

3 Анализ перевода повести «Двойник» на итальянский язык, выполненный А. Полледро

Тема «Ф.М. Достоевский и Италия» представляет собой обширнейшее пространство для научного исследования, и ее проблемное поле формируется вокруг нескольких фундаментальных аспектов, одним из которых является вопрос о рецепции творчества русского писателя итальянской культурой. Рецепция творчества писателя в иноязычной стране подразумевает, прежде всего, переводы его художественных произведений и, конечно, критические работы о них. Данная область рецептивного аспекта представляет особый интерес и значимость, поскольку воплощает некую оформившуюся мысль о писателе в целом, рефлексию его произведений в культурном сознании и определенное отношение к ним. Через литературоведческое осмысление текстов осуществляется своеобразное присвоение творческого наследия иной культуры и его закрепление в новой действительности. Очевидно, что процесс этот происходит длительное время и, в случае с творчеством Достоевского, берет начало во второй половине XIX в., в определенной мере продолжаясь до сих пор. Но в целом можно говорить о том, что наследие Достоевского в максимальной степени воспринято итальянским культурным сознанием, о чем свидетельствует длительная переводческая традиция, обширнейшая критическая литература о русском писателе и, конечно, всё возрастающая симпатия итальянской читающей публики к его произведениям.

Итальянское достоевсковедение имеет достаточно длительную традицию и давно интегрировано в общемировой процесс научного изучения трудов писателя. Об этом можно судить, в первую очередь, по количеству критических работ и разнообразию их тематик. В этой связи важно упомянуть статьи Стефано Алоэ, вышедшие в 20-м томе серии «Достоевский. Материалы и исследования», в которых автор подробно анализирует процесс восприятия творчества русского писателя на итальянской земле и его критического осмысления¹⁸². Особый интерес вызывает работа С. Алоэ, представляющая собой обширную библиографию исследований о Достоевском в Италии¹⁸³. С помощью данных работ можно составить определенное представление о развитии критической мысли о Достоевском в Италии.

¹⁸² Алоэ С. Достоевский в итальянской критике // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 20. СПб., 2013. С. 3-24.

¹⁸³ Алоэ С. Dostoevskiana. Материалы к библиографии трудов) о Достоевском в итальянской критике (1980–2012 гг.) // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 20. СПб., 2013. С. 528-560.

Охватить в полном объеме проблему итальянской рецепции творчества Достоевского в рамках данной работы не представляется возможным, в связи с чем основным аспектом для рассмотрения был избран вопрос о переводе художественного наследия русского писателя.

Поскольку во многом точкой отсчета для настоящей работы послужило бакалаврское исследование, посвященное изучению повести «Двойник», то представляется целесообразным рассматривать проблему рецепции итальянским культурным сознанием произведений Достоевского именно через анализ перевода указанной повести. В процессе работы над темой «Достоевский и Италия» выявилась ее прочнейшая связь с проблемой двойничества, имеющей многоуровневую структуру и проявляющей себя как на уровне собственного сознания Достоевского (насколько можно судить о нем по доступным источникам), так и на уровне его художественных текстов и их переводов.

Достоевский является одним из наиболее переводимых русских авторов за границей, и именно он воспринимается зарубежной публикой как выразитель русского самосознания и русской культуры. Ф.Ф. Бережков отмечает: «Никого из иностранных авторов не переводят с такой тщательностью, никого не переиздают в таком огромном количестве, никого с таким жаром не читают и не изучают, как Достоевского»¹⁸⁴. Закономерно, что чаще всего переводчики обращались именно к романам писателя, так, например, существует около тридцати переводов романа «Преступление и наказание» на итальянский язык. Характерно, что произведения русского прозаика продолжают переводиться, что говорит о несомненной актуальности их идейного содержания и интересе к художественной манере Достоевского.

Французский исследователь литературы Андре Жид писал в 1908 г.: «Огромный массив Толстого еще закрывает горизонт; но чем большеходишь в эту горную страну, по мере того как удаляешься от этой ближайшей вершины, скрывающей соседнюю, — позади гиганта Толстого появляется и растет Достоевский. Это он с вершиной, наполовину скрытой, является таинственным узлом всей горной цепи; у него берут начало нескольких самых значительных потоков, могущих утолить жажду современной Европы»¹⁸⁵.

В Италии восприятие творчества русского писателя началось с первоначальной критической холодности, так, например, известный философ и писатель Бенедетто Кроче

¹⁸⁴ Бережков Ф.Ф. Достоевский на Западе (1916-1928): К 190-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского // Нева. 2011. № 5. С. 203.

¹⁸⁵ Жид А. Собр. соч.: в 7 т. М., 2012. Т.6, С. 205

нелестно отзывался об эстетических характеристиках произведений Достоевского, что в целом было обусловлено некоторой непроницаемостью достаточно консервативного итальянского литературного сознания к формам и стилю, предложенным русским писателем. Именно поэтому долгое время Достоевского-мыслителя противопоставляли Достоевскому-писателю¹⁸⁶. Этим можно объяснить и некоторую избирательность первых переводов: большее внимание привлекали крупные произведения Достоевского, в которых очевиднее мог выразиться философский подтекст.

Первый перевод повести «Двойник» на итальянский язык появляется лишь в 1926 г. и осуществлен русскоязычным автором Борисом Яковенко (Boris Jakovenko)¹⁸⁷. Далее один за другим в течение четырех лет появляются три перевода: в 1929, 1932 и 1933 гг., выполненные С. Оссером (S. Osser)¹⁸⁸, Серджо Балакучовым (Sergio Balakouciouff)¹⁸⁹ и Каролом Странео Караччоло (Carol Straneo Caracciolo)¹⁹⁰ соответственно. Затем на протяжении тридцати лет не будет создаваться новых переводов повести, что, вероятнее всего, обусловлено условиями Второй мировой войны, и следующий перевод возникает в 1956 г., выполнен он Альфредо Полледро (Alfredo Polledro)¹⁹¹. Этот известный переводчик русских классиков одним из первых обратился к оригинальному тексту произведений Достоевского, Толстого, Пушкина, до него переводы выполнялись в основном с французского варианта. В 60-е гг. появляется еще три перевода: Джанчинты Де Доминичис Йорио (Giacinta De Dominicis Jorio) в 1962 г.¹⁹², Пьетро Зветеремика (Pietro ZvetereMich) в 1966 г.¹⁹³ и Евы Амендолы Кюн (Eva Amendola Kühn) в 1967 г.¹⁹⁴ После этого более десяти лет переводчики не обращались к тексту повести, и следующий перевод, принадлежащий Сильвио Полледро (Silvio Polledro),

¹⁸⁶ Аллоэ С. Достоевский в итальянской критике // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 20. СПб., 2013. С. 3.

¹⁸⁷ Teodoro Dostoievckij. Il sosia: racconto pietroburghese / Traduzione di Boris Jakovenko. Lanciano: Carabba, 1926.

¹⁸⁸ Fjodor Dostojevskij. Il sosia / Traduzione di S. Osser. Milano: Delta, 1929 (coll. "Scrittori italiani e stranieri").

¹⁸⁹ Fedor Dostoevskij. Il sosia. Romanzo / Traduzione dal russo di Sergio Balakouciouff. Milano: Bietti, 1932 (coll. "Biblioteca reclame").

¹⁹⁰ Fjodor Dostojevskij. Il sosia. Racconti / Prima traduzione integrale e conforme al testo russo con note di Carol Straneo. Torino: Slavia, 1933 (coll. "Il genio russo"). Ripubblicato come: Fedor Dostoevski. Il sosia. Romanzo / Traduzione di Carol Straneo, illustrato da Alfred Kubin. Milano: TEA, 1991.

¹⁹¹ Fjodor Dostoevskij. Il sosia. Un brutto caso / Traduzione di Alfredo Polledro. Milano: Mondadori, 1956 (coll. "Biblioteca moderna Mondadori"). Ripubblicato come: Fedor Dostoevskij. Il sosia / Introduzione di Giovanna Spindel, con un saggio di André Gide. Milano: Mondadori, 1985 (coll. "Oscar classici"); 2001 (coll. "Oscar classici").

¹⁹² Fedor Dostoevskij. Il sosia. Poema pietroburghese / Traduzione di Giacinta De Dominicis Jorio. Milano: Rizzoli, 1962 (coll. "BUR"); con un'introduzione di Vittorio Strada, Milano: Rizzoli, 1983 (coll. "BUR"); 2001 (coll. "BUR").

¹⁹³ Fedor Michajlovic Dostoevskij. Il sosia / A cura di Fausto Malcovati, traduzione di Pietro ZvetereMich. Milano: Garzanti, 1966; 2006 (coll. "I grandi libri").

¹⁹⁴ Dostojevskij Fjodor. Racconti i romanzi brevi / A cura di Eridano Bazzarelli. Traduzione di Eva Amendola Kuhn e Eridano Bazzarelli. Milano: Mursia, 1967.

возникает в 1989 г. В 1996 г. «Двойника» переводит Клаудиа Зонгетти (Claudia Zonghetti)¹⁹⁵, а в 2003 г. – Джанлоренцо Пачини (Gianlorenzo Pacini)¹⁹⁶.

На этом исчерпывают себя переводы, изданные в печатном варианте, но существует также и один перевод, выполненный для издания в электронном формате, это работа Катерины Валоти (Caterina Valoti), вышедшая в 2015 г. Следует отметить и оперу «Двойник», написанную Флавио Тести (Flavio Testi) в 1979 г. с использованием текста перевода Евы Амендолы Кюн (Eva Amendola Kühn)¹⁹⁷.

Как можно судить по приведенным данным, повесть «Двойник» Ф.М. Достоевского, хоть и не вызвала в XIX в. внимания переводчиков, позднее обрела более десяти вариантов перевода на итальянский язык. Такое значительное количество переводческих трудов можно объяснить не только все возрастающей симпатией итальянских читателей и ученых к Достоевскому, но и внутренними особенностями самого итальянского языка. Как отмечает в своем интервью современный переводчик русской классической литературы Паоло Нори (Paolo Nori), итальянский язык в течение десятилетий не являлся разговорным в Италии, но воспринимался лишь как язык, изучаемый в школах, поскольку основным средством общения были многочисленные диалекты¹⁹⁸. В данный момент ситуация изменилась, и поэтому появление все новых переводов не смущает итальянскую публику, так как оно вполне согласуется с внутренней языковой ситуацией.

Конечно, для того, чтоб ознакомиться со перечисленными вариантами «Двойника» на итальянском языке, необходима продолжительная работа в библиотеках Италии. Однако некоторое представление о существующих переводах можно получить из представленных в книжных интернет-магазинах отрывков каждого из изданий. Насколько можно судить по рассмотренным публикациям, авторы их основательно подходили к подготовке издания и неизменно включали в него краткую биографическую справку о Достоевском и, что важнее, некоторое вводное слово, содержащее историю создания повести, ее критические оценки. Практически каждое из таких введений говорит о месте «Двойника» в контексте всего творчества писателя и приходит к выводу о том, что в

¹⁹⁵ Fedor Michajlovic Dostoevskij. Il sosia. Poema pietroburghese / Traduzione e cura di Claudia Zonghetti, con un "riflesso" di Innokentij Annenskij. Rimini: Guaraldi, 1996; Torriana: Orsa maggiore, 1996 (coll. "Stelle dell'Orsa maggiore").

¹⁹⁶ Fedor Dostoevskij. Il sosia / Traduzione di Gianlorenzo Pacini, prefazione di Olga Belkina. Milano: Feltrinelli, 2003; 2005.

¹⁹⁷ Il sosia: due atti (dodici scene e un epilogo) dall'omonimo racconto di F. M. Dostoevski / libero adattamento di Flavio Testi dalla versione italiana di Eva amendola Kühn pubblicata da Ugo Mursia editore; musica di Flavio Testi. 1979.

¹⁹⁸ URL: <http://www.e-schooloftranslation.org/a-est-di-est/tradurre-i-classici-russi-una-chiacchierata-con-paolo-nori> (дата обращения: 08.05.2016).

данной повести были заложены фундаментальные для художественной системы Достоевского константы, такие как мотив двойничества и образ Петербурга.

В полной мере на данном этапе работы нам удалось ознакомиться с переводом Альферио Полледро (1885-1961), выполненным в 1956 г. в переизданном варианте 1985 г. с предисловием Джованна Спендель (Giovanna Spindel) и послесловием Андре Жида (Andre Gide), в качестве которого был использован отрывок из его книги «Достоевский». Поскольку в Италии отсутствует академическое собрание сочинений писателя как феномен, то судить о качестве отдельных переводов без тщательного анализа и сопоставления с оригиналом трудно. Однако факт неоднократного переиздания может говорить в пользу конкретного переводческого труда, в частности о работе А. Полледро.

Следует отметить, что автор рассматриваемого перевода занимал активную политическую позицию и в начале 1900-х гг. был секретарем социалистической партии в Турине. В 1906 г. Полледро совместно со своей будущей женой, польской социалисткой Рэйчел Гутман (Rachele Gutman), начал переводческую деятельность с работы над агитационными брошюрами русской революции 1905 г. В 1917 г. Полледро снова при поддержке жены выпускает «Теорико-практическую грамматику русского языка», которая неоднократно переиздавалась до 1972 г.

При работе над переводом любого текста может возникнуть ряд затруднений, имеющих общий характер, поэтому процесс анализа иноязычного варианта художественного текста должен быть обращен особым образом к тем языковым решениям, которые переводчик счел эквивалентными. Традиционно более простыми для выполнения считаются именно прозаические переводы, но, как и в случае со всеми русскими классиками, в связи с текстами Достоевского затруднительно говорить о простоте переводческой работы. Вслед за Е.С. Смоленской, анализирующей немецкие и английские переводы Достоевского, обозначим следующие традиционные трудности-вызовы для любого итальянского переводчика русского писателя:

- имена собственные;
- исторические и страноведческие реалии;
- речевая характеристика персонажей;
- окказионализмы и неологизмы;
- поэтические фрагменты¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Смоленская Е.С. Ф.М. Достоевский глазами немецких и английских переводчиков: вызовы, проблемы, перспективы [Электронный ресурс] // URL: <http://yspu.org/images/6/67/Smolenskaya%D0%95S.pdf> (дата обращения: 08.05.2016).

И, конечно, перевод любого художественного произведения представляет собой нелегкую задачу, в том числе в силу самой специфики переводимого текста, поскольку, читатель, не владеющий языком оригинала, должен получить то же эстетическое впечатление, что и носитель языка, на котором произведение создано. Об этом говорит К. Чуковский в книге «Высокое искусство»: «Он [переводчик] не фотографирует подлинник, <...> но воссоздает его творчески. Текст подлинника служит ему материалом для сложного и часто вдохновенного творчества. Переводчик — раньше всего талант. Для того чтобы переводить Бальзака, ему нужно хоть отчасти перевоплотиться в Бальзака, усвоить себе его темперамент, заразиться его пафосом, его поэтическим ощущением жизни»²⁰⁰ (стр. 6). Но для того, чтобы постичь художественное ядро произведения, необходимо проникнуть в его язык, в сокровенные механизмы его существования в тексте.

Характерно, что именно язык Достоевского, его невнимание к стилистике и красоте слога вызывали у итальянских исследователей наибольшее недоумение. Выше отмечалось, что первоначальная холодность в отношении к творчеству русского писателя была аргументирована именно неприятием его нестройного стиля и языка. Но и после пересмотра оценок эстетической стороны произведений Достоевского, их сложность и специфичность не перестает быть проблемным местом для переводчиков. Так, Лука Донинелли (Luca Doninelli) в предисловии к объемному изданию нескольких повестей и романов писателя отмечал, что: «Его [Достоевского] тирады, этот его язык с чеканным и сложнейшим ритмом, сокрытым в извилах русского языка (и поэтому, вероятно, непереводаемым), кажется непомерно растягивающимся, и доходит порой до невнятицы, чтобы в определенный момент аккумулироваться (за пределами, то есть вне различимого ритма, вне того, что представляется естественным дыханием письма) во фразу, подобную чистой светящейся материи, возможно, сопровождаемой тоном ироническим, если не комическим, и затем снова распространяется в утомляющие перечни бесконечно нагромождаемых действий...» (перевод мой – М.К.)²⁰¹.

Следует отметить, что язык повести «Двойник» обладает некоторыми характерными особенностями, к их числу, прежде всего, можно отнести сложное соотношение речи героя и речи повествователя, сливающихся порой до неразличимости. Однако, кроме указанных выше возможных затруднительных позиций для перевода, к данному списку следует отнести заглавие произведения и некоторые узловые моменты

²⁰⁰ Чуковский К.И. Высокое искусство. М., 1964. С. 6.

²⁰¹ Fedor Dostoevskij. I capolavori. Milano, 2015. P. 7.

повествования, которые в каждом конкретном художественном тексте выделяются индивидуально.

В данном контексте необходимо некоторым образом прояснить проблему перевода заглавия повести «Двойник» на итальянский язык. Все переводы, о которых удалось получить сведения, выполнены под единым заголовком – «Il sosia». Слово «sosia» в итальянском языке обозначает лицо, похожее внешними чертами и физическим сложением на другого человека до такой степени, что возможно их перепутать. Термин этот происходит от латинского имени Сосия, именно так зовут раба Амфитриона в одноименной комедии Плавта. От союза жены Амфитриона Алкмены и Зевса должен был родиться Геракл, и Зевс, зная добродетельность Алкмены и неспособность на супружескую измену, принимает на себя обличье мужа и нисходит к ней. В это время бог Меркурий охраняет дом Амфитриона от нежеланного вторжения, перевоплотившись в раба Сосию. Когда же настоящий Сосия приходит, чтобы возвестить Алкмене о военном триумфе Амфитриона, между ним и Меркурием-Сосией происходит занимательный диалог:

«...Меркурий: Убедился наконец ты в том, что ты не Сосия?

Сосия: Я не Сосия?

Меркурий: Конечно. Кто же буду я тогда?

Сосия: Нет! Юпитером клянусь, я - Сосия, поистине! <...>

Сосия: Правда, на него я гляну - узнаю вполне себя:

Будто в зеркало гляжуся, право, до того похож!

Шляпа та же и одежда, все как у меня совсем,

Икры, ноги, зубы, губы, нос, глаза, прическа, стан,

Шея, щеки, подбородок, борода и все - да что!

Если и спина избита также - сходство полное!

Но подумать: сам я тот же и таким же был всегда,

Дом, хозяина я помню; я в уме и памяти...»²⁰².

Постепенно имя Сосия стало в итальянском языке нарицательным и обозначает полнейшее сходство одного человека с другим именно в отношении физических свойств. Невозможно не отметить определенное интонационное созвучие диалога Сосии и Меркурия с некоторыми диалогами Голядкина со своим двойником: в обоих случаях «настоящий» герой оказывается в положении обманутого, двойник играет с ним, имеет над ним своего рода превосходство. Однако нельзя сказать, что термин «sosia» передает те же варианты и оттенки значений, что слово «двойник» в русском языке. Так,

²⁰² Плавт Т. М. Комедии: в 3 т. Т. 2. М., 1997. С. 462-463.

исследователь творчества Достоевского и автор книги «Русская литература», Сильвана де Видовик (*Silvana de Vidovich*), делает вывод о том, что наиболее эквивалентным переводом заглавия повести был бы вариант «*Il doppio*», поскольку это слово несет в себе общую для индоевропейских языков семантику числа «два». Характерно при этом, что в других европейских языках слово «двойник» имеет родственный эквивалент: «*Le doublé*» – во французском, «*The double*» – в английском и «*Das Doppelgänger*» в немецком языке. Исследователь утверждает, что вариант «*Il doppio*» более справедлив не только в отношении этимологии, но и на содержательном уровне, поскольку уже в самом этом слове заложена идея удвоения сущности, ее замены на другое «Я»²⁰³.

Представляется затруднительным подвергнуть сомнению приведенные аргументы в пользу иного заглавия. Следует добавить, что вариант «*il sosia*» концентрирует внимание читателя исключительно на физическом, внешнем сходстве двух Голядкиных, исключая сходство и взаимодействие их внутреннего устройства. Характерно, однако, что за исключением самого заглавия, номинация «*il sosia*» возникает в тексте рассматриваемого перевода лишь однажды, в финале повести, в остальных же случаях двойник называется «*il doppio*».

В русском языке словом «двойник» может обозначаться не только человек, обладающий абсолютным сходством с другим в отношении внешности, но таким же образом маркируется некая внутренняя, глубинная общность. Именно поэтому правомерно существование литературоведческого понятия «двойник», которое особо актуально в связи с произведениями Достоевского. Очевидна некоторая размытость содержания данного понятия и неточность определения необходимой степени соответствия одного героя другому, достаточной для того, чтобы они могли называться двойниками. В данном контексте интересны замечания П.М. Бицилли, который в своих рассуждениях о произведениях Достоевского, приходит к выводу о том, что принципиальное значение для установления двойнических отношений между персонажами имеет феномен узнавания одним героям самого себя при взгляде на другого²⁰⁴. И, конечно, речь идет не только и не столько о соответствии внешних черт, но о сходстве на глубинном внутреннем уровне.

Очевидно, что итальянский вариант «*il sosia*» в полной мере передает одну из сторон проблемы двойничества, явленной в повести Достоевского, поскольку обозначает точное физическое сходство между двумя Голядкиными. Но, думается, что и аспект

²⁰³ De Vidovich S. F.M. Dostoevskij: Il sosia // *Rivista di psicologia analitica*. N.30 (1984). P. 47.

²⁰⁴ Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 483-549.

внутреннего соответствия представлен в системе взаимоотношений героя со своим двойником. Если следовать тексту повести Достоевского, можно установить очевидную связь между состоянием Голядкина-старшего и последующим появлением двойника, ведь герой сам в определенные моменты явно демонстрирует желание казаться не тем, кто он есть, обратиться в другого человека; то есть условия его жизни, главным образом социальные, вынуждают его всерьез желать раздвоения собственной личности. Все это делает возможным установление особой связи между двумя Голядкиными, даже некой формы родства.

Но в то же время в повести, очевидно, реализуется и антагонистический потенциал пары «герой и его двойник», в которой отношения развиваются по принципу постоянного противостояния. Голядкин-младший последовательно проявляет те качества, наличие которых в себе с жаром отвергает Голядкин-старший («не интригант», «паркет лощить сапогами не мастер», «маску надевает только в маскарад» и т.д.). Однако, когда происходит первое знакомство Голядкиных, старший призывает младшего к совместным интригам «в пику» врагу. Так обнаруживается явная непоследовательность в моральных установках господина Голядкина относительно поведения в обществе. Это говорит о сосуществовании в его душе разнонаправленных побуждений и качеств, то есть, вне зависимости от трактовки образа двойника (был ли он лишь порождением больного сознания Голядкина или реально существовал) очевидна внутренняя глубокая сродственность его с героем, что в определенной степени открывается и самому Голядкину.

Принцип узнавания героем себя самого в другом человеке исследователь П.М. Бицилли заложил в основу определения двойнических взаимоотношений между персонажами в художественном произведении. Показательно, что ученый демонстрирует функционирование данного принципа именно на материале произведений Достоевского, указывая на то, что их герои часто становятся друг для друга «эманациями», то есть наблюдают собственные черты, скрытые или явленные, в других персонажах²⁰⁵.

Указанные оттенки значений передаются в русском языке с помощью понятия «двойник», существование же в итальянском языке двух вариантов перевода («il sosia» и «il doppio») ставит переводчика перед необходимостью выбора, который неизбежно повлечет за собой потерю в смысловом и поэтическом отношении. Возможно, есть основания утверждать, что в итальянской переводческой и критической традиции закрепилась определенная трактовка образа двойника и его взаимоотношений с

²⁰⁵ Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 497.

Голядкиным, думается, в данном случае имеет место некоторый автоматизм в переводческой практике.

Обратимся далее непосредственно к рассмотрению текста повести в переводе Альфредо Полледро. И, думается, целесообразнее в рамках данной работы будет ориентироваться на отмеченные выше переводческие вызовы, которые являются одновременно одними из константных позиций всего текста.

Перевод имен собственных.

Традиционным способом для передачи русских имен собственных на многие иностранные языки является транскрипция, именно этот способ используется в переводе Полледро. Так, имя главного героя Яков Петрович Голядкин в итальянском варианте передается как *Jakov Petrovič Goljadkin*, характерно, что переводчик стремился передать все фонетические нюансы, которые совершенно незнакомы для носителя итальянского языка, такие как звуки [ja], [ч], [л']. Таким же образом передается и краткий вариант имени Яков – Яша – Jaša, при ласковом обращении Голядкина-старшего к своему двойнику в VII главе повести, и сопровождается авторским примечанием, где объясняется, что «Jaša» – это уменьшительная форма от имени Яков, а в скобках дается его итальянский эквивалент – *Giacomino*.

Очевидно, что такое имя героя имеет особую значимость в контексте повести, об этом убедительно рассуждает, например, О.Г. Дилакторская²⁰⁶. Культурные ассоциации, связанные у носителя европейского сознания с библейским именем Иаков, могут быть воспроизведены в переводе без каких-либо трудностей. Но фамилия героя, которая повторяется в тексте повести более 800 раз, несомненно, требует особых пояснений, к чему и прибегает переводчик. Когда Голядкин в порыве самоуничтожения ругает сам себя: «Голядка ты этакой, – фамилья твоя такова!..»²⁰⁷, автор перевода приводит комментарий, объясняя, что слово «голядка» означает «pezzente», «miserabile»²⁰⁸, то есть «нищий, оборванный», «убогий, несчастный». Следует заметить, что в издании Полного собрания сочинений Достоевского Г.М. Фридендер также приводит краткое пояснение к фамилии героя, ссылаясь на словарь В.И. Даля²⁰⁹.

Представляет особое затруднение и интерес, с переводческой точки зрения, имя слуги господина Голядкина – Петрушка, поскольку в тексте повести оно встречается в трех вариантах: Петр, Петруша и Петрушка. Повествователь называет слугу

²⁰⁶ Дилакторская О.Г. Почему Голядкина зовут "Яков Петрович"? // Русская речь. 1998. № 2. С.111-115.

²⁰⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 175.

²⁰⁸ Fjodor Dostoevskij. Il sosia. Milano: Mondadori, 2001. С. 35.

²⁰⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 445.

исключительно «Петрушка», и такую номинацию еще современная Достоевскому критика соотносила с лакеем Петрушкой из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». В сюжете повести дважды возникают ситуации, когда господин Голядкин обращается к своему слуге «Петр» и «Петруша», то есть он в действительности обращается к нему, используя варианты имени, лишенные прочной ассоциативной связи с образом персонажа кукольных представлений, устойчивое имя которого – Петрушка. Интересно, что Голядкин использует наиболее жесткий (о чем говорит и его значение) вариант имени «Петр», и ласковое «Петруша» в одной фразе, озвучивая одну просьбу. Думается, это может дополнительно свидетельствовать о внутреннем разладе душевного устройства героя, о его рассогласованности с самим собой.

А. Полледро в данном случае приводит комментарий, сходный с описанным выше, говоря о том, что «Петруша» («Petruša») и «Петрушка» («Petruška») являются уменьшительными формами имени Петр, которое в переводе передается как «Pètr» и сопровождается итальянским эквивалентом Pietro. Но при этом не указывается на разность значений этих уменьшительных вариантов, которая может быть неочевидна для носителя итальянского языка, не знакомого в достаточной мере с особенностями русской грамматики и русской литературой.

Имена других персонажей повести переданы этим же способом – транскрипцией и не сопровождаются какими-либо комментариями. Думается, что при такой стратегии перевода имен собственных, которая стала общепринятой, и пояснениями переводчика относительно уменьшительных форм, итальянский читатель сможет чувствовать себя свободно в пространстве иноязычного текста, улавливая при этом необходимый колорит русского имени, хотя неизбежны и некоторые потери в смысловом отношении.

Исторические и страноведческие реалии.

Сталкиваясь в оригинальном тексте с реалиями культуры или эпохи, переводчик каждый раз стоит перед выбором (если, конечно, он возможен): сохранить иноязычный вариант, передав его с помощью транскрипции в тексте, или же перевести незнакомую читателям реалию, выбрав наиболее подходящий вариант в лексическом арсенале родного языка. У данных способов есть свои достоинства и недостатки, поэтому в каждом случае необходимо совершать этот выбор заново, руководствуясь языковым и эстетическим чутьем.

Конечно, существуют реалии, эквивалент которым невозможно подобрать ни в одном языке, и тогда они транскрибируются и сопровождаются поясняющими комментариями переводчика. Так поступает А. Полледро, сталкиваясь в тексте повести

Достоевского с русскими словами «грош», «копейка», «гривенник», «пуд»: они транскрибированы, выделены курсивом и прокомментированы. К этой же группе можно отнести географические реалии, например, название реки Фонтанки, культурно-экономические – упоминание магазина купцов Елисеевых и Милютинских рядов, а также имена исторических лиц, Суворова и Гришки Отрепьева, сопровождающиеся кратким пояснением автора перевода.

Немного иначе передаются реалии, связанные с литературной жизнью описываемой эпохи: название журнала «Северная пчела» («Ape del Nord») и творческий псевдоним критика и литератора О.И. Сенковского («il barone Brambeus»). Они переводятся и также сопровождаются поясняющими комментариями. Следует отдельно отметить и группу слов французского происхождения, чаще всего называющих предметы или детали одежды, как, например, «ливрея», «галуны». Такие слова имеют эквиваленты в итальянском языке, для которого в целом характерны французские заимствования.

В самом начале повести упоминается весьма характерная историческая российская реалья – наименование одного из чинов – титулярный советник, именно к этому рангу принадлежит герой повести Яков Петрович Голядкин. Для ее передачи переводчик использует уже имеющиеся в итальянском языке термины, связанные с государственной службой, и в результате изобретает не существующее в итальянской действительности чиновничье звание – *consigliere titolare*, которое даже частично совпадает по звучанию с русским понятием. Кроме этого, автор перевода сопровождает данное понятие ссылкой, где объясняет, что титулярный советник – один из низших чинов, согласно прежней государственной иерархии в России, установленной Петром Великим в его «Табели о рангах» в 1722 г. Следует отметить, что и само понятие «чин» весьма затруднительно для перевода и не имеет точных аналогов в других языках, как утверждает Ю.М. Лотман в «Беседах о русской культуре». А. Полледро переводит его крайне многозначным итальянским словом «grado». В целом трудно представить, каким образом возможно в ограниченных рамках переводческого комментария передать все смыслы и культурные ассоциации, связанные для носителя русского сознания с понятием «чин». Ведь в тексте Достоевского чиновничье положение героя называется даже раньше его собственного имени, что, конечно, говорит об особой социальной ситуации той эпохи и принципах чиновничества, которые действовали в петербургском обществе середины XIX в.

Еще одна историческая деталь российской действительности указанного периода потребовала пояснения в переводе Полледро: фраза извозчика, с которым беседует господин Голядкин во дворе дома Берендеевых в ожидании знака от Клары Олсуфьевны.

Герой спрашивает извозчика, из какой деревни он приехал в Петербург, и получает ответ: «Мы господские...»²¹⁰. А. Полледро дословно переводит эту фразу («Noi apparteniamo a signori...») и приводит комментарий, где поясняет, что до отмены крепостного права в России в 1861 г. господа отправляли некоторых своих крепостных на службу в город.

Отдельно следует упомянуть еще одну интереснейшую культурную реалию, которая возникает в тексте «Двойника» в начале первой главы. Это упоминание повествователем «тридесятого царства» при описании долгого пробуждения господина Голядкина: «Наконец, серый осенний день, мутный и грязный, так сердито и с такой кислой grimасою заглянул к нему сквозь тусклое окно в комнату, что господин Голядкин никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится не в тридесятом царстве каком-нибудь, а в городе Петербурге, в столице, в Шестилавочной улице, в четвертом этаже одного весьма большого, капитального дома, в собственной квартире своей»²¹¹. Очевидно в данном отрывке противопоставление некой сказочной и далекой страны с петербургской действительностью, которая буквально врывается в сонные грезы Голядкина через «тусклое окно». И поскольку возникает данное противопоставление, то нельзя говорить о том, что в указанном случае выражение «тридесятое царство» используется как образное. Так, В.Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» указывает на то, что единого канона в изображении этого неизведанного царства не существовало, оно могло быть и прекрасным золотым городом, и в то же время представлять собой «тот свет», подземное царство²¹².

Переводчик, в данном случае решает воспроизвести данную реалию при помощи эквивалентного понятия в итальянском языке – *oga magoga*, которое обозначает в современном разговорном языке некие далекие и опасные страны. В данном случае наблюдается интересное взаимодействие перевода и собственно содержания повести, которое выявляется, если обратиться к первоначальному смыслу понятий Гог и Магог. Они представляют собой названия городов, которые, согласно иудейской и христианской эсхатологии, восстанут на народ Божий, об этих городах упоминает Иоанн Богослов в Откровении (20: 7). Состояние сна, в котором находится Голядкин, и видение им «беспорядочных сонных грез» явно входит в противоречие с реальной действительностью, как и упомянутое выше «тридесятое царство» или «oga magoga». Однако дальнейшее развитие сюжета дает понять, что сон для господина Голядкина вовсе не является источником наслаждения или успокоения души, напротив, именно во сне

²¹⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 285.

²¹¹ Там же. С. 147.

²¹² Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 242-257.

усугубляется его болезненное состояние, он в определенной степени предвидит печальный исход противостояния с двойником. Поэтому данный вариант перевода русского выражения «тридешатое царство», соотносящийся с образом опасной и далекой местности и указывающий на библейские города Гог и Магог, представляется в большой степени уместным.

В тексте перевода обнаруживаются и другие реалии, обладающие эквивалентным значением в итальянском языке. Это, например, слово «дрожки» и «орлянка», которые соответственно переводятся как «calessino» и «testa o croce». Первое буквально обозначает небольшой и легкий, чаще всего открытый экипаж, в который запряжена одна лошадь, что вполне соответствует русским дрожкам. Второе же подразумевает известную во многих странах мира игру, в которой необходимо угадать, какой из сторон упадет подкинутая вверх монета, и в итальянском языке такая игра называется «testa o croce», что полностью эквивалентно русской орлянке. В данном случае транскрибирование и сопутствующий комментарий были бы неуместны, поскольку создали бы существенное препятствие для органичного восприятия текста, не оправданное при этом необходимостью сохранения оригинального русского слова.

В итальянском варианте «Двойника» обнаруживаются и некоторые реалии, не связанные исключительно с российской действительностью и выраженные в русском языке определенным понятием, однако не имеющие такового в итальянском. К ним можно отнести слово «запятки», которое А. Полледро переводит описательно – «*seggolino posteriore*», что дословно означает «заднее сиденье», хотя слуга на запятках не сидел, а стоял.

Можно указать и на некоторые неточности, допущенные при переводе исторических реалий. Так, предмет одежды, фуфайка, который имеет вполне определенный вид и предназначение, переводится словом «*ranciotto*», что на итальянском означает «жилет». Очевидно, что «жилет» не в полной мере соответствует русскому понятию «фуфайка», которое подразумевает предмет теплой верхней одежды с длинными рукавами. Возможно, контекст и не требовал точной передачи звучания и значения в комментарии, однако и в итальянском языке присутствуют понятия, более подходящие, например, распространенное «*giubotto*», которое хоть и довольно нейтрально в стилистическом отношении, но в большей степени передает внешний вид русской фуфайки. Подобным образом можно отнестись и к переводу слова «салоп», выполненным недостаточно точно («*relliscia*»), что также не передает в полной мере значение исходного русского понятия.

Кроме того, можно обратить внимание, что слово «барин» в тексте перевода встречается в двух вариантах: «signore» и «padrone». Думается, для такого слова, имеющего яркую стилистическую окраску, стоило выбрать единственный эквивалент и использовать его на протяжении всего текста повести.

За исключением некоторых неточностей, А. Полледро удалось при передаче исторических реалий сохранить баланс между стремлением максимально эквивалентным образом перевести русские понятия и одновременной ориентацией на родной язык.

Речевая характеристика персонажей.

Еще современная Достоевскому критика обратила внимание на во многом уникальные особенности речи главного героя повести «Двойник» господина Голядкина. Именно исследование речи Голядкина производит в одной из первых своих работ В.В. Виноградов, а позднее М.М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского» развивает идеи предшественника и значительно дополняет их. Безусловно ценными являются замечания исследователя о внутренних принципах построения высказываний героя, однако, думается, что действие указанных принципов можно проследить и в переводе на другой язык, если он выполнен достаточно точно. В данном случае, при анализе конкретного итальянского перевода «Двойника» обращают на себя внимание речевые единицы более частного характера, прежде всего лексические особенности и определенная индивидуальная фразеология героя.

Характерно при этом, что и двойник, и во многом сам повествователь усваивают речь Голядкина со всеми ее стилевыми, лексическими и синтаксическими особенностями. Однако слово повествователя имеет и ряд собственных характеристик, о которых следует упомянуть отдельно.

Как отмечает М.М. Бахтин, ярчайшими свойствами слова Голядкина являются «симулирование независимости и равнодушия» и непрерывные «успокоительные диалоги» героя с самим собой²¹³. Одновременно, важнейшей особенностью речи Голядкина становится особая лексика, которую использует герой, нередко смешивая внутри единого высказывания лексику разговорного и высокого или официально-делового стилей. Характерны, кроме того, и постоянные повторы определенных речевых конструкций, фразеологических оборотов, отдельных слов, и даже неологизмов, что в целом формирует совершенно особую речевую картину, которая многое способна объяснить в связи с процессами, происходящими в сознании Голядкина и внутренними движениями его души.

²¹³ Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 236.

Для того, чтобы понять, насколько указанные характеристики воспроизводятся в итальянском варианте, рассмотрим следующий отрывок из повести (начало IX главы) в сопоставлении с переводом:

<p>Всё, по-видимому, и даже природа сама, вооружилось против господина Голядкина; но он еще был на ногах и не побежден; он это чувствовал, что не побежден. Он готов был бороться. Он с таким чувством и с такою энергией потер себе руки, когда очнулся после первого изумления, что уже по одному виду господина Голядкина заключить можно было, что он не уступит. Впрочем, опасность была на носу, была очевидна; господин Голядкин и это чувствовал; да как за нее взяться, за эту опасность-то? вот вопрос. Даже на мгновение мелькнула мысль в голове господина Голядкина, "что, дескать, не оставить ли всё это так, не отступить ли запросто? Ну, что ж? ну, и ничего. Я буду особо, как будто не я, -- думал господин Голядкин, -- пропускаю всё мимо; не я, да и только; он тоже особо, авось и отступится; поюлит, шельмец, поюлит, повертится, да и отступится. Вот оно как! Я смириением возьму. Да и где же опасность? ну, какая опасность? Желал бы я, чтоб кто-нибудь указал мне в этом деле опасность? Плевое дело! обыкновенное дело!.." Здесь господин Голядкин осекся.</p>	<p>Ogni cosa, a quanto pareva, e perfino la natura stessa, si era armata contro il signor Goljadkin; ma egli era ancora in piedi, non vinto; lui lo sentiva, di non essere vinto. Era pronto a lottare. Si fregò le mani, quando si riebbe dopo il primo stupore, con un tal sentimento e una tale energia che già dal solo aspetto del signor Goljadkin si poteva arguire che non avrebbe ceduto. Del resto il pericolo era incumbente, era evidente; il signor Goljadkin sentiva anche questo; ma come affrontarlo, quel pericolo? Ecco il quesito. Anzi per un attimo balenò in mente al signor Goljadkin questo pensiero: "Non si dovrebbe lasciar tutto così, desistere semplicemente? Beh, che c'è? Beh, non c'è niente. Io starò da me, come se non fossi io" pensava il signor Goljadkin; "lascio che tutto mi passi davanti; non sono io, e basta; anche lui sta a sé, chi sa che non desista; armerà, il furfante, armerà un poco, si rigirerà. E poi desisterà. Ecco com'è! La spunterò come mansuetudine. E poi dov'è il pericolo? Vorrei che qualcuno mi mostrasse qui un pericolo! Un affare da nulla! Un affare normalissimo!.." Qui il signor Goljadkin s'incepì.</p>
---	---

Данный отрывок демонстрирует мастерство переводчика при передаче ироничной интонации повествователя и утешительной речи Голядкина, обращенной к самому себе. Словам и выражениям «авось», «поюлит», «шельмец», «плевое дело» найдены достойные

эквиваленты, передающие стилистику фразы. Очевиден в переводе и своеобразный автоматизм слова героя: его сознание почти рефлекторно реагирует на происходящее, формируя оправдательно-утешающий дискурс, который прерывается самим же Голядкиным. Следует заметить, что переводчик стремился максимально сохранить в переводе оригинальное синтаксическое строение фразы и даже пунктуацию русского текста, что делает итальянский вариант немного тяжеловесным. Однако это вполне соответствует эффекту, который производит и сам текст Достоевского, насыщенный повторами и словесными нагромождениями.

Как уже отмечалось выше, характерной особенностью речи Голядкина является ее насыщенность фразеологизмами, которые зачастую звучат странно даже для собеседников героя. Так, например, выражение «умеет подать коку с соком» вызывает недоумение у доктора Крестьяна Ивановича Рутеншпица, который, хоть и является немцем по национальности, но без всяких затруднений изъясняется по-русски. Действительно, в русском языке XIX в. существовало выражение «кока с соком», происходившее от названия блюда из яйца, и могло означать достаток, богатство или же нечто неожиданное, неприятное²¹⁴. В итальянском варианте повести данное выражение переводится дословно: «un uovo al sugo», что и в Италии обозначает название известного блюда.

Другое значимое выражение дважды произносит господин Голядкин в разговоре сначала с доктором, а затем со своими коллегами из департамента: «уменье лощить паркет сапогами». И в третий раз оно возникает в слове повествователя, но как неявная цитата Голядкина же. Характерно, что все компоненты данной фразы устойчивы и неизменны в каждой из ситуаций, где она воспроизводится, что дает указание на значимость ее именно в таком затвердевшем варианте, образуя своего рода собственный фразеологизм Голядкина, одну из его «заклинательных» формул, которыми он убеждает сам себя. К этому разряду можно отнести и выражения «маску надеваю лишь в маскарад», «не интригант и этим горжусь». Однако переводчик в некоторой степени пренебрегает точностью этих выражений в оригинальном тексте и своим варианте заменяет их на синонимичные: «saper lucidare l'impiantito con gli stivali», «saper lustrare i pavimenti con gli stivali».

В художественном пространстве повести «Двойник» большую значимость имеет мотив сна, именно он задает тон всему повествованию. И характерно, что первое действие Голядкина, которое наблюдает читатель – его пробуждение, выраженное при помощи глагола «очнулся»: «Было без малого восемь часов утра, когда титулярный советник Яков

²¹⁴ Фразеологический словарь русского литературного языка: в 2 т. Т. 1. /Сост. А.И. Федоров. Новосибирск, 1995. С. 307-308.

Петрович Голядкин очнулся после долгого сна...»²¹⁵, так герой пробуждается от сна физического. Затем в течение повествования данный глагол появится еще пять раз, отмечая самые болезненные для господина Голядкина моменты, в которых будет совершаться некий переход героя из одного состояния в другое. Именно этим глаголом описывается пробуждение Голядкина после страшной ночи, когда он встретил двойника, и момент в финале повести, когда герой мчится в карете с доктором Крестьяном Ивановичем и видит его «два огненные глаза». Думается, в переводе предпочтительнее было бы использовать одно и то же слово для обозначения глагола «очнулся», который, очевидно, оказывается значимым именно в данной форме. Русский язык позволяет использовать один и тот же глагол при описании пробуждения и от физического сна, и от недолгого забытья, что и создает глубину его значения.

В тексте повести обнаруживается еще одно выражение, которое важно для понимания образа главного героя. Это выражение «я ничего», высказываемое Голядкиным о самом себе, или его варианты «господин Голядкин ничего», «он ничего», повторяющееся 24 раза на протяжении повествования. Согласно собственному смыслу данного выражения, его тоже можно отнести к утешительным «заклинательным» формулам, которые произносит господин Голядкин, пытаясь уверить окружающих и себя самого, что дела его «ничего», и что он сам ничего предосудительного не совершает. Однако в пространстве повести голядкинское «ничего» приобретает действительную силу, и непрестанное желание героя изничтожиться и «в прах обратиться», перестать быть тем, кем он является, начинается сбываться, двойник с успехом замещает Голядкина в его собственной жизни.

Однако в переводе снова не наблюдается той точности в непрерывном повторении этого выражения, которая присутствует у Достоевского. Данная фраза в тексте А. Полледро имеет множество вариаций: *non sono proprio per niente, lui era proprio per niente, che per lui non c'era proprio male* (в данном случае «ничего» упущено вовсе), *c'è e non c'è, che lui non faceva nulla, che non faccio nulla, non sto male, non dico nulla, non dico mica niente*. Возможно, такой перевод объясняется особенностями итальянского языка, который требует присутствия сказуемого в предложении, но, думается, было возможно остановиться на одном или двух вариантах, которые бы соответствовали контексту и при этом позволяли бы сохранить некоторую двойственность и недосказанность, отсутствующую во фразах «*non faccio nulla*» («я ничего не делаю»), «*non dico nulla*» («я ничего не говорю»), принимая во внимание то, что в оригинальном тексте в данных ситуациях сказано лишь «я ничего».

²¹⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 1 . С. 147.

Подобная излишняя конкретизация наблюдается и при рассмотрении еще одного оборота, звучащего в повести рефреном и описывающего состояние и движения гостей в доме Олсуфия Ивановича: «Всё, что ходило, шумело, говорило, смеялось, вдруг, как бы по мановению какому, затихло и мало-помалу столпилось около господина Голядкина»²¹⁶, «Всё стояло, всё молчало, всё выжидало; немного подальше зашептало; немного поближе захохотало»²¹⁷, «Всё, что ни было в зале, все так и устремились на него взором и слухом в каком-то торжественном ожидании»²¹⁸, «Господин Голядкин слышал ясно, как всё, что ни было в зале, ринулось вслед за ним...»²¹⁹. Переводчик в данных ситуациях стремится придать большую конкретность происходящему действию, точно называя его субъект: «Tutta la gente che camminava, faceva chiaso...»²²⁰, «Tutti stavano in piedi, tutti tacevano, tutti aspettavano; un po' piu lontano presero a sussurrare; un po' piu vicino sghignazzarono...»²²¹, «Quanti erano nella sala, tutti avevano teso verso di lui lo sguardo e l'udito...»²²². Так в указанных фразах пропадает эффект слиянности, безликости толпы в восприятии Голядкина, через него передаваемый повествователем.

Обращает на себя внимание и другой случай, подобный описанным выше, связанный с «призыванием» Голядкиным чертей, его постоянным взыванием к бесовским силам: он не раз в течение повествования восклицает «Черти бы взяли!», при этом не всегда уточняется конкретный объект, который должны «взять черти». Именно так происходит в следующем отрывке: «"Черти бы взяли! – подумал господин Голядкин – Эта ленивая бестия может, наконец, вывести человека из последних границ; где он шатается?"»²²³. В данной ситуации герой взывает в негодовании к своему слуге Петрушке, однако интересующее нас выражение не обращено напрямую к нему. Переводчик же добавляет конкретности и внедряет в текст отсутствующее в нем изначально местоимение «его»: «Che se **io** pigliano I diavoli!», имея в виду Петрушку. Такой перевод, конечно, оправдан конкретной описываемой ситуацией, однако он лишает фразу необходимой амбивалентности, поскольку это «призывание» чертей в устах героя направлено в том числе и на него самого.

Можно сделать вывод о том, что переводчик в целом справился с задачей воспроизведения замысловатого интонационного и синтаксического рисунка повести, а также сумел найти необходимые эквиваленты в итальянском языке, передающие

²¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л., 1972. Т. 1 . С. 176.

²¹⁷ Там же. С. 177.

²¹⁸ Там же. С. 179.

²¹⁹ Там же. С. 292.

²²⁰ Fjodor Dostoevskij. Il sosia. Milano: Mondadori, 2001. С. 36.

²²¹ Там же. С. 37.

²²² Там же. С. 40.

²²³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л., 1972. Т. 1 . С. 149.

фрагменты разговорной лексики или имеющие иронический характер. Однако нельзя не обратить внимание и на некоторые неточности, допущенные при переводе отдельных выражений, которые оказываются значимы в связи с художественной организацией «Двойника».

Окказионализмы и неологизмы.

К данному разряду, представляющему затруднение при переводе, следует отнести два понятия: «ветошка» и «стушеваться». Первое, думается, можно назвать окказионализмом именно в рамках художественного пространства повести «Двойник». Об исключительной значимости данного понятия говорит и статистика употреблений: всего в художественных произведениях Достоевского оно появится 24 раза и 17 из них – в «Двойнике». Понятие «ветошка», как и многие, рассмотренные ранее, рождается в сознании господина Голядкина как реакция на происходящее с ним. Именно образ «ветошки» связывается в представлении героя с покорностью судьбе и безоговорочной победой двойника, и повторяя это слово, Голядкин бунтует против действительности: «...Но, как ветошку, себя затирать я не дам. И не таким людям не давал я себя затирать, тем более не позволю покуситься на это человеку развращенному. Я не ветошка; я, сударь мой, не ветошка!»²²⁴.

Что же предлагает итальянский перевод? А. Полледро и в этом случае не нашел строго необходимым соблюдение лексического единства в выражении данного понятия и предлагает различные синонимичные варианты: «strofinaccio marcio», что дословно значит «гнилая тряпка», «vecchio straccio» («старая тряпка»), «sencio» («тряпка, лохмотья»), при этом более всего в переводе употребляется последний из вариантов. Возможно, стоило остановиться именно на слове «sencio», которое соответствует значению исходного понятия, и выражено при этом одной лексической единицей.

Следует отметить и глагол «стушеваться», который, по утверждению самого Достоевского, был именно им впервые введен в литературу в повести «Двойник»²²⁵, и, по собственным его словам, «значит исчезнуть, уничтожиться, сойти, так сказать, на нет. Но уничтожиться не вдруг, не провалившись сквозь землю, с громом и треском, а, так сказать, деликатно, плавно, неприметно погрузившись в ничтожество»²²⁶. Такая авторская характеристика позволяет поместить это понятие в уже намеченную лексическую парадигму, связанную с семантикой исчезновения, самоуничтожения и самоуничтожения,

²²⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 219.

²²⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 65.

²²⁶ Там же. С. 66.

которая характеризует образ господина Голядкина. В рассматриваемом же переводе вновь нарушается единство лексической формы выражения данной семантики через использование синонимичных слов, не имеющих при этом яркой стилистической окраски и новизны, характерных для понятия «стусеваться»: «scomparire», что буквально значит «исчезнуть» и «squagliarsela» («уйти, не простившись»).

Поэтические фрагменты.

Под поэтическими фрагментами в данном случае имеются в виду прямые или скрытые ссылки на какие-либо художественные произведения или же поэтические творения самих героев повествования. Иллюстрацией к первому типу таких фрагментов может послужить цитата из басни И.А. Крылова «Ларчик» (1808): «Ларчик просто открывался»²²⁷, которая переводится А. Полледро дословно («Lo scrigno si apriva facilmente»²²⁸, и сопровождается комментарием, в котором объясняется смысл выражения и его происхождение. В тексте перевода появляется еще одна ссылка на Крылова, которая, однако, недостоверна, поскольку в действительности выражение «отольются волку овечьи слезы»²²⁹ представляется собой пословицу²³⁰. В итальянском тексте же предлагается дословный ее перевод: «il lupo sconterà le lacrime della pecora»²³¹ и комментарий, ссылающийся на И.А. Крылова.

К другому типу поэтических фрагментов относится четверостишие, написанное Голядкиным-младшим в альбоме настоящего Голядкина, в тот вечер, когда не открылись еще истинные намерения двойника:

*Если ты меня забудешь,
Не забуду я тебя;
В жизни может всё случиться,
Не забудь и ты меня!*²³²

И так выглядит их итальянский эквивалент:

*Se di me ti scorderai,
Io non posso scordarmi di te;
Nella vita succede di tutto;
Nemmeno tu non scordar me*²³³.

²²⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 199.

²²⁸ Fjodor Dostoevskij. Il sosia. Milano: Mondadori, 2001. С. 62.

²²⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 218.

²³⁰ Жуков В. П. Словарь русских пословиц и поговорок. М., 2000. С. 242-243.

²³¹ Fjodor Dostoevskij. Il sosia. Milano: Mondadori, 2001. С. 85.

²³² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 206.

²³³ Fjodor Dostoevskij. Il sosia. Milano: Mondadori, 2001. С. 71.

Очевидно, что русский оригинал стихотворения не отличается высокой художественностью и глубиной поэтической мысли, что явствует из троекратного повтора однокоренных слов «забудешь-не забуду-не забудь», неудачной попытки зарифмовать слова «тебя-меня» и, конечно, из трудноуловимого смысла стихотворения среди повторов и шаблонных выражений. Перевод А. Полледро не только с точностью передает авторский посыл, сохраняя рефрен «*ti scorderai-non posso scordarmi-tu non scordar*» но и воспроизводит профанность слога, в которой соседствуют приметы возвышенного поэтического стиля (отсутствие финального *e* в инфинитиве глагола) и разговорная лексика (глагол «*scordare*», преобразованный по образцу высокой поэзии, употребляется в большей мере в разговорной речи). Можно заключить, что автору удалось передать особенности данного поэтического фрагмента.

Кроме рассмотренных позиций, способных поставить переводчика в затруднительное положение, стоит упомянуть также и о некоторых графических особенностях текста «Двойника». В конце V главы, после того, как Голядкин впервые столкнулся с двойником, появляются отточия, несомненно важный смысловой элемент текста. В данном случае за отточиями, за недосказанностью повествования, скрывается некая тайна двойника и того, что произошло между ним и Голядкиным той мистической ночью. В этот момент герой будто впадает в забытие, теряет контроль и самосознание совместно с читателем, и пробуждается лишь на следующее утро, не имея представления о том, что же точно случилось ночью. По неизвестной причине переводчик пренебрегает данным авторским знаком, что, безусловно, обедняет итальянский вариант «Двойника».

Кроме того, в переводе не соблюдается постановка многоточия в начале XIII главы, и появляются кавычки там, где их нет в оригинале: «На вопрос слуги, как об вас доложить, сказал, что, дескать, я, мой друг, хорошо, что, дескать, я, мой друг, после, и даже с некоторою бодростью сбежал вниз по лестнице»²³⁴. В приведенном отрывке наблюдается характерное смешение слова повествователя и героя, что создается во многом благодаря отсутствию пунктуационного оформления слов Голядкина как прямой речи. Перевод же выглядит так: «*Alla domanda del servo: “Che cosa devo riferire di voi?” ripose: “**Digli che...** io, amico mio, sto bene, **digli che...** io, amico mio, più tardi”, e corse giù per la scala perfino con una certa baldanza»²³⁵. Очевидно появление отсутствующих в оригинальном тексте кавычек, выделенные слова также введены переводчиком, возможно, в качестве попытки придать путанным мыслям Голядкина некоторую связность и оформленность. Однако такое решение нельзя назвать оправданным, поскольку*

²³⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 171.

²³⁵ Fjodor Dostoevskij. Il sosia. Milano: Mondadori, 2001. С. 91.

разрушается неустойчивость и неопределенность слова, характерная для повести «Двойник».

Чтобы подвести некоторые итоги, следует констатировать, что перевод, выполненный А. Полледро, в целом можно считать весьма достойным, в первую очередь потому, что ему удалось передать основную интонацию повествования, за исключением отдельных эпизодов, не разрушающих общей благоприятной картины. Думается, однако, что некоторые художественные особенности «Двойника» не были приняты переводчиком во внимание, как, например, тонкая до неразличимости грань между словом героя и повествователя, которая проявляет себя в тексте на всех языковых уровнях.

Конечно, осуществленный анализ невозможно считать окончательно завершенным и всеохватывающим в отношении проблемы рецепции, которая была заявлена в начале данной работы. Указанная проблема требует более тщательного изучения с привлечением других существующих переводов произведений Достоевского. Однако в рамках настоящего исследования было значимо выявление основных художественно-языковых констант, характеризующих конкретный текст русского писателя, а также рассмотрение их реализации в переводе на итальянский язык, и, думается, эта задача была выполнена.