EUROPA ORIENTALIS 40 (2021)

РОМАН ЗАМЯТИНА “МЫ” И ЕГО ИТАЛЬЯНСКИЕ ПЕРЕВОДЫ: К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕДАЧИ ДЕЙКТИЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ

Виктория Лазарева

В настоящей работе будут рассмотрены некоторые особенности употребления дейксиса в русском и итальянском языках на примере переводов романа “Мы” Евгения Замятина. Несколько слов об истории переводов.

В судьбе романа переводы занимают особое место. Парадоксальным образом они увидели свет намного раньше оригинала. Впервые роман был опубликован еще при жизни писателя, в 1924 г., на английском языке в Нью-Йорке, затем вышло чешское издание в Праге (1927 г.), за которым последовала публикация в Париже (1929 г.). На русском языке печатались лишь отрывки из романа в пражском журнале “Воля России”, причем в переводе с английского текста. Полное русское издание было выпущено в 1952 г. американским издательством имени Чехова, а на родине писателя роман вышел в свет только в 1988 г.[1] Значимым событием в истории романа стала публикация издательством Міръ в 2011 г. научного издания текста на основе машинописного авторского экземпляра.[2]

Первый итальянский перевод “Мы”, выполненный на основе американской редакции текста, принадлежит Этторе Ло Гатто. Впервые он был опубликован в 1955 году издательством Minerva Italica, затем неоднократно переиздавался (Feltrinelli 1963, 1990; Garzanti 1972; Editori Riuniti 1983).[3] В 2007 году издательством Lupetti роман был вновь

---

[1] Подробнее об этом см. А.Ю. Галушкин, *К “допечатной” истории романа Е.И. Замятина “Мы” (1921-1924)*, *Е.И. Замятин: pro et contra*. Антология. Сост. О.В. Богдановой, М.Ю. Любимовой, вступ. статья Е.Б. Скороспеловой, СПб., РХГА, 2014, с. 404-414; Дж. Куртис, *Исследования романа “Мы” за рубежом*, Там же с. 603-638.

[2] Единственный экземпляр в авторской редакции хранится в архиве библиотеки фонда писателя в американском университете г. Олбани. “Мы”: текст и материалы к творческой истории романа, под ред. М. Любимовой, Дж. Куртис, СПб., Издательский дом “Міръ”, 2011.

[3] В данной работе ссылки приводятся по изданию Evgenij Zamjatin, *Noi*, Traduzione di Ettore Lo Gatto, Feltrinelli, Milano, 1990.

предложен читателю уже в новом переводе Б. Делфино. В 2013 г. в издательстве Voland вышел перевод "Мы" под авторством А. Ньеро, снабженный комментариями к тексту и вступительной статьей Ньеро. Накануне 100-летия романа интерес итальянских издателей к нему заметно оживился, по-видимому, это связано с особенной притягательностью для современности жанра антиутопии, с которым текст Замятина чаще всего ассоциируется. В 2018 г. перевод А. Ньеро в новой редакции был опубликован в Mondadori. Издание сопровождается вступительной статьей Ньеро, предисловием Замятина к своему роману и авторским экспозэ сценария "Д-503". По случаю 100-летия романа, в 2021 г., в Fanucci Editore "Мы" вышел в новом переводе А. Чифариелло. Помимо обширной вступительной статьи Чифариелло издание включает рецензию Дж. Оруэлла на роман.[4] Другие, известные нам, переводы "Мы": издательство Fede&Cultura (2020), перевод С. Кьяппалоне; Newton Compton editori (2021), перевод К. Гуаландрини, электронное издательство KKIEN Publishing International (2021), перевод Г. Солины.[5]

Яркое художественно-стилистическое своеобразие романа, насыщенного аллюзиями, реминисценциями и сложными образами, открывает практически бесконечные возможности для интерпретаций, особенно в свете универсальности и непреходящей актуальности его центральных тем. Язык романа – редуцированная, предельно емкая синтаксическая конструкция, наполненная сравнениями, метафорами, синтагмами, сложенными по неписанным законам символического и синестетического притяжения – придает тексту изощренную выразительность. Ремизов писал: "Замятин не болтун литературный и без разглагольствований: за 29 лет литературной работы осталось – под мышкой унесешь; но весь – свинчатка".[6] Плотность замятинского текста – все равно что вызов для переводчика, "и крест и наслаждение" ("croce e delizia"),[7] по выражению

---

[4] В основе этого перевода, как и перевода А.Ньеро, лежит авторская редакция романа, опубликованная издательством Міръ в 2011 г. (см. сноску 2).

[5] E. Zamjatin, *Noi*, a c. di S. Moriggi, Trad. di B. Delfino, Bologna, Lupetti, 2007; Id., *Noi*, Trad. di A. Niero, Roma, Voland, 2013; Id., *Noi*, a c. di A. Niero, Milano, Mondadori, 2018; Id., *Noi*, Cura, intr. e trad. di A. Cifariello. Con un saggio di George Orwell, Roma, Fanucci editore, 2021; Id., *Noi*, Trad. di S. Chiappalone, Verona, Fede&Cultura, 2020; Id., *Noi*, Trad. di C. Gualandrini, Roma, Newton Compton, 2021; Id., *Noi*, Trad. di G. Solina, KKIEN Publishing International, 2021.

[6] А.М. Ремизов, Стоять – негасимую свечу: Памяти Евгения Ивановича Замятина, "Наше наследие", 1, 1989, с.118.

[7] A. Niero, *Noi*, ritratto futuribile in Evgenij Zamjatin, *Noi*, a c. di A. Niero, Milano, cit.

А. Ньеро. Объективная асимметрия грамматических и лексических систем двух языков, обилие используемых автором математических терминов, формул и разного рода техницизмов, но самое главное, "тонкая, инженерная"[8] работа Замятина над формой, органично вплетенной в композиционно-образную структуру текста, ставят перед переводчиком поистине сложную задачу. Параллельно с работой над созданием романа Замятин читал для молодых петербургских литераторов курс лекций по технике художественной прозы (1919–1920 гг.), в которых сформулировал авторскую концепцию диалогического языка и основные принципы словесного творчества.[9]

Доступность авторской рефлексии о языке художественной прозы, с одной стороны, дает переводчику ключи к идиостилю писателя, к разгадке авторских словесно-образных кодов, а с другой – обязует его овладеть способностью воспроизведения этих кодов на родном ему языке. В то время как символическая сгущенность текста неизбежно требует от переводчика усилия герменевта.

В тексте настоящей работы для иллюстрации переводческих решений мы будем опираться в основном на три перевода, которые, как следствие исследовательского опыта их авторов, позволяют читателю оценить не только сюжетную, но и соответствующую замятинскому замыслу художественно-эстетическую линию романа: перевод Этторе Ло Гатто (далее – ЭЛГ), А. Ньеро (далее – АН) и А. Чифариелло (далее – АЧ).[10] Другие существующие переводы также были проконсультированы нами в ходе работы и будут привлекаться не систематически.[11] Сразу оговоримся, что мы не ставили перед собой задачи дать оценку переводческим решениям и старались избегать оценочных суждений. Предлагаемый анализ неизбежно является результатом субъективной интроспекции автора и любые "не так понятые" намерения переводчиков полностью лежат на нашей ответственности.

---

[8] Выражение принадлежит современнику Замятина Я. Брауну (Я. Браун, *Взыскующий человека: творчество Евгения Замятина*, "Сибирские огни", 5-6, 1923, с.238.

[9] Е.И. Замятин, *Лекции по технике художественной прозы*. – *Собрание сочинений*: В 5 т. Т.5. *Трудное мастерство*, М., Республика, Дмитрий Сечин, 2011. с. 295-410.

[10] Все цитируемые издания, кроме перевода Э.Ло Гатто, были проконсультированы нами в формате E-book, поэтому ссылки на цитируемые страницы не приводятся. При обсуждении конкретных примеров всегда указывается номер соответствующей Записи (далее – Зап.).

[11] Будут использоваться следующие сокращения: СК – С. Кьяппалоне, КГ – К. Гуаландрини.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу переводов, напомним основные требования, выдвигаемые Замятиным к художественной форме, вытекающие из главного тезиса о диалогичности языка: “в современной художественной прозе – язык должен быть по возможности близок к разговорному, непринужденному, живому языку”.[12] Для сближения повествовательного языка с живым разговорным мастер слова, по убеждению Замятина, должен владеть “искусством художественной экономии”, т.е. уметь выразить как можно больше меньшими средствами. Форма повествования должна быть правдоподобной, т.е. соответствовать объекту изображения, и динамичной, отражающей фрагментарную динамику естественного мыслительного процесса. Читателю отводится активная роль: он становится соучастником творчества, восстанавливая недостающие звенья. Для воплощения принципа читательского соучастия Замятин предлагает использовать специальные технические приемы, как, например, незаконченные фразы, пропущенные ассоциации и, в частности, реминисценции. Реминисценция предполагает “мелькание”, “неэпизодичность”, и распространяется не только на действующих лиц, но и на образно воплощаемые неодушевленные объекты и идеи.[13] Узнаваемость образа достигается, прежде всего, благодаря лексическим повторам, повторам синтаксических конструкций, за которыми закрепляются определенные смыслы; благодаря выстраиванию ассоциативных скреп между графическим обликом слова и его образной валентностью. Сохранение данного принципа в переводе может вызывать определенные сложности, как на уровне стилистического, так и на уровне языкового кода.[14]

Существенным для дальнейшего хода рассуждений представляется наблюдение В.Н. Евсеева, заметившего, что представление мира человека через предметный (зримый, телесный) и в то же время символичный образ, репрезентирующий динамику не прекращающейся эволюции, движение к “энтропии”, как метаморфозу является аксиомой стиля Замятина. Именно на “границе”, на стыке, противоположностей “обнажа-

---

[12] Е.И. Замятин, *Лекции по технике художественной прозы*, с. 345.

[13] Там же, с. 345-353.

[14] Более детальное обсуждение проблемы см. в: A. Niero, *Tradurre le figure di “Noi” di Evgenij Zamjatin*, in Tradurre figure. Translating Figurative Language, Bologna, Bononia Univ. Press, “Rizomatica”, 2014, pp. 255-266. Укажем и на другие публикации автора, посвященные проблемам перевода замятинских текстов: A. Niero, *Noi*, ritratto futuribile in: E. Zamjatin, *Noi*, cit., pp. 5–18; A. Niero, *Traducendo “Noi”*, cit., pp. 261-269; Id., *Una ‘incognita’ di Zamjatin: problemi di traduzione*, Fasano, Schena Editore, 2001.

ется "перспектива" качественного изменения".[15] Таким образом, художественный принцип определяет сквозной мотив творчества писателя – мотив "пограничности".[16] Намечая границы, автор подводит читателя к точке возникновения конфликта.

Уже само название романа "Мы" образует оппозицию с *Я* и с дневниковой формой записей от первого лица. Сама рукопись Д-503 представляет собой опредмеченную границу между двумя мирами (миром Единого государства и миром героя; двухмерным миром плоского бумажного листа (Зап. 11) и трехмерным миром живой реальности (Зап. 21). Материальной, зримой границей в романе является Зеленая стена, отделяющая Единое государство от "диких невидимых равнин" (*О великая, божественно-ограничивающая мудрость стен, преград!*, Зап. 17). Эффектно высвечивают парадоксальность художественных образов выстраиваемые Замятиным словесные коллизии, на которые натыкается читатель: "ограничение бесконечности", "дикое состояние свободы", "благодетельное иго", "величественно-банально" и др. Таких знаковых столкновений в романе не мало, он весь выстроен на контрасте оппозиций и дихотомий. В ходе нашего анализа мы коснемся мотива "пограничности", рассмотрев его через призму дейксиса.

Итак, в самом начале романа главный герой, Д-503, увлечен идеей создания сочинения, которое бы объективно, "слово в слово", описывало математически совершенную жизнь Единого Государства. Однако, начиная работу над записями, он вступает на болезненный путь самопознания. Ощущение разлада, собственной неопределенности возникает у героя уже с первых страниц романа, ср.: "Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового, еще крошечного, слепого человечка. *Это я и одновременно не я*" (Зап. 1).[17]

---

[15] В.Н. Евсеев, *Художественная проза Евгения Замятина. Проблемы метода. Жанровые процессы. Стилевое своеобразие*, М., Прометей, 2003, с. 207.

[16] О сложной концептуальной структуре понятия "пограничности" в контексте русской культуры см., например, Т.С. Злотникова, Т.И. Ерохина, *Homo Extremis русской культуры (семантика "пограничности")*, "Ярославский педагогический вестник", 3, 2016, с. 238-245. В многослойное понятие "пограничности" авторы включают: концепт личности (как субъект осмысления и формирования пограничности); концепт границы (основывающийся на понятиях пространства и времени, а также психоэмоциональной сферы); идею края (окраина); идею бездны (высвечивающую впереди лежащую пустоту); крайность (как экзистенциальную ситуацию прорыва, срыва).

[17] Все ссылки на русский текст романа даются по изданию Е.И. Замятин *"Мы": Роман*, Подготовка текста, коммент., статья М.Ю. Любимовой, СПб., Вита Нова, 2017.

Постоянно “мелькающее” в романе, иконичное *Я* не всегда находит выражение в переводах, что обусловлено принадлежностью итальянского языка к языкам группы *pro-drop*. Так, для перевода фразы “Это я и одновременно не я” переводчику приходится выбирать между стилем и узусом, ср: “Sono io e nello stesso tempo non sono io” (ЭЛГ, 22); “Sono io e, a un tempo, non sono io” (АН); “Sono io e al tempo stesso non lo sono” (АЧ). Представляется, что соответствием русского иконического *Я* будет итальянский глагол связка первого лица – *sono*.

Основополагающая оппозиция романа – Я-не Я – является организующим центром универсальной дейктической системы, построенной на противопоставлении ближнего (проксимального) и дальнего (экстремального) дейксиса. Семантическое пространство формируется относительно фигуры говорящего (*Я*, *ego*), который выступает точкой отсчета для пространственно-временных характеристик события, образуя дейктический центр высказывания.[18] Обозначенный уже в начале романа конфликт, связанный с утратой автором Записей индивидуальной целостности, отражается на субъектной ориентации повествования, линейность которого постоянно нарушается саморефлексией главного героя. Нестабильность субъекта проецируется в поле дейксиса, определяя выбор тех или иных дейктических стратегий. Как известно, прототипическими дейктическими словами, ориентированными на *ego* говорящего, считаются личные и указательные местоимения (*я*, *ты*, *он*; *этот*/*тот*), наречия времени и места (*здесь*/*там*; *сейчас*/*тогда*), или “классические эгоцентрики” (по определению Е.В. Падучевой). Однако эгоцентрическое поле языка гораздо шире, оно характеризуется гетерогенностью, в него входят все те элементы (показатели субъективной модальности, вводные слова, частицы, междометия, грамматические категории вида, времени и др.), в семантике которых подразумевается говорящий, как участник описываемой ситуации.[19]

Далее будут рассмотрены некоторые особые употребления дейктических показателей *тут/здесь* и *там* в романе и их переводы на итальянский язык. В ходе аргументации мы будем обращать внимание и на другие эгоцентрические элементы языка.

---

[18] Ю.Д. Апресян, *Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира*. – *Семиотика и информатика*: сб. науч. ст. ВИНИТИ, Вып. 28, М., 1986, с. 7.

[19] Е.В. Падучева, *Эгоцентрические единицы языка*, М., Издательский Дом ЯСК, 2019; Она же, *Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива)*. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996; см. также Ю.Д. Апресян, *Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира*.

Тут/здесь и там

Пара *здесь/тут* реализует значение близости к говорящему, которое противопоставлено дальнему дейксису – *там*. Е.А. Гришиной было замечено разрушение в русском языке стандартной минимальной оппозиции близкого и дальнего дейксиса и формирование тройной степени дальности. Внутри пары *тут/здесь* значение близости распределяются по-разному. *Тут* указывает на точку, практически совпадающую с позицией говорящего в момент речи, маркируя его внутреннюю позицию по отношению к обозначаемому объекту или событию. Наречие *здесь* указывает на приближенные к личной сфере говорящего пространственные координаты объекта или события, относительно которых он позиционируется внешне.[20] В тексте романа употребляются оба слова, *тут* и *здесь*, однако в ряде случаев сферы их функционирования распределяются по-разному.

Другая специфика употреблений русского *тут*, как показала В.Ю. Апресян, связана с синкретичностью его значения, объединяющего пространственные, временные и ситуативные смыслы, которые сближаются по признаку наличия элемента эвиденциальности (присутствия говорящего), в противоположность объективному нарративу. В коммуникативном плане *тут* (*тут и*) может функционировать как "маркер поворота в повествовании", вводя неожиданные для субъекта и адресата ситуации, а также как "маркер нового", маркер актуальности события, участником или наблюдателем которого является говорящий.[21]

В итальянском языке синкретичное *тут* имеет разные словарные соответствия, ср.: "1. (*о месте*) qui, qua <…>; 2. (*о времени*) allora, in quell'istante [momento] <…>; 3. (*в этом случае*) in questo caso".[22] Пространственные наречия первого ряда близости *qui*/*qua* могут указывать, соответственно, на более определенное, "точечное" пространство, приближенное к говорящему (*qui*) или на более широкую область близости (*qua*). В современном итальянском языке данное различие не всегда проявляется.[23] Сомнительной также представляется возможность выражения указанными итальянскими соответствиями идеи неожиданности.

---

[20] Е.А. Гришина, Здесь *и* тут*: корпусной и жестикуляционный анализ полных синонимов*. Электронный ресурс: https://studiorum.ruscorpora.ru/wp-content/themes/bootstrap-basic4-child/texts/grishina_here.pdf (дата обращения 11.11.2021).

[21] В.Ю. Апресян, *Тут, здесь и сейчас. О временных значениях пространственных дейктических слов*, "Русский язык в научной освещении", 1 (27), 2014, с. 9-41.

[22] V. Kovalev, *Il Kovalev, Dizionario russo-italiano, italiano-russo*, Bologna, Zanichelli, 2006.

[23] L. Vanelli, *La deissi in italiano*, Padova, Unipress, 1992, p. 20.

Приведем пример интересующего нас контекста, где *тут* занимает начальную позицию во фразе и вводит неожиданные манифестации актуальных перцептивных состояний или нового поворота мысли: “Тут (повторяю: я пишу, ничего не утаивая) – тут я на некоторое время стал как бы непромокаемым для живительных потоков, лившихся из громкоговорителей” (Зап. 4, с.36).

В таких употреблениях *тут* задает обращение к внутреннему *Я* героя, проявления которого обычно связаны с нарушением привычного или предполагаемого хода событий, отступлением от нормы. Полагаем, что в данных случаях *тут* маркирует своего рода дейктический сдвиг, характерный, главным образом, для первых Записей. Постепенный отход от изначального замысла – объективного “слово в слово” описания – заканчивается переходом в план субъективного, повествование перерастает в поток сознания. Так что необходимости в разграничении планов повествования больше не возникает.

Иначе говоря, *тут* намечает границу между двумя ипостасями Д-503: ипостась повествователя, автора Записей и ипостась героя повествования, непосредственно переживающего событие, т.е. наблюдается переход от повествовательной к персональной ориентации дейксиса.[24] Повествование делается объемным, автор как бы переносится, увлекая за собой читателя, в момент описываемых и переживаемых событий, о чем свидетельствует и наречие *сюда*, маркирующее непосредственное присутствие говорящего в пространстве дейксиса. Для подобных вкраплений в общий повествовательный фон характерно употребление и других, не собственно дейктических, но ориентированных на говорящего, эгоцентрических элементов (ср. частотное в романе *вдруг*, глаголы *показаться*, *оказаться*, междометия и др.).

В итальянских переводах дейктический сдвиг остается невыраженным. Итальянские варианты переводов *тут – qui*, *a questo punto*, *nel frattempo*, так или иначе отражают лишь отдельные смыслы его синкретического *значения* и не отвечают коммуникативной задаче маркера неожиданного поворота события. Заметим, что передача *сюда* дейктиком дальнего ряда *là*/*lì* ‘там, туда’ нейтрализует присутствие говорящего в моменте (ср. (АН), (АЧ), (СК)). В этом отношении функциональная эквивалентность наблюдается в переводе Э. Ло Гатто, который опускает *сюда* и использует глагол *venire*, предполагающий совпадение указываемого местоположения с местоположением говорящего в момент

---

[24] Подробнее о персональной и повествовательной (аукториальной) интерпретации эгоцентриков см., например, Е.В. Падучева, *Эгоцентрические единицы языка*, с. 28.

речи.[25] Обратим внимание на важность повтора наречия *тут*: его отсутствие, как в переводе (СК), нарушает ритмическую организацию высказывания, отражающую фрагментарность мыслительного процесса и напряженность момента. Скобки, как кажется, разграничивают два голоса: голос автора записей и голос субъекта события (он маркируется *тут*).

> Вот – звонок. Мы встали, спели Гимн Единого Государства – и на эстраде сверкающий золотым громкоговорителем и остроумием фонолектор.
> – "Уважаемые нумера! Недавно археологи откопали одну книгу двадцатого века <…>"
> *Тут* (повторяю: я пишу, ничего не утаивая) – *тут* я на некоторое время стал как бы непромокаемым для живительных потоков, лившихся из громкоговорителей. Мне вдруг показалось, что я пришел *сюда* напрасно <…> (Зап. 4, с. 36).[26]
>
> *Qui* (ripeto che scrivo senza nascondere nulla) *qui* per qualche tempo io divenni come impermeabile alle correnti vivificanti che l'altoparlante versava fuori. Ad un tratto mi sembrò di essere *venuto* inutilmente (ЭЛГ, с.30).
>
> *A questo punto* (ripeto: scrivo senza celare alcunché) ... *a questo punto*, per un certo lasso di tempo, sono diventato come impermeabile ai flussi vivifici che si riversavano dagli altoparlanti. All'improvviso mi era parso di essermi recato *là* invano (АН).
>
> *Nel frattempo* (ripeto: sto scrivendo senza nascondere niente) – *nel frattempo* sono rimasto per un bel po' come impermeabile ai flussi vivificanti che si effondevano dai megafoni. Di colpo mi è sembrato di essere giunto *in quel posto* senza ragione (АЧ).
>
> *A questo punto* (lo ripeto, non sto tacendo nulla, ma registro ogni cosa) sono rimasto improvvisamente indifferente per un certo tempo alle stimolazioni provenienti dall'altoparlante, come se fossi andato *lì* per nulla (СК).

В следующем отрывке актуализация модуса перцепции усиливается за счет опущения глагола восприятия. Междометие *Ах да* как первичный эгоцентрик[27] задает персональную ориентацию, т.е. ассоциативное осознание причины, источника, спровоцировавшего определенное переживание приходит к Д-503 не в момент написания данных строк, а в непосредственный момент переживания. Отметим характерное скопление эгоцентриков со значением неожиданности и неопределенности (*вдруг*, *почему-то, какая-то*), которые поддерживают задаваемый *тут* семан-

---

[25] L.Vanelli, L.Renzi, *La deissi* in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. IlI, Bologna, Il Mulino, pp. 261-375.

[26] Для большей ясности в некоторых случаях русский текст будет цитироваться в расширенном контексте.

[27] В работах Е.В. Падучевой предлагается деление эгоцентриков на первичные (допускающие интерпретацию только в диалогическом, или речевом, режиме) и вторичные (допускающие употребление как в диалогическом, так и в повествовательном режиме. (Е. В. Падучева, *Семантические исследования*, с. 258-284).

тический сценарий. Именно благодаря дополнительным показателям в данном контексте неполные итальянские эквиваленты *тут* представляются более убедительными. Обратим внимание также на дейктик ближнего ряда, создающий эффект зримости в сочетании *этот нелепый сон*. В переводе (ЭЛГ) также используется указательное местоимение ближнего ряда (*questo*), а в других вариантах переводов – дальнего (*quello*). В переводе (АН) эффект восприятия ощутим за счет сохранения синтаксической номинативной структуры. В (АЧ) экспликация глагола нейтрализует зрительный эффект, а *quel* употребляется анафорически. Обратим внимание на перевод (СК), где дважды используется наречие презентации (*avverbio presentativo*) *ecco*, которое частично выражает смыслы, присущие *тут*. Наречие *ecco* может указывать на неожиданно возникающие объекты, а также маркировать начало повествования (ср. *тут* как маркер поворота в повествовании).[28] В первом употреблении *ecco* создает эффект восприятия (*ecco quel sogno assurdo*), во втором, – все же не соответствует, на наш взгляд, русскому *Ах да*. В контексте "озарения" междометие *Ах да* указывает на мгновенность возникновения мысли, а *ecco*, скорее, – на результат более длительного и осмысленного поиска.

> *И тут вдруг почему-то* опять *этот* нелепый сон – или какая-то неявная функция от этого сна. Ах да, вчера так же на аэро – спуск вниз (Зап. 7, с.58).
>
> *E qui ad un tratto chissà perché* di nuovo *questo* sogno assurdo – o qualche oscura funzione, in conseguenza di questo sogno. *Ah, si,* anche ieri nell'aereo, una rapida discesa (ЭЛГ, с.39).
>
> *E a questo punto,* di nuovo*, chissà perché*, *quel* sogno insensato; o una *qualche* funzione implicita di quel sogno. *Ah, già*: la stessa cosa l'avevo provata ieri sera, sull'aeromobile, nel discendere (АН).
>
> *E allora, inspiegabilmente, all'improvviso***,** ha fatto di nuovo capolino *quel* sogno assurdo – ovvero *una certa* funzione implicita dovuta al sogno. *Ah, sì,* uguale a ieri con l'aeromacchina – giù in picchiata (АЧ).
>
> *E qui* ancora una volta, *chissà perché, ecco quel* sogno assurdo o qualche suo strascico. *Ecco*: ieri avevo sperimentato la stessa rapida discesa (СК).

Рассмотрим еще одно употребление комплекса *и тут почему-то вдруг*. В данном контексте может возникнуть ошибочное представление об анафорическом *тут* (*тут – на лекции*). Между тем, как было замечено В.Ю.Апресян, анафорические употребления для *тут* "крайне нехарактерны", оно может употребляться только дейктически.[29] Предла-

---

[28] Электронный словарь "Треккани": https://www.treccani.it/vocabolario/ecco1/.

[29] В.Ю. Апресян, *Тут, здесь и сейчас.* О временных значениях пространственных дейктических слов, цит., с. 16.

гаются следующие варианты: пространственные наречия *qui*, *lì*, допускающие дейктическое и анафорическое прочтение, а также наречие времени *allora* – приближающееся к русскому *тут*. Обратим внимание на пространственно-временные координаты *там теперь*, полагаем, что точкой отсчета для них будет момент, когда пришло осознание. Здесь также предлагаются варианты: *lì*, *là*, *adesso*. Так, что в начале отрывка соблюдается повествовательный режим, а в конце – персональный.

> Ровно в 17 я был на лекции. *И тут почему-то вдруг* понял, что сказал старухе неправду: I была *там теперь* не одна (Зап. 6, с.55).
>
> Alle 17 precise ero a lezione. *E qui, chissà perché, ad un tratto* capii di aver mentito alla vecchietta: I non era *adesso* sola (ЭЛГ, с.38).
>
> Alle 17 in punto ero a lezione. *E lì* mi sono reso conto *all'improvviso* di non aver detto la verità alla vecchietta: I, *là*, non era sola (АН).
>
> Alle 17 in punto ero presente alla lezione. *E allora, inspiegabilmente, all'improvviso,* mi sono reso conto di aver mentito alla vecchietta: *lì* I adesso non era più sola (АЧ).

Фрагмент ниже показывает характерное для *тут* сочетание с другими изобразительными средствами, воплощающими принцип читательского соучастия. Перед читателем возникает образ, молнией мелькнувший в голове, перед глазами Д-503. *Тут* вводит событие неподвластное воле говорящего. На итальянский язык оно передается наречиями и наречными сочетаниями со значением времени, в семантику которых не входит компонент 'неожиданно': *allora*, *in quel momento*, *a quel punto*. Ср. иное решение в (СК) – *all'istante*. Эффект непосредственного восприятия усиливает серия номинативных предложений, а также дейктический комплекс первого ряда близости *это вот*. *Вот*, как и *тут*, употребляется тогда, когда наблюдаемое мыслится как расположенное в том же пространстве, где говорящий мыслит себя в момент речи,[30] а точкой отсчета для пространственного *там* с семантикой удаленности, как нам представляется, будет именно "вчерашняя" сцена, стоящая перед глазами Д-503. В итальянских переводах эффект перцепции, включенности говорящего в описываемое событие, сглаживается за счет употребления дейктиков дальнего ряда *a quel punto*, *in quel momento*. По замечанию Говорухо, указательное *questo* не может употребляться в условиях отсутствия антецедента в непосредственном предтексте.[31] Как нам пред-

---

[30] И. М. Кобозева, *Полисемия дискурсивных слов и возможности ее разрешения в контексте предложения (на примере слова* вот*)*. – *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии*: Тр. Междунар. Конф. "Диалог 2007" (Бекасово, 30 мая – 3 июня 2007 г.). М., Изд-во РГГУ, 2007. с. 250–256.

[31] Р.А. Говорухо, *Выбор детерминатива при анафоре в русском и итальянском языках*, "Теория языка. Семиотика. Семантика", 1, 2014, М., РУДН. с. 129.

ставляется, в диалогическом режиме такое употребление допустимо: говорящий апеллирует к ментальному пространству, в котором хранится образ (ср. (АН)).

> – Прелестный ликер. Хотите?
>
> *Тут* только я понял: алкоголь. Молнией мелькнуло вчерашнее: каменная рука Благодетеля, нестерпимое лезвие луча, но *там*: на Кубе – *это вот*, с закинутой головой, распростертое тело. Я вздрогнул (Зап. 10, с. 87).
>
> Solo *allora* compresi: alcool. Come un baleno mi ritornò alla mente il giorno precedente, la mano di pietra del Benefattore, la insopportabile lama del raggio, e *là*, sul Cubo – *quel* corpo disteso con la testa buttata dietro (ЭЛГ, с. 51).
>
> *A quel punto* ci sono arrivato: alcol. Come un lampo, mi è guizzato davanti ciò che era accaduto la sera prima: la mano di pietra del Benefattore, l'insopportabile lama di luce, ma *là*, sul Cubo, *questo* corpo disteso con la testa arrovesciata (АН).
>
> Solo *in quel momento* ho compreso: era alcol. Come un fulmine mi è balenata la giornata di ieri: la mano di pietra del Benefattore, l'insopportabile lama di luce, ma *lì*, sul Cubo, c'era *quel* corpo dispiegato, con la testa rovesciata all'indietro (АЧ).
>
> *All'istante* ho compreso: era alcol. In un lampo mi è balenato alla mente l'evento del giorno prima: la mano di pietra del Benefattore, la crudele lama di luce, *quel* corpo disteso sul Cubo con la testa all'indietro (СК).

Приведем показательный пример употребления *здесь,* которое указывает на невовлеченность героя в происходящее, что находит контекстную поддержку: он отделен от мира "занавесью". В итальянских переводах *здесь* переводится теми же средствами, что и *тут*. Указанное отличие между *тут* и *здесь* (внутренним и внешним положением субъекта дейксиса относительно ситуации), однако, удачно выражается через экспликацию субъектно-предикатного отношения, ср. перевод (АН) и (АЧ), которое снимает эффект непосредственного восприятия.

> Протягивая ко мне сучковатой рукой письмо, Ю вздохнула. Но этот вздох только чуть колыхнул ту занавесь, какая отделяла меня от мира: я весь целиком спроектирован был на дрожавший в моих руках конверт, где – я не сомневался – письмо от I.
>
> *Здесь* – второй вздох, настолько явно, двумя чертами подчеркнутый, что я оторвался от конверта – и увидел… (Зап. 18, с. 148).
>
> *Qui,* un secondo respiro, così evidentemente sottolineato da due tratti, che io non potei fare a meno di lasciare di guardare la busta… (ЭЛГ, с. 80).
>
> *A questo punto* si è sentito un secondo sospiro talmente chiaro – come evidenziato da una doppia sottolineatura – che io, distoltomi dalla busta, ho notato… (АН).
>
> *Allora* – ha tirato un secondo sospiro, così manifesto – evidenziato da un tratto doppio – al punto che io mi sono distaccato dalla busta (АЧ).

Там

Одним из средств актуализации мотива "пограничности" является, в ряду прочих, местоименное наречие *там,* прототипической функцией которого является указание на пространство, удаленное от говорящего. Словарь дает следующие итальянские соответствия: в значении (*в том месте*) – *là*, *lì* и клитики *ci*, *vi*.[32] Различие между *là* и *lì*, как и для *qua*/*qui*, состоит в большей или меньшей определенности области указания: *là* имеет более диффузное значение, а *lì* – "точечное".[33]

Постепенное расшатывание индивидуального самоощущения Д-503 достигает своего апогея в одиннадцатой Записи в сцене перед зеркалом, абсолютным пограничным пространством, когда герой становится свидетелем собственной двойственности. Наречие *там* играет важную роль в описании этой сцены: оно как бы придает форму, материализует несуществующее пространство, реализуя дополнительные прагматические смыслы неопределенности и отчужденной удаленности. Но прежде это пространство конструируется в тексте через анафорические и, создающие напряжение, катафорические отношения, связывающие *там* с локализуемыми внутри героев объектами, а затем – принимает имя "*там*". Так что связь между *там* и оппозицией внешнее/внутреннее устанавливается еще до сцены перед зеркалом. Вообще говоря, присущее *там* значение 'дальности' является здесь не столько пространственным, сколько "разъединяющим".[34] *Там*-пространство связывается в тексте с идеей преодоления какой-либо преграды, границы, предела. В шестой записи эта граница обозначена опущенными шторами на окнах и, по принципу метафорического переноса, опущенными шторами глаз, ср.:

> Она смотрела куда-то вниз; глаза были опущены – как шторы.
> Вспомнилось: вечером, около 22, проходишь по проспекту, и среди ярко освещенных, прозрачных клеток – темные, с опущенными шторами, и *там*, за шторами – Что у ней *там*, за шторами? (Зап. 6, с. 53).

В переводе (ЭЛГ) метафора обнажается: повторное употребление наречия *там* реинтерпретируется в эксплицитное *in lei*. В переводе (АН) наречие *там* опускается, а в (АЧ) – передается "точечным" *lì*.

> tra le cellule chiaramente illuminate e trasparenti ve ne sono alcune oscure con le tendine abbassate, e *là*, dietro le tendine… – Che cosa c'era *in lei*, dietro le tendine degli occhi? (ЭЛГ, c. 35).

---

[32] Il Kovalev, *Dizionario russo-italiano, italiano-russo*, cit.

[33] L. Vanelli, *La deissi in italiano*, cit., p. 20.

[34] На возможность такой трактовки идеи 'дальности' указывает Е.С. Яковлева (Е.С. Яковлева, *Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия)*, М., Издательство "Гнозис", 1994. с. 43.

in mezzo ai riquadri vividamente illuminati, trasparenti, se ne stagliano di scuri, con le tende abbassate, e dietro quelle – Cosa c'era dietro le tende di I? (АН).

tra i moduli cubici trasparenti e intensamente illuminati spiccano quelli bui, con le tende abbassate e *lì*, dietro le tende – Cos'ha lei *lì*, dietro le sue tende? (АЧ).

Приведем примеры передачи *там* наречиями *giù* и *laggiù* 'внизу', которые, в "наивной" системе координат, указывают на значительную удаленность от говорящего. Полагаем, что в примерах ниже они употребляются в значении 'глубоко внутри'.

Молот бил *там* – внутри у меня – в накаленные докрасна прутья (Зап. 10, 84).

La membrana tremolava ancora. *Giù* – dentro di me – il martello batteva le sbarre rosse, arroventate (АН).

И все это, разрывая мясо, стремительно крутится *там* – за расплавленной от огня поверхностью, где "душа" (Зап. 17, с.135).

E tutto ciò – lacerando la carne – turbinava irruento *laggiù* – oltre la superficie liquefatta dal fuoco, *laggiù* – dove risiede l''anima'(АЧ).

И, наконец, ключевая сцена – перед зеркалом, в которой герой, видящий свое отражение в зеркале, выступает одновременно субъектом и объектом восприятия. Воспроизведем ее полностью, а затем прокомментируем отдельные переводческие решения со ссылкой на конкретные фрагменты.

Я – перед зеркалом. И первый раз в жизни – именно так первый раз в жизни – вижу себя ясно, отчетливо, сознательно – с изумлением вижу себя, как кого-то "его". Вот я – он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними – как шрам – вертикальная морщина (не знаю, была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью… оказывается, я никогда не знал, что там. И из *"там"* (это *"там"* одновременно и здесь, и бесконечно далеко) – из *"там"* я гляжу *на себя – на него* и твердо знаю: он – с прочерченными по прямой бровями – посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я – не – он… (Зап. 11, с.93).

Как мы уже заметили, субъект *Я* остается в итальянских переводах невыраженным. Во фразе опущен предикат, глагол положения в пространстве *стоять* (Я *стою* перед зеракалом). В итальянских переводах он восстанавливается (ср. (АН), (АЧ)), сглаживая эффект перцепции. Перцептивность, как известно, связана с дейксисом непосредственным образом: пространственная фиксация объектов и явлений составляет ее бытийный аспект.[35] К номинативным структурам Замятин прибегает для создания эффекта непосредственного восприятия. Особенной частотнос-

---

[35] Е. Ю. Иванова, *О перцептивности номинативных предложений*, "Вопросы языкознания", 1, 2004, с. 107.

тью в романе отличаются номинативные предложения, представленные сочетанием имени с пространственными показателями (*слева*/*справа*, *сверху*/*снизу*; *из-за*, *перед* и др.), ср.: "И тотчас же эхо – смех – справа; Впереди, сбоку, сзади, серо-голубая, двухмерная тень". Как кажется, фраза "Я – перед зеркалом" может быть интерпретирована в модусе перцепции, т.е. "Я вижу себя [стоящим] перед зеркалом". При допустимости такой трактовки актуализируется прагматическое "расслоение" Я на: Я – субъект восприятия (Я, которое видит сцену перед зеркалом); Я – объект восприятия (Я, стоящий перед зеркалом) и Я – отражающееся в зеркале.[36] В последнем звене триады происходит сбой, вызывающий конфликт: *я – я – он*. В предложенных ниже вариантах перевода данный аспект отражается в разной степени: ср., например, типичное для модуса восприятия наречие *ecco* в (СК); а также перевод (КГ), исключающий присутствие субъекта восприятия.

Я – перед зеркалом
Sono davanti ad uno specchio (ЭЛГ).
Sto davanti allo specchio (АН).
Sto di fronte allo specchio (АЧ).
Eccomi di fronte allo specchio (СК).
Ma poi… *mi guardo* allo specchio (КГ).

Сочетание *кого-то "его"* по-разному понимается авторами переводов в зависимости от падежной интерпретации формы "*его*", которая трактуется в (АН) как родительный принадлежности, а в ((ЭЛГ) – как форма винительного падежа. Между тем в (АЧ) акцентируется оппозиция телесное/бестелесное. Заметим употребление во всех переводах более нагруженных конструкций для передачи значения "чуждости", которое заложено в формах 3-его лица (*lui, l'altro*; *quello là*; *quel 'lui', l'altro*). По-видимому, такая необходимость связана с необычным в данном контексте употреблением местоимения 3-го лица, которое предполагает, как правило, наличие антецедента. В исходном тексте на указанную грамматическую необычность, вообще говоря, указывают кавычки, которые и задают инструкцию на переосмысление слова.

При переводе фразы *Вот я – он* экспликация глагола связки (ср. (АН), (АЧ)), по-видимому, предпочтительная для итальянского языка, снимает

---

[36] Ю. С. Степанов говорит о "расслоении" Я в связи с прагматической интерпретацией высказывания: "Я" как подлежащее предложения, "Я" как субъект речи, "Я" как внутреннее "Эго", контролирующее самого субъекта. Ю. С. Степанов, *В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства*, М., Книжный дом Либроком, 2010, с. 218.

амбивалентность, присутствующую, на наш взгляд, в русском тексте: отождествления “я” и “он” все же не происходит. Знак тире может иметь контрастивно-отождествительную функцию.[37]

В данном контексте происходит опредмечивание *там*-пространства, о чем свидетельствуют, опять же, кавычки и последующее включение наречия в предложную группу (из “там”). В переводе (ЭЛГ) вводное уточнение в скобках опускается. Ср. варианты для *это “там”*: *questo “là”* и *quel lì*. Как видим, понятие, обозначаемое русским *там*, получает в итальянском переводе две разные интерпретации и может быть передано более диффузным *là* и “точечным” *lì*, а также в определенных синтаксических условиях – клитикой *ci*.

> с изумлением вижу себя, как *кого-то “его”. Вот я – он* <…> Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью… оказывается, я никогда не знал, что *там*. И из *“там”* (это *“там”* одновременно и здесь, и бесконечно далеко) – из *“там”* я гляжу *на себя – на него* и твердо знаю
>
> vedo me stesso come se fosse *lui, l’altro*. *Ecco io-lui*: <…> Gli occhi d’un grigio acciaio, sono cerchiati dall’ombra d’una notte insonne; e dietro questo acciaio… a quanto pare io non ho mai saputo cosa ci sia *là.* E da *questo “là”* io guardo *me stesso – lui*, e so fermamente… (ЭЛГ, с.54).
>
> mi vedo come *appartenente “a quello là”*. *Ecco: io sono quello là*; <…> Occhi d’acciaio, grigi, listati dall’ombra di una notte insonne; e dietro l’acciaio... non ho – a quanto pare – mai saputo cosa *ci* fosse. E da *“là”* (*questo là* è, a un tempo, qui e infinitamente lontano), da *“là”* io osservo me – osservo *quello là* – e so con certezza… (АН).
>
> mi vedo, stupito, come se fossi una *qualsiasi incarnazione di quel ‘lui’, l’altro*. E *io – incarnazione di lui* <…> Occhi d’acciaio, grigi, delineati dall’ombra di una notte insonne; e oltre l’acciaio... vien fuori che io non ho mai saputo cosa c’era *lì*. E da *‘lì’* (*quel lì* è contemporaneamente qui e in un luogo infinitamente lontano) – da *‘lì’* osservo me – incarnazione di lui, e di sicuro so una cosa…(АЧ).

И далее происходит смещение перспективы, Д-503 уже смотрит “из “там””, оттуда, из “зазеркалья” своих глаз, и для “там” оппозиция по близости /дальности стирается (ср. “это “там” одновременно и здесь, и бесконечно далеко) – и “я” и “он” как будто меняются местами. Таким образом, последнюю фразу, произнесенную Д–503: “а я, настоящий, я – не он”, следует толковать, как полагает Э. Боренстайн, как отказ от субъекта, который начал повествование.[38]

---

[37] Л. М. Кольцова, *Художественный текст через призму авторской пунктуации:* Диссертация ... д.ф.н, 10.02.01, Воронеж, 2007.

[38] Э. Боренстайн, *“Сам не свой”: концепция личности в романе Е. Замятина “МЫ”*, “Русская литература XX века: направления и течения”, Вып. 3, 1996, Екатеринбург, с. 45.

Итак, мы рассмотрели некоторые выразительные возможности дейктических элементов языка и способы воспроизведения аналогичных стратегий в итальянском языке. Анализ переводов показал асимметрию в языковой концептуализации пространственно-временных и связанных с ними образных смыслов в двух языках. В рассмотренных нами употреблениях *тут* может передаваться при помощи: *qui* 'здесь', *a questo punto* 'в таком случае', *a quel punto* 'тогда', *in quel momento* 'в тот момент', *nel frattempo* 'между тем', *allora* 'тогда', *lì* 'там', *all'istante* 'мгновенно'. Как мы показали, *тут* употребляется не изолированно, а в составе семантико-функциональных комплексов, включающих, как правило: собственно дейктики, другие эгоцентрические элементы, номинативные синтаксические структуры. В условиях отсутствия эквивалента они позволяют компенсировать недостающие семантические и прагматические смыслы: неожиданность, независимость от воли субъекта, эффект изобразительности. Дейктик *там*, напротив, обнаруживает бóльшие возможности в итальянском языке: он может передаваться наречиями с диффузной (*là*) или "точечной" (*lì*) проекцией, а также наречиями *giù*, *laggiù*, для интенсификации значения удаленности. Типичное для текста романа повторное *там* выявляет в переводе на итальянский язык сложности синтаксического или, скорее, – стилистического характера. В настоящей работе мы наметили некоторые дейктические несоответствия в двух языках, заслуживающие дальнейшего изучения. Особенно продуктивным представляется сопоставительное исследование дейктических систем русского и итальянского языков в аспекте нарративных стратегий.

Abstract

Zamyatin's novel "We" and its italian translations: on the problem of the rendering of deictic strategies

In this paper we examine the use of some deictic strategies in Evgenij Zamijatin's novel "We" and their translation into Italian. Our study is based on three Italian translations. One of the main motifs of the novel is the motif of the boundary. We show how this motif is expressed by deictic language elements. The main focus is on spatial deictics: Russian spatial proximity marker *tut* and distance marker *tam*. The Russian *tut* turns out to be difficult to translate because of its synthetic meaning and some special pragmatic functions. We analyze compensatory strategies through examples of translations. The Russian *tam* has different translations solution in Italian, which are determined by the translator's interpretation of the deictic units.

Keywords: deixis, spatial markers, Russia, Italian, translation, Zamjatin, We.