывшего солдата, который рассказал, как истязали, прогоняя сквозь строй, солдат во времена царя Николая I, прозванного в народе

Палкиным. Сам Толстой никогда не видел наказания шпицрутенами; рассказ николаевского солдата потряс Толстого, который в ту же ночь записал его в своей книжечке. Работа над статьёй продолжалась до начала 1887 г. Первым печатным изданием «Николая Палкина» оказалось женевское издание Михаила Константиновича Элпидина, выпущенное в 1891 г.

«За что?» – небольшой рассказ, он был опубликован в 1906 г. во втором томе книги «Круг чтения»; корректуры «За что?» были получены Толстым около 20 апреля 1906 г. Рассказ в первом автографе имел название «Непоправимо», сохранившееся в копии, подвергнутой авторской правке. Но уже во второй копии, вновь им исправленной, Толстой даёт рассказу окончательное название – «За что?». Текст рассказа имел 15 редакций, хотя особых изменений в сюжете не было. Центр внимания Толстого при переработке рассказа – углубление психологического анализа изображаемых им лиц в связи с обличением деспотизма николаевской эпохи и, как всегда, тщательная отделка деталей.

Первая тема, затронутая и в «Николае Палкине», и в «За что?», – *наказание пленных*. Эпизоды о наказании пленных в статье «Николай Палкин» и в рассказе «За что?» имеют много общего. Сравним их: ещё в своей статье «Николай Палкин» автор словно предсказывает сюжет «После бала», упоминая о знакомом полковом командире, который «накануне с красавицей дочерью танцевал мазурку на балу и уезжал раньше, чтобы на завтра рано утром распорядиться прогнанием на смерть сквозь строй бежавшего солдата-татарина, засекал этого солдата до смерти и возвращался обедать в семью» (26, 559).

Росоловский – свидетель этих жестоких событий и описывает страдания людей настолько правдоподобно, что создаётся впечатление, что всё происходит на наших глазах.

Во втором эпизоде автор описывает не столько телесные, сколько душевные страдания. Пленники с невероятным мужеством переносят истязания. Никто не молит о пощаде, не кричит, не плачет, не выдаёт своих мучений. Но трагизм сцены передаётся многими деталями: дробь барабана, свист палок, звук ударов по телу – все элементы, которые мы снова найдём в «После бала»: «Два батальона солдат стояли в два ряда, длинной улицей, у каждого солдата в руке была гибкая палка такой высочайше утверждённой толщины, чтобы три только могли входить в дуло ружья. Первым повели доктора Шакальского. Два солдата вели его, а те, которые были с палками,

били его по оголённой спине, когда он равнялся с ними. Я видел это только тогда, когда он подходил к тому месту, где я стоял. То я слышал только дробь барабана, но потом, когда становился слышен свист палок и звук ударов по телу, я знал, что он подходит. И я видел, как его тянули за ружья солдаты, и он шёл, вздрагивая и поворачивая голову то в ту, то в другую сторону. И раз, когда его проводили мимо нас, я слышал, как русский врач говорил солдатам: “Не бейте больно, пожалейте”. Но они всё били; когда его провели мимо меня второй раз, он уже не шёл сам, а его тащили. Страшно было смотреть на его спину» (42, 95).

Все элементы (дробь барабана, удары, два ряда, даже просьба пожалеть пленника, которая в «После бала» превращается в «помилосердуйте», и замечание о состоянии спины т. д.) уже присутствуют в «После бала».

Теперь посмотрим сцену наказания в выбранном мной рассказе: «Солдаты в чёрных мундирах стояли двумя рядами друг против друга, держа ружья к ноге, и не двигались. Позади них стояли барабанщики и флейтщик и не переставая повторяли всё ту же неприятную, визгливую мелодию <...>. Я <...> увидел посреди рядов что-то страшное, приближающееся ко мне. Приближающееся ко мне был оголённый по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его. <...> Дёргаясь всем телом, шлёпая ногами по талому снегу, наказываемый, под сыпавшимися с обеих сторон на него ударами, подвигался ко мне, то опрокидываясь назад <...>. При каждом ударе наказываемый, как бы удивляясь, поворачивал сморщенное от страдания лицо в ту сторону, с которой падал удар, и, оскаливая белые зубы, повторял какие-то одни и те же слова. Только когда он совсем был близко, я слышал эти слова. Он не говорил, а всхлипывал: “Братцы, помилосердуйте. Братцы, помилосердуйте”. <...> Но братцы не милосердовали, <...>. Когда шествие миновало то место, где я стоял, я мельком увидел между двух рядов спину наказываемого. Это было что-то такое пёстрое, мокрое, красное, неестественное, что я не поверил, чтобы это было тело человека» (34, 122–123).

Эта сцена представляет собой как бы промежуточный этап между статьёй «Николай Палкин» и рассказом «За что?», приближаясь больше к последнему.

Другой ключевой элемент, связанный с наказанием, – это тема тела: оно сильно варьируется не только в разных произведениях, но даже внутри «После бала».

Так, если в «За что?» для Альбины тело Мигурского это плоть и кровь, содержащее «много простого, хорошего, чего не было в том отвлечённом образе»², то в «После бала» картина более сложная и разнообразная: с одной стороны, в отличие от Альбины и её отношения к телу мужа, здесь любовь максимально выражается именно в отсутствии элемента плоти и, наоборот, исходит от бестелесности: сначала сам герой рассказа испытывает такое чувство («не чувствовал своего тела», «его страсть совершенно “бестелесна”»), затем Варенька становится всё «бестелеснее» по мере того, как вырастает его любовь к ней: «...я вальсировал ещё и ещё и не чувствовал своего тела. – Ну, как же... я думаю, очень чувствовали, когда обнимали её за талию, не только своё, но и её тело, – сказал один из гостей <...> – Чем сильнее я был влюблён, тем бестелеснее становилась для меня она <...> Вы раздеваете женщин... для меня же... на предмете моей любви были всегда бронзовые одежды. Мы не то что раздевали, а старались прикрыть наготу...» (34, 118–119).

Совершенно противоположно описание тела татарина, оно сильно и резко отличается от нежных слов, посвящённых Вареньке, создавая типично толстовский эффект отстранения: «Я... увидел... спину наказываемого. Это было что-то такое пёстрое, мокрое, красное, неестественное, что я не поверил, чтобы это было тело человека» (34, 123).

Другое интересное замечание касается амбивалентности понятия закона в рассказе: «надо всё по закону» символизирует официальные рамки, в которых происходит танец отца с дочерью, и требует специальной подготовки. Но законным является также наказание татарина, согласно законодательству того времени, что ещё ярче заметно в «Николай Палкин»: «Это на войне, по закону, за царя и отечество. Это дела, по его понятию, не только не дурные, но такие, которые он считает доблестными, добродетельными, искупающими его грехи. То, что он разорял, губил неповинных ничем детей и женщин, убивал пулей и штыком людей, то, что сам засекал, стоя в строю, на смерть людей и таскал их в госпиталь и опять назад на мученье, это всё не мучает его, это всё как будто не его дела. Это всё делал как будто не он, а кто-то другой. Есть у него кое-какие грешки личные, когда он без того, что он называет законом, бил и мучал людей, и эти мучают его, и для искупления от них он уж много раз причащался и ещё надеется причастится перед самой смертью, рассчитывая на то, что это загладит мучающие его совесть грехи. <...> Если

бы он понял, что есть только один вечный закон, который он всегда знал и не мог не знать – закон, требующий любви и жалости к людям, а что то, что он называет теперь законом, был дерзкий, безбожный обман, которому он не должен был поддаваться» (26, 557–558).

Наш герой, кажется, поддаётся лишь закону бала (он сразу заявляет, что он не кавальер Вареньки, когда отец провожает её к нему), но никак не может уловить смысл закона, о котором говорит старый солдат в «Николае Палкине». Об этом свидетельствуют также многочисленные редакции рассказа, благодаря которым можно следить за радикальным изменением Ивана Васильевича с этико-моральной точки зрения, начиная с восьмой редакции.

Обратим теперь внимание на внутренние антитезы данного рассказа: *бинарная композиция* – основа «После бала», на которой выстраивается контраст между сценой бала и сценой наказания. Интересно, что «хотя по объёму второй эпизод чуть ли не вдвое короче первого, именно он даёт название рассказу, напрямую объявляется решающим и выделяется повествовательными средствами. Толстой разработал, таким образом, собственную композиционную формулу, сопоставляющую состояния героя до и после лицецерения тела»³. В рассказе присутствуют очень визуальные, почти кинематографические, характеристики; бросается сразу в глаза симметрическое равновесие в сцене наказания: «Отметим внутреннюю симметрию всей этой сцены, вторящую бинарности других структур рассказа. В центре располагается истязаемый; с каждой стороны – по солдату, волочащему его за ружье; проход образован двумя шеренгами солдат; герой наблюдает извне – полковник движется по проходу; рядом с героем выделен сочувствующий кузнец, рядом с полковником – мажущий солдат»⁴.

Музыка тоже сильно меняется на балу и после него. В первом эпизоде она верно отражает весёлую атмосферу праздника и обрамляет действия и жесты персонажей. Во втором эпизоде она оказывается «нехорошей», слышится «неприятная визгливая мелодия».

Даже *предметы* подчиняются такой же композиционной структуре: перчатки полковника сначала символизируют законодательство (перчатку надо натянуть на правую руку, чтобы было «всё по закону»), а затем предстают как символы его высокомерной жестокости: «И я видел, как он своей сильной рукой в замшевой перчатке бил по лицу испуганного малорослого, слабосильного солдата за то,

что он недостаточно сильно опустил свою палку на красную спину татарина» (34, 124).

Заметим также, что именно XIX в. – эпоха перчаток, когда сформировались строгие правила пользования перчатками, зафиксированные в многочисленных «правилах хорошего тона». Надевали перчатки только дома, так же как и шляпу, делать это публично считалось неприличным. Среди прочих модных аксессуаров перчатки в наибольшей степени подчёркивали особое социальное положение личности. Это знак приверженности дворянина рыцарским законам чести. Таким образом, модные аксессуары – это важное средство невербального общения⁵.

Ещё в плане оппозиций заметим *хроматический контраст*: картина бала написана белым: платье Вареньки, перчатки, даже веер, перо которого она дарит молодому Ивану Васильевичу, резко и сильно контрастируют с мрачностью следующей сцены, где доминирует чёрный цвет (ночь, форма солдат).

Наконец, обратим внимание на *динамический пласт* повествовательной композиции: вихрь праздника, мазурки и безумные вальсы, охватывающие душу и сердце юности, пока танцует с Варенькой, передают ощущение эйфории, движения и весёлости («Вся зала следила за каждым движением пары». – 34, 120). А в сцене наказания всё сразу останавливается: «Солдаты в чёрных мундирах стояли двумя рядами друг против друга, держа ружья к ноге, и не двигались. Позади их стояли барабанщик и флейтщик и не переставая повторяли всё ту же неприятную, визгливую мелодию» (34, 122–123).

Но как только герой видит, как татарин приближается к нему, опять же картина оживает, но с большой разницей: теперь Толстой употребляет более «глагольный стиль», чтобы подчеркнуть жестокость и бесчеловечность полковника и солдат («приближаться», «вели», «шёл», «дёргаясь», «подвигался», «опрокидываясь», «ведшие», «толкали», «падая», «тянули», «подрагивающей»).

В заключение обратим внимание на чисто *языковой план*, чтобы выделить один интересный стилистический приём, который встречается во всём рассказе и поэтому является ключевым. *Постоянные повторы* одного и того же слова, которые бросаются в глаза при чтении рассказа, являются значительно важными то для описания настроения персонажа, то для того, чтобы передать определённое ощущение и т. д. Приведу несколько примеров: Иван Васильевич

представлен Толстым как очень интересный и захватывающийся рассказчик: он говорит «искренно и правдиво», но у него язык совсем не изысканный, а скорее разговорный. Вот например:

«– Да что же было?

– А было то, что был я сильно влюблён» (34, 116).

«– Каково Иван Васильевич расписывает.

– Да как ни расписывай, расписать нельзя так, чтобы вы поняли, какая она была» (34, 117).

«– Ну, нечего скромничать, – перебила его одна из собеседниц. – Мы ведь знаем ваш ещё дагеротипный портрет. Не то что не безобразен, а вы были красавец.

– Красавец так красавец, да не в том дело» (34, 117).

Иван Васильевич отвечает на каждую реплику, употребляя слова собеседника, и таким образом тон звучит очень естественно и неформально. Толстой описывает типичную обстановку светской беседы, в которой он сам не раз принимал участие.

В других случаях функция повторов иная, то есть, например, вывести на первый план то ли чувство, то ли настроение или атмосферу: «Не я один, все смотрели на неё и *любовались* (здесь и далее курсив мой. – Дж. Ф.) ею, *любовались* и мужчины, и женщины, не смотря на то, что она затмила их всех. Нельзя было не *любоваться*» (34, 118).

И дальше: «Я же не только любовался, но с восторженным *умилением* смотрел на них. Особенно *умилили* меня его сапоги, обтянутые штрипками <...>... “Чтобы вывозить и одевать любимую дочь, он не покупает модных сапог, а носит домотельные”, – думал я, и эти четверугольные носки сапог особенно *умиляли* меня» (34, 120).

Ещё повтор может характеризовать персонажа, в данном случае отца Вареньки, который постоянно ассоциируется с улыбкой; таким образом, контраст с его жестокостью ещё очевиднее и сильнее: «Лицо у него было очень румяное, с белыми à la Nicolas I подвитыми усами, белыми же, подведёнными к усам бакенбардами и с зачёсанными вперёд височками, и та же ласковая, *радостная улыбка*, как и у дочери, была в его блестящих глазах и губах. <...> Когда мы подошли к дверям, полковник отказывался, говоря, что он разучился танцевать, но всё-таки, *улыбаясь*, закинув на левую сторону руку, вынул шпагу из портупей, отдал её услужливому молодому человеку и, натянув замшевую перчатку на правую руку, – “надо всё по закону”, – *улыбаясь*, сказал он, взял руку дочери и стал в четверть

оборота, выжидая такт. <...> К отцу же её, с его домашними сапогами и ласковой, похожей на неё, *улыбкой*, я испытывал в то время какое-то восторженно-нежное чувство» (34, 120–121).

Наконец, повторы могут усилить и ритмический образ предложения, приводя на ритмико-символический план его текстуальный смысл, как в сцене шествия: «Шествие стало удаляться, *всё так же падали с двух сторон удары* на спотыкающегося, корчившегося человека, *и всё так же били барабаны* и свистела флейта, *и всё так же твёрдым шагом двигалась высокая, статная фигура полковника* рядом с наказываемым» (34, 123–124).

Такой ритм может также изобразить темп мазурки, которую герой не танцевал с возлюбленной.

Неудивительно – поскольку речь идёт о мастере, – что даже в таком маленьком рассказе можно найти такое количество моральных, этических и чисто литературных рассуждений. Я отметила антитезы, которые создают основу рассказа и сходства и переключки главных тем, присутствующих в «После бала» и в других рассказах, с ним связанных. Анализ ещё раз подтвердил, что каждое слово у Толстого обладает необычайной выразительностью и ёмкостью.

¹ Жданов В. А. Последние книги Л. Н. Толстого. Замыслы и свершения. М., 1971. С. 14.

² «Альбина, как ни странно это может казаться, страстно любила своего мужа, но совсем не знала его. Она теперь только знакомилась с ним. Само собой разумеется, что она нашла в живом человеке с плотью и кровью много такого обыденного и непоэтического, чего не было в том образе, который она носила и растила в своём воображении; но зато, именно потому, что это был человек с плотью и кровью, она нашла в нём много такого простого, хорошего, чего не было в том отвлечённом образе» (42, 92).

³ Жолковский А. К. Морфология и исторические корни рассказа Толстого «После бала» // <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib73.htm>.

⁴ Там же.

⁵ См.: Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М., 2011.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3
ГАЛИНА АЛЕКСЕЕВА	
Тёрнер – переводчик и критик Толстого	5
КОСТА СОЛЕВ	
Кто такой переводчик? (по поводу одного высказывания Л. Н. Толстого)	11
УГУР БУКЕ	
Последний классик и его бог Лев Николаевич	17
ЖАРКО МИЛЕНИЧ	
Мустафа Крилаш из Боснии – друг Толстых	25
САБРИ ГУРСЕС	
Толстой в турецкой школе	29
МАРТТИ АНХАВА	
Сквозь бледный мрак (Заметки о языке Достоевского)	35
МАРТА САНЧЕС НИВЕС	
Перевод Достоевского «в четыре руки»	43
МАРИЯ КАНДИДА ГИДИНИ	
Риторика умолчания. Один конкретный случай у Ф. М. Достоевского	47
АРЛЕТЕ КАВАЛИЕРЕ	
Некоторые аспекты редактирования переводов в современных условиях	55

Содержание

ТАТЬЯНА ШАБАЕВА О переводе некоторых стилистических приёмов (на примере двух стихотворений Р. Л. Стивенсона).....	61
ХОАКИН ФЕРНАНДЕС ВАЛЬДЕС Толстой и вегетарианство: «Первая ступень».....	71
ДИНА РОЛЛ-ХАНСЕН Лев Толстой и дуэльная традиция	79
ПАУЛИ ТАПИО Проблемы языка и культуры в переводе Сергея Довлатова	85
АННЕЛИЗА АЛЛЕВА Три круглые сцены в романе «Анна Каренина» Льва Толстого	91
ДЖУЛИЯ ДЕ ФЛОРИО До бала: краткое предисловие к рассказу Л. Н. Толстого «После бала»	103
ERIONA TARTARI <i>Le Bonheur conjugal</i> de Tolstoï, une véritable philosophie rousseauiste des amants («Семейное счастье» Толстого – настоящая руссоистская философия влюблённых)	111

Для заметок

Серия «Семинары и конференции
в Ясной Поляне»

Выпуск 12

**Материалы IX Международного
семинара переводчиков
Ясная Поляна, 28–31 августа 2014 г.**

Редактор-составитель – *Галина Алексеева*
Литературный редактор – *Николай Свиридов*
Дизайн обложки – *Мария Белая*
Корректор – *Дина Романова*
Верстальщик – *Мария Белая*

Издательский дом «Ясная Поляна»,
300002, г. Тула, ул. Октябрьская, 14