

МОДИФИКАЦИИ ЗАГЛАВИЙ В АВТОПЕРЕВОДЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА В. НАБОКОВА
«ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА»)

Modifications of titles in self-translation
(basing on Vladimir Navokov's collection of stories
«The Return of Chorba»)

Ольга Геннадьевна Егорова
egorovs.mail@gmail.com

Анна Александровна Боровская
borovskaya-anna@bk.ru

Ольга Евгеньевна Романовская
rom.vs.olga@gmail.com

Астраханский государственный университет (г. Астрахань, Россия)

Ol'ga G. Yegorova
egorovs.mail@gmail.com

Anna A. Borovskaya
borovskaya-anna@bk.ru

Ol'ga Ye. Romanovskaya
rom.vs.olga@gmail.com

Universidad Estatal de Astrakhán Astraján, (Rusia)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 22.10.2016

Fecha de evaluación: 22.12.2016

Cuadernos de Rusística Española n° 12, (2016), 135 - 146

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению автоперевода заглавий рассказов Владимира Набокова с точки зрения структурных и семантических модификаций, обусловленных использованием приемов семантической редукции, смысловой конкретизации, компенсации, модуляции. Авторы работы обращаются к сравнительно-сопоставительному, структурному, интертекстуальному и когнитивному методам исследования художественного текста. Основным материалом исследования стали рассказы из сборника «Возвращение Чорба», при переводе которых писатель-билингв часто отклоняется от манифестированного принципа «буквальности», что обусловлено стремлением В. Набокова конкретизировать или акцентировать семантику заглавий. В статье также объясняются причины, по которым некоторые рассказы не были переведены автором на английский язык.

Ключевые слова: В. Набоков, билингвальность, модификация, заглавие, рассказ.

ABSTRACT

The article is devoted to study of the self-translation of stories' titles by Vladimir Nabokov from the point of view of structural and semantic changes, stipulated by use of semantic reduction, semantic specification, compensation and modulation. The authors study the literary text on the grounds of compare-and-contrast, structural, intertextual and cognitive methods of research. The main subject of research are the stories from the collection "The return of Chorb". The bilingual writer often deviates in translation from a proclaimed principle of "literal translation" what is stipulated by Nabokov's desire to specify or to emphasize the semantics of the title. The article also explains the reasons why certain stories have not been translated by the author into English.

Keywords: V. Nabokov, bilingualism, modification, title, story.

Набоковские тексты, написанные по-английски, представляют особый интерес для специалистов по переводу, так как они являются результатом сложного процесса: автор, для которого английский все же второй язык, несмотря на совершенное им владение, создает художественный текст с неосознанной оглядкой на русские лингвистические структуры, которые, будучи переведенными на русский, меняют «лицо» и приобретают новые оригинальные очертания.

Переводческая деятельность В. Набокова – одна из актуальных проблем набоковедения, рассматривающего билингвальность писателя как успешную творческую адаптацию в инокультурной и иноязычной среде. Изучаются следующие аспекты этой проблемы: своеобразие билингвизма В. Набокова; теория перевода, созданная писателем, и ее эволюция; лингвистические приемы; возможные трансформации текста при переводе. Как правило, для изучения приемов перевода ученые обращаются к романной прозе В. Набокова. Реже объектом внимания в этом плане становятся рассказы, которые представляют микромодель композиционно-сюжетных и стилистических особенностей романной прозы В. Набокова. В малой эпической форме основные черты поэтики писателя представлены рельефно, выпукло, заглавие как важнейший элемент текстовой структуры в силу особой компрессии смысла малых форм является мощным интерпретационным инструментом, который позволяет проникнуть в идейно-содержательный план произведения. Возможные модификации заглавий отражают рецепцию писателем собственного текста в процессе автоперевода.

В цикле рассказов «Возвращение Чорба» из пятнадцати переводов заглавий девять свидетельствуют о некоторых семантических смещениях, сдвигах в структуре и смысловом потенциале их английских эквивалентов, которые определяются тем фактом, что название является своего рода маркером первой – авторской – интерпретации художественного текста. Ярким доказательством последнего утверждения служит кропотливая работа В. Набокова над переводом, которая отражена в разнообразии промежуточных вариантов англоязычных аналогов.

Поиски корреляций между русским и английским заглавными номинациями, а также соответствия их семантического радиуса идейно-эстетическому содержанию рассказов В. Набокова представлены несколькими типами взаимодействия оригинала и перевода.

Смысловая конкретизация (сужение) предполагает замену слова или словосочетания с более широким предметно-логическим значением в тексте-источника словом и словосочетанием с более узким значением в переводном тексте, что

приводит к уменьшению семантического объема понятия. Образцами такого типа лексической трансформации в малой прозе В. Набокова могут служить переводы рассказов: Сказка / A Nursery Tale («Детская сказка»), Порт / Seaport («Морской порт»). Слова, уточняющие оттенок значения («морской», «детская»), являются ключевыми в оригинальных произведениях и образуют цепь лейтмотивов. Автор выносит их в трансляте на первый план, тем самым актуализируя связность (сквозные повторы) и концептуальность текста. В «Сказке» акцентуация эпитета («детская») вступает в противоречие с содержанием произведения, таким образом нарушается его проспекция (соответствие читательским ожиданиям): заголовочный комплекс оказывается немотивированным самим текстом. Игровые стратегии, лежащие в основе новеллы, восходят к композиционной фигуре круга (тринадцатая девушка оказывается первой), которая является структурообразующим принципом организации многих произведений В. Набокова. В то же время сюжет рассказа архетипичен и связан с литературной и фольклорной традицией: мотивы искушения человека дьяволом («Фауст» Г. Гете), нарушения запрета, лишения награды («Золушка» Ш. Перро, «Сказка о рыбаке и рыбке» А. Пушкина). Уточняющее определение в английском варианте заглавия обнажает прием авторской иронии, которая определяет модус художественности в тексте. Образ дьявола представлен в пародийном ключе. В. Набоков нарочито нанизывает однородные детали, раскрывающие образ госпожи Отт сквозь призму мотива узнавания: она заказывает яблочный торт, а яблоко, как известно, всегда являлось символом искушения; «Она выпустила сквозь ноздри два серых клыка дыма» (Набоков 1990: 311); ногти у нее «выпуклые и очень острые» (Набоков 1990: 311), напоминают когти). И сюжет, и образ героини, и хронотоп (улица Гофмана, полночь), и сакрализация числа (тринадцать – количество женщин и номер дома, три – количество встреч Эрвина с чертом) – это игра с читательскими стереотипами.

Перевод заглавия «Гроза» («Thunderstorm») следует отнести к особому виду конкретизации, который условно можно обозначить как коннотативный. С одной стороны, оригинальное название рассказа вызывает в сознании реципиента широкий спектр литературных ассоциаций («Гроза» А. Островского, «Гроза» М. Лермонтова, «Гроза» (глава из второй части трилогии «Отрочество») Л. Толстого, «Гроза промчалась» И. Тургенева, «Весенняя гроза» Ф. Тютчева), который скорее всего находится за границами герменевтического круга инокультурного читателя. С другой – слово «гроза» в русском языке отличается полисемией и имеет, помимо основного («атмосферное явление»), несколько переносных, в том числе, стилистически маркированных, значений: «бурное проявление недовольства, раздражения, гнева», «тот, кто внушает страх, ужас (разг.)» (Ефремова 2000: 427). Таким образом, центральное, неопределенное в модальном отношении событие рассказа – явление громовержца Ильи – находит свое отражение в двойной семантике заглавия. В. Набоков использует прием отстранения, показывая «обыкновенную» грозу как нечто удивительное, экстраординарное. Перед сном природа представлялась герою таинственной и загадочной, но после пробуждения она в его сознании наделяется мистическими свойствами. Онейрическое пространство, в котором находится рассказчик, стирает границы между реальным и нереальным. К тому же природа сама, по его словам, озарена «светом сумасшествия, ночных видений». Автор в

то же время акцентирует внимание на художественной детали, ярко врезающейся своей обыденностью в странное и необычное «видение»: в поисках потерянного колеса пророка рассказчик находит «тонкое железное колесо, – видимо от детской коляски». Подобные метаморфозы, соединение реального и мистического в рассказе, изображение природного феномена и персонифицированной «грозной силы небес» находят свое воплощение в образе пророка Ильи. Персонификация и мифологизация становятся доминирующими принципами создания образной системы произведения, что проявляется, в частности, в обилии олицетворений и антропоморфных метафор и восходит к синкретизму архаического мышления, основанному на нерасчлененности и отождествлении: ветер «слепой», пронесся, «закрыв лицо рукавами», «хлопнул оконной рамой», «отхлынул», а потом, уже во время грозы, прозрел, взмыл». Одушевляется не только природный, но и вещный мир, прежде всего, бытовые предметы: голоса старьевщиков «взлетали... печальным лаем»; «они (рубашки – прим. авторов) сияли... распяты на светлых веревках». «Опрокинутые», двойственные отношения между человеком и природой становятся идейно-эстетической основой рассказа, сюжет которого также характеризуется зеркальной полисемией: встреча с громовержцем оказывается мнимой, результатом «мозговой игры» рассказчика.

Для того чтобы передать эту игру смысловыми нюансами в заглавии транслята, В. Набоков останавливается на варианте перевода «Thunderstorm» (в противоположность первоначальному – «Storm» («буря», «гроза»)). В английском языке слова «storm» и «thunderstorm» являются синонимами, между тем «thunder» означает «гром» (дословный перевод «буря с громом»), что вносит в номинацию экспрессивный оттенок усиления, с одной стороны, и становится своего рода метонимическим указанием на образ громовержца, с другой. Окончательный выбор В. Набокова продиктован стремлением вынести на первый план эмотивный компонент коннотации в семантической структуре языковой единицы, и связать его со смысловым полем художественного текста. Такой вид лексической трансформации тяготеет к компенсации, когда элементы смысла, утраченные при переводе единицы в оригинале, передаются в тексте перевода другим средством.

Перевод заглавия рассказа «Письмо в Россию» представляет собой модуляцию или смысловое развитие – замену слова или словосочетания в заглавии-источнике единицей в трансляте, значение которой логически выводится из значения исходной единицы («A Letter That Never Reached Russia» – «Письмо, которое никогда не достигло России»). В данном случае значения соотнесенных слов в оригинале и переводе оказываются при этом связанными причинно-следственными отношениями. Между тем русский и английский варианты заглавия различаются парадигматически: в первом случае речь идет о номинативном типе, во втором – о предикативном (заглавие в форме предложения), однако подобное несовпадение мотивировано не только формально-синтаксическими особенностями, но прежде всего особым отношением между двумя заголовочными комплексами, которые напоминают связь темы и ремы в высказывании.

В. Набоков обращается к эпистолярному жанру, тщательно имитируя его признаки. В адресованных жанрах особую роль выполняет жанровое слово-маркер, встроенное в заглавие («письмо»). Формально адресация должна

проявляться в рамочных компонентах (что не наблюдается у В. Набокова), а также в системе апеллятивов и риторических конструкций, то есть в такой его эстетической организации, которая суггестивно воздействует на конвенционально вовлеченных слушателей. В. Набоков отказывается от явного указания адресата, что зафиксировано в обоих вариантах заглавия, однако определяет направление адресации («Россия»), таким образом пределы смещения жанра обусловлены интенсификацией метаповествования: отправление письма становится темой и диктует изменения в самом механизме жанрообразования, в частности, объясняет отсутствие адресата. В то же время подобная редукция продиктована усилением медитативного и исповедального начала в рассказе, а элегические мотивы и хронотоп становятся факторами, организующими коммуникацию: «Быть может, друг мой, и пишу я все это письмо только для того, чтобы рассказать тебе об этой легкой и нежной смерти» (Набоков 1990: 308).

Между тем В. Набоков переводит заглавие рассказа на английский язык придаточным предложением, что упрочивает диалогические связи рамочного и основного текстов, а предикация в относительно развернутом виде определяет идейно-эстетическую установку автора на аутодиалогичность. Интроспективный диалог, максимально приближенный к диалогу «с самим собой», последовательное «погружение» в себя как в «другого» инспирируют изменение статуса адресата, минимизирует степень дистанцированности последнего от автобиографического героя. Указанные особенности диалога приводят к усечению самого акта коммуникации, что и отражено в заглавии англоязычной версии («Письмо, которое никогда не достигло России»), где авторская интерпретационность оказывается достаточно явной и представлена в перспекции, тогда как в оригинале своеобразие диалоговой ситуации может быть раскрыто только в процессе чтения текста.

Подбирая функциональный эквивалент заглавию рассказа «Рождество», В. Набоков останавливается на англоязычной номинации христианского праздника («Christmas»), что соответствует художественному хронотопу произведения: события происходят накануне Рождества, в Сочельник. Однако в сознании русского читателя слово «рождество» созвучно и родственно однокоренным – «рождение» и «возрождение». Именно эта языковая игра (излюбленный прием В. Набокова), вынесенная автором в сильную позицию текста, становится ключом к пониманию и интерпретации его идейно-эстетического содержания, а кульминационное событие – появление на свет бабочки («Оно вырвалось оттого, что сквозь тугой шелк кокона проникло тепло, оно так долго ожидало этого, так напряженно набиралось сил и вот теперь, вырвавшись, медленно и чудесно росло» (Набоков 1990: 324) – в традициях святочного рассказа о чуде обретает символический смысл. Главный герой – Слепцов (неслучайно автор использует говорящую фамилию) – «прозревает» и возрождается к жизни («Слепцов открыл глаза и увидел...» (Набоков 1990: 324)), преодолевая экзистенциальный порог, парадигма которого определяется двумя полюсами – вера и неверие, осмысление собственной смертности и переживание смерти сына («...и на мгновение ему показалось, что до конца понятна, до конца обнажена земная жизнь – горестная до ужаса, унижительно бесцельная, бесплодная, лишенная чудес...» (Набоков 1990: 324)). Градация («в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» (Набоков 1990: 325)) как нельзя точнее передает поворот, свершившийся в

душе «прозревшего» Слепцова. Евангельские мотивы и символика христианского праздника, который одновременно радостен и в то же время напоминает человеку о предстоящих родиншемуся Христу страданиях, позволяют провести параллель между Слепцовым и его погибшим сыном, с одной стороны, и Богом-отцом и Спасителем, с другой. Подобная проекция раскрывает образ индийского шелкопряда не только в автобиографическом и символично-аллегорическом, но и в архетипическом планах. На Руси существовало поверье, что души умерших перевоплощаются в ночных мотыльков. В течение сорока дней они, словно прощаясь, кружат неподалеку от родного дома, а по истечении этого срока возносятся на небо. В иконографии символику бессмертия души передает образ Христа, держащего в раскрытой ладони бабочку, поэтому она в качестве эмблемы воскрешения нередко изображалась на христианских надгробиях. В древнегреческой мифологии в образе бабочки предстает душа-Психея. В этом контексте превращение куколки в индийскую бабочку в рассказе В. Набокова знаменует также возрождение и освобождение души погибшего юноши. Мифологизация в финале оборачивается особым пониманием жизни как цикла, где все повторяется. В этой системе координат возможна замена понятий по смежности: смерть не исключает рождения, значит, жизнь есть смерть, смерть есть жизнь. Антитеза снимается, потому что в мифологическом плане новеллы парадокс оказывается мнимым.

В английском языке подобные корреляции невозможны («Рождество» – «Christmas» и «рождение» – «birth»), это обуславливает тот факт, что при переводе названия происходит отсечение указанных смысловых связей на уровне паратекста. Таким образом, оригинальное заглавие совмещает признаки сирконстантного (указывает на обстоятельства и время осуществления событий) и пропозиционального (называет кульминационное событие, поскольку номинирует целую ситуацию с присущими ей атрибутами) типов (Белов 2010: 192, 194), в то время как в трансляте представлены признаки только первого. Формально В. Набоков использует нулевую трансформацию исходной языковой единицы, в точности подобрав ей замену. Между тем в переводческом плане важно признание «диалектики текста», означающей взгляд на него как на единую парадигму в широком смысле. По мнению В.А. Лукина, «семантика заголовка обладает тенденцией к расширению, к тому, чтобы вместить содержание целого текста» (Лукин 1999: 61), с этой точки зрения отношения на оси «рама / основной текст» в источнике и переводе можно определить как семантическую редукцию. Русскоязычный заголовок особенно ясно иллюстрирует множественность смысловых потенций и играет важную роль в создании интегрированного единства рассказа. В английском варианте заглавие однозначно и может быть понято только в результате восприятия текста как структурно-семантического единства.

В рассказе В. Набокова «Ужас» сюжетобразующими элементами становятся мотивы неузнавания и отчуждения: рассказчик смотрит на себя в зеркало, и его охватывает беспричинный, онтологический, беспредельный страх: «...я смотрел на свое отраженье в зеркале и не узнавал себя. И чем пристальнее я рассматривал свое лицо – чужие, немигающие глаза <...>, – тем настойчивее я говорил себе: вот это я, имярек...» (Набоков 1990: 397). Экзистенциальное чувство отстранения, которое испытывает герой, постепенно разрастается. Используя приемы градации и остранения, автор демонстрирует разрыв материального и духовного, внутреннего

и внешнего. Внутреннее «я» перестает отождествлять себя с какой-то материальной оболочкой и видит в зеркале другого человека, а мир, теряя внутренний смысл, превращается в нагромождение непонятных предметов «...увидел дома, деревья, автомобили, людей, – душа моя внезапно отказалась воспринимать их как нечто привычное, человеческое. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, – и в этом мире смысла не было» (Набоков 1990: 401). Художественный код «вывихнутого» мира определяется не только алогизмом и дискретностью, но и ассоциативной параллелью, которая ретроспективно возникает в сознании рассказчика: «...вспоминал, как однажды, в детстве, я проснулся и <...> увидел спросонья, что над решеткой изголовья наклоняется ко мне непонятное лицо <...> – и, вскрикнув, привстал, и мгновенно черные усики оказались бровями, а все лицо – лицом моей матери, которое я сперва увидел в перевернутом, непривычном виде» (Набоков 1990: 401). При дословном переводе (с нулевой трансформацией) заглавия В. Набоков выбирает английское слово «terror» (при достаточной многочисленности вариантов: «horror», «recoil», «nightmare», «fear»), которое передает основные семы «чувство сильного страха, доходящее до подавленности, оцепенения», «явление или положение, вызывающее такое чувство», составляющие денотат оригинала, а также имеет периферийное, стилистически окрашенное (разговорное) значение – «беспокойный ребенок». Образ детского «я», его личный, пережитый в прошлом, опыт гармонизирует в сознании героя хаос внешней, отчужденной действительности, а «простое человеческое горе» возвращает его в состояние относительного равновесия. Заглавие английской версии рассказа содержит скрытый намек на подобную реверсивность центрального события и указывает на источник такого мироощущения, когда реальность воспринимается как инобытие, подступившее к поверхности жизни, – детское переживание. В данном случае можно говорить о смысловом наращении, дополнении в семантике транслята, что, в свою очередь, свидетельствует о тонком чувстве языка автора-переводчика.

Другой набоковский рассказ (цикл «Возвращение Чорба») становится заглавным в еще одном англоязычном цикле – это «Катастрофа», названная в переводе не «The Catastrophe» (такой вариант возникал, но был забракован), а «Details of a Sunset». Данное название имеет несколько объяснений, несколько вариантов прочтения. Одно – прямое, связанное с первым значением слова «sunset», – «закат солнца». В этом случае заголовок будет переводиться «подробности» или «элементы, части заката», что вполне соответствует содержанию текста, в котором образ солнечного заката, детально обрисованный, становится лейтмотивом: «Когда полчаса спустя он вышел из пивной..., огненный закат млея в пролете канала...»; «Еще не высохшие лужи...отражали нежный вечерний пожар... Дома... были теперь смыты ярким охряным блеском, воздушной теплотой вечерней зари...» (Набоков 1990: 371).

Рассказ «Подлец» продолжает традиционную для русской литературы тему дуэли и содержит аллюзии на произведения, в которых она становится сюжетообразующей. Среди них прямо упомянуты в тексте рассказа «Поединок» А. Куприна, «Дуэль» А. Чехова и «Евгений Онегин» А. Пушкина (правда, в рассказе говорится только об одноименной опере, а известно, что В. Набоков высказывал резко негативное отношение к оперным либретто). В то же время рассказ представляет собой полемическое прочтение классической традиции: автор разоблачает не бессмысленность

и архаичность дуэли, как в «Евгении Онегине» А. Пушкина, «Отцах и детях» И. Тургенева, «Войне и мире» Л. Толстого, «Дуэли» А. Чехова, «Поединке» А. Куприна, а личную несостоятельность самого героя. Стремление воссоздать образ «внутреннего человека», его интенциональность определяет и повествовательные стратегии в тексте. Рассказ ведется от третьего лица не принимающим участия в действии всеведущим автором. Основным приемом повествования становится включение автора в игровую реальность драматизированного сознания, постоянное обращение к внутреннему миру героя. Уже само название рассказа – «Подлец» – является названием-цитатой, так как это слово принадлежит герою. Герой рассказа, Антон Петрович, узнав об измене жены, Татьяны, с его приятелем, Бергом, вызывая обидчика на дуэль, «трижды называет его подлецом». Таким образом, уже заглавие обнаруживает в себе точку зрения героя в плане оценки.

Концепция фарсовой дуэли, изложенная в рассказе, основана на осмыслении автором такого понятия, как «дуэлеспособность», которое синонимично готовности человека отстаивать свою честь и является важной этической категорией в мировоззрении В. Набокова. В этой связи можно предположить, что слово «подлец» в сильной текстовой позиции является также носителем и авторской оценки (оно может быть отнесено и к самому Антону Петровичу), входит в речевую сферу автора и становится показателем субъективно-объективной модальности. Такое сочетание «чужого» и авторского голосов в заглавии отражают особенности психологизма и нарратива в рассказе, где, по справедливому замечанию Б. Носика, «...реальность так по-набоковски уже соскальзывает в поток мысли и снова возвращается в мир» (1995: 219).

Отношения между русскоязычным заглавием рассказа и его переводным вариантом («An Affair of Honor» – «Дело чести») можно охарактеризовать как антитетические, тем более, что слово «подлец» имеет значение «низкий в нравственном отношении, бесчестный человек». Вместе с этим английский эквивалент перифрастически обозначает центральное событие – «дуэль» – и, соответственно, более точно намечает перспективу нелинейного диалога В. Набокова с классической русской литературой. Писатель обращается к форме «новеллы без пуанта»: потенциально-ожидаемая кульминация (поединок) изымается из сюжетной схемы. Нарушение жанрового и эстетического кодов обуславливает использование автором и другого приема, способствующего обновлению новеллы, – вариативности двойной развязки – подлинной и мнимой: в рассказе читатель не сразу понимает, что ложная развязка – это фантазия, которую рисует воображение героя, и она не соответствует действительности. Таким образом, заглавие транслята восстанавливает, с одной стороны, ослабленные вследствие указанного пропуска пуанта связи с предшествующей литературной традицией в раскрытии дуэльной темы, с другой – актуализирует иронические интенции, основным способом выражения которых служит контраст между семантикой названия и ключевым минус-событием, формирующем сюжетную канву произведения. Авторская ирония становится средством раскрытия характеров героев, игровая манера повествования исключает прямолинейность в изображении их ничтожества, трусости и позерства. Однако экзистенциальная пограничная ситуация, в которую вовлечен герой-обыватель, широкий интертекстуальный фон, пародийная парафраза (воспроизведение сюжета рассказа А. Чехова «Выстрел») и

иронический модус авторской мысли в заглавии задают театральную условность, атмосферу балагана, где попытка Антона Петровича переписать «сценарий» вместо перехода в идеальный мир воображения оборачивается одиноким ужином в «жалком номере» «жалкого отеля».

В данном случае нельзя говорить об антонимическом переводе в строгом смысле этого слова, поскольку он предполагает лексико-грамматическую «замену какого-либо понятия, выраженного в подлиннике, противоположным понятием в трансляте с соответствующей перестройкой всего высказывания для сохранения неизменного плана содержания» (Янова). В то же время В. Набоков, выступая в качестве переводчика, в английской версии рассказа подбирает словосочетание с контекстуально противоположным оригиналу значением, что в большей степени отвечает авторскому замыслу, подобный тип трансформации можно определить как контекстуально-антонимический.

Отдельную группу составляют рассказы, которые не были переведены В. Набоковым и не были включены ни в один англоязычный сборник. В цикле «Возвращение Чорба» лирическая миниатюра «Благость» почти лишена событийности, при этом сюжетообразующую функцию выполняет мотив напрасного ожидания. Смысловой лейтмотив реализуется через двукратное повторение одной и той же фразы, предельно лаконичной, отражающей эмоциональное состояние персонажа: «Я не верил, что ты придешь». Мысль эта варьируется в первой части рассказа от риторического вопроса («Как я мог думать, что ты придешь?») до сослагательно-риторических восклицаний («Было бы просто чудо, если б ты теперь пришла»; «Но ты ведь обещала прийти!»). В. Набоков использует сюжетный параллелизм, двойное сюжетоведение: герой ждет возлюбленную, а старушка – покупателей; при этом последняя, как и он, притворным равнодушием старается обмануть судьбу.

Ослабленность фабулярной составляющей сюжета определяет особенности его построения: минус-действие (девушка и покупатели так и не пришли) трансформируется в особый тип кульминации – эмоционально-экстатический: солдат-охранник угощает старуху кофе, та дарит ему цветные открытки. Именно этот момент становится кульминационным в развитии внутреннего сюжета. Если во внешнем событийном ряде особенных изменений не происходит, то во внутреннем – поступок охранника полностью меняет систему взглядов героя: неожиданно на глазах отчаявшегося скульптора происходит чудо – обыкновенный и от того почти невероятный жест человеческого участия. Парадоксальность развязки в том, что герой идентифицирует себя со старушкой абсолютно, так что безразличным и взаимозаменяемым оказывается, кто пришел: богатые покупатели, о которых грезил старушка, или возлюбленная, которую ждал герой. «И в этот момент, наконец, ты пришла, вернее, не ты, а чета немцев».

Зеркальная композиция рассказа (в первой части изображение внешнего мира обусловлено внутренним состоянием персонажа, во второй – внешний импульс преобразует мироощущение главного героя) соответствует метаморфозам рассказчика, он испытывает чувство «благости», сопричастности собственной жизни бытию космоса: «Тогда я почувствовал нежность мира, глубокую *благость* всего, что окружало меня, сладостную связь между мной и всем сущим, и понял, что

радость, которую я искал в тебе, не только в тебе таится, а дышит вокруг меня повсюду, в пролетающих уличных звуках, в подоле смешно подтянутой юбки, в железном и нежном гудении ветра, в осенних тучах, набухающих дождем. Я понял, что мир вовсе не борьба, не череда хищных случайностей, а мерцающая радость, *благостное* волнение, подарок, не оцененный нами» (Набоков 1990: 377). Слово героя вынесено в заглавие текста и, сливаясь с авторским, входит в концептосферу рассказа.

Между тем Н. Семенова высказала предположение, что название миниатюры представляет собой реминисценцию и «...делает новеллу «Благость» сигнальным текстом для обозначения тех цитируемых источников, где этот мотив представлен. Это роман Вальзера «Помощник» и его новеллы «Клейст в Туне» и «Вюрцбург» (1999: 146). Не отрицая возможности проведения подобных интертекстуальных параллелей, нам представляется спорным утверждение исследователя о том, что «Благость» – слово не набоковское». Смысловое наполнение мотива «благости» выходит за границы лексического значения слова («доброта с нежностью, милосердие, добросердечность») и определяется индивидуально-авторским толкованием – благость как ощущение человеком неразрывной вселенской связи, единения со «всем сущим», чувство гармонии с мирозданием, которое поражает разлитыми в нем счастьем и радостью. Вместе с этим слово «благость» включено в тематическую группу «религиозная лексика», именно этим семантическим контекстом оно, как справедливо отмечает Н. Семенова, формирует систему лейтмотивов в произведениях Р. Вальзера («Благость у Вальзера исходит от Бога ("милость" всевышнего и есть "благость")»): «Иногда я опускался на колени в своей комнате и, сложив руки, молил всевышнего не лишать меня своей *милости*» (Вальзер 1987: 436). В то время как духовное прозрение героя в миниатюре В. Набокова находится за рамками христианского дискурса. В качестве еще одного весомого аргумента можно привести тот факт, что В. Набоков тщательно подбирал эквиваленты для перевода заглавия рассказа на английский язык: «Grace» – «благодать», «милосердие», «милость»; «provisionally Serenity» – «временная безмятежность»; «rejected kindness» – «отвергнутая доброта»; «rejected Well-Being» – «отвергнутое благополучие»; «rejected» – «брошенный». Несмотря на многообразие разновидностей, аккумулирующих в той или иной степени основные содержательно-формальные «узлы» текста, писатель так и не смог найти адекватный вариант и, по свидетельствам Стефана Паркера, главного редактора журнала «The Nabokovian», пришел к выводу о невозможности нахождения полного тождества («Never to be translated»), что свидетельствует о непереводаемости глубинного, потаенного и неповторимо-уникального значения.

Таким образом, в процессе перевода В. Набоков использует приемы, ориентированные на соответствие собственно языковых значений, и стратегии, ориентированные на текстовые функции языковых единиц. Вторые оказываются более предпочтительными в художественном переводе, который предполагает этап интерпретативного анализа, нацеленного на выявление всей совокупности смыслов, закодированных в той или иной языковой единице художественного текста. Конкретизирующий характер взаимодействия оригинала и транслата обусловлен авторским стремлением к точности перевода, позволяющим акцентировать отдельные коннотативные оттенки смысла.

Автопереводы ранних рассказов В. Набокова можно рассматривать как наиболее приближенный к идеалу процесс пересоздания оригинала на ином языке, так как сам автор оказывается и читателем текста, и его интерпретатором; он же стоит ближе к пониманию всей совокупности художественных смыслов, заложенных в произведении.

БИБЛИОГРАФИЯ

- БЕЛОВ, В. (2010): «Типы заглавий и пропозициональная организация текста (на материале романа А. Белого «Петербург»»». *Вестник Волгоградского государственного университета*. Серия 2. Языкознание. № 1 (11), стр. 192, 95.
- ВАЛЬЗЕР, Р. (1987): *Помощник. Якоб фон Гунтен. Миниатюры*. Художественная литература. Москва.
- ЕФРЕМОВА, Т. (2000): *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Русский язык. Москва.
- ЛУКИН, В. (1999): *Художественный текст*. Ось-89. Москва.
- НАБОКОВ, В. (1990): *Собрание сочинений в 4 тт. Т. 1*. Издательство Правда. Москва.
- НОСИК, Б. (1995): *Мир и дар Владимира Набокова*. Пенаты. Москва.
- СЕМЕНОВА, Н. (1999): «Жанровая цитация в книге В. Набокова “Возвращение Чорба”». *Литературный текст: Проблемы и методы исследования*, 5, стр. 140-147.
- ЯНОВА, Т. *Трансформации при переводе* [Электронный ресурс]: <http://study-english.info/article066.php>
- PARKER, S. Jan. (1991): “Vladimir Nabokov and the Short Story”. In *Russian Literature Triquarterly*, special Nabokov issue, Ed. by D. Barton Johnson, pp. 63–72. Ann Arbor: Ardis.
- BETHEA, D.M. “Brodsky's and Nabokov's Bilingualism(s): Translation, American Poetry and Muttersprache”. In *Russian Literature*. 1995. Vol. 37. № 2–3, p. 157–184.
- CLAYTON, J. D. “The Theory and Practice of Poetic Translation in Pushkin and Nabokov”. In *Canadian Slavonic Papers*. 1983. Vol. 25. №1, p. 90–100.
- BESEMERES, M. “Self-translation in Vladimir Nabokov's “Pnin””. In *Russian Review*. Madlen (MA), 2000. № 59, p. 390–407.

BIBLIOGRAPHY

- BELOV, V. (2010): «Tipy zaglaviy i propozitsional'naya organizatsiya teksta (na materiale romana A. Belogo« Peterburg »»». *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seriya 2. YAzykoznanie. № 1 (11), str. 192, 95.
- BESEMERES, M. “Self-translation in Vladimir Nabokov's “Pnin””. In *Russian Review*. Madlen (MA), 2000. № 59, p. 390–407.
- BETHEA, D.M. “Brodsky's and Nabokov's Bilingualism(s): Translation, American Poetry and Muttersprache”. In *Russian Literature*. 1995. Vol. 37. № 2–3, p. 157–184.

- CLAYTON, J. D. "The Theory and Practice of Poetic Translation in Pushkin and Nabokov".
In *Canadian Slavonic Papers*. 1983. Vol. 25. №1, p. 90–100.
- LUKIN, V. (1999): *Khudozhestvennyy tekst. 89-Os'*. Moskva.
- NABOKOV, V. (1990): *Sobraniye sochineniy v 4 TT. T. 1. Izdatel'stvo Pravda*. Moskva.
- NOSIK, B. (1995): *Mir i dar Vladimira Nabokova*. Penaty. Moskva.
- PARKER, S. Jan. (1991): "Vladimir Nabokov and the Short Story". In *Russian Literature Triquarterly*, special Nabokov issue, Ed. by D. Barton Johnson, pp. 63–72. Ann Arbor: Ardis.
- SEMENOVA, N. (1999): «Zhanrovaya tsitatsiya v knige V. Nabokova "Vozvrashcheniye Chorba"». *Literaturnyy tekst: Problemy i metody issledovaniya*, 5, str. 140-147.
- VAL'ZER, R. (1987): *Pomoshchnik. FON Gunten Yakob. Miniatyury. Khudozhestvennaya literatura*. Moskva.
- YANOVA, T. *Transformatsii pri perevode* [Electronic source]: <http://study-english.info/article066.php>
- YEFREMOVA, T. (2000): *Novyy slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyy. Russkiy yazyk*. Moskva.