

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ В.В. НАБОКОВА В АСПЕКТЕ АВТОПЕРЕВОДА (НА МАТЕРИАЛЕ «ЛОЛИТЫ»)

В данной статье рассматривается влияние некоторых особенностей образной структуры романа “Лолита” на стратегию набоковских автопереводов, и, в частности, роль фонетических ассоциативных связей и передача её в переводе.

Вначале рассмотрим проблему связности и экспрессивности текста Набокова, что даст нам некий общий угол зрения, под которым в дальнейшем обсуждаются все явления. Термином “связность” мы обозначаем все явления, которые И.Р.Гальперин определяет понятиями “когезии” (напомним, что И.Р.Гальперин выделяет семь типов когезии: грамматическую, логическую, ассоциативную, образную, композиционно-структурную, стилистическую и ритмико-образующую) и “интеграции” [1]. Такое объединение позволяет нам говорить о связности на различных уровнях языка (от фонетического до стилистического) и на отрезках текста разной длины (на разных уровнях текста).

Итак, рассмотрим художественный текст (роман “Лолита”) с точки зрения связности. В тексте можно выделить две противоположные тенденции: центростремительную (тенденция к максимальной связности текста) и центробежную (тенденция к разрыву естественных связей). С точки зрения языка наличие первой тенденции означает, всего-навсего, что автор должен придерживаться общепринятых языковых норм. С точки зрения содержания эта тенденция обусловлена необходимостью сформировать у читателя картину событий и обеспечить целостность романа, что невозможно без учета хронологии и причинно-следственных связей. Иными словами, ясно, что абсолютно несвязный художественный текст существовать не может. С другой стороны, представим, что некий художественный текст логически абсолютно связан. Все события излагаются в хронологической последовательности, связь между соседними отрезками текста подчиняется простым логическим правилам. Читатель может с большой вероятностью угадать, что ждет его на следующей странице. Такой текст очень эффективен с точки зрения передачи смысла, однако для художественного текста этого недостаточно. Дело в том, что логически абсолютно связному тексту не хватает экспрессивности, основной механизм которой – неожиданность, непредсказуемость, внешняя немотивированность.

Именно стремление сделать текст более экспрессивным и заставляет автора отходить от логических, хронологических и любых других правил, разнообразить свой инструментарий.

Таким образом, мы приходим к дилемме: абсолютно несвязный текст малоинформативен, а абсолютно связный – малоэкспрессивен. Она и является источником центростремительной и центробежной тенденции в художественном тексте.

Какой же путь решения этой проблемы предлагается в романе Набокова? Стремясь к максимальной экспрессивности, автор разрывает логические связи между большими и малыми участками текста. При этом он широко использует ретроспекцию, контрасты разного рода, подчеркнутую метафоричность повествования. Другими словами, сделано все, чтобы читатель не смог угадать, что его ожидает. Однако усердно разрывая логические связи между элементами, автор не отказывается от связности текста вообще. Недостаток логических связей Набоков старается компенсировать связями *ассоциативными*. Преимущество такого подхода состоит в том, что ассоциативные связи экспрессивны. Поэтому в их широком использовании для автора состоит решение дилеммы “связность – экспрессивность”.

Рассмотрим пример, иллюстрирующий практическое использование этого принципа в “Лолите”¹.

Пример:

I set out two glasses (to St. Algebra? to Lo?) and opened the refrigerator. It roared at me viciously while I removed the ice from its heart. Rewrite. Let her read again. She will not recall details. Change, forge. Write a fragment and show it to her or leave it lying around. Why do faucets sometimes whine so horribly? A horrible situation, really. The little pillow-shaped blocks of ice – pillows for polar teddy bear, Lo – emitted rasping, crackling, tortured sounds as the warm water loosened them in their cells. I bumped down the glasses side by side. I poured in the whiskey and a dram of soda. She had tabooed my pin. Bark and bang went the icebox. Carrying the glasses, I walked through the dining room and spoke through the parlor door which was a fraction ajar, not quite space enough for my elbow.

“I have made you a drink,” I said.

She did not answer, the mad bitch, and I placed the glasses on the sideboard near the telephone, which had started to ring.

¹ Здесь и далее английские и русские цитаты приводятся по изданиям романа, указанным в конце статьи.

“Leslie speaking. Leslie Tomson,” said Leslie Tomson who favored a dip at dawn. “Mrs. Humbert, sir, has been run over and you’d better come quick.”

I answered, perhaps a bit testily, that my wife was safe and sound, and still holding the receiver, I pushed open the door and said:

“There’s this man saying you’ve been killed, Charlotte.”

But there was no Charlotte in the living room.

Попытаемся определить, какие связи используются в этом отрывке. Повествование здесь ведется на нескольких уровнях. Во-первых, описывается ряд механических действий Гумберта (I). Механические действия сопровождаются размышлениями о том, что ему делать теперь, когда Шарлотта нашла его дневник (II). При более внимательном прочтении выясняется, что у отрывка есть еще и третий план (III). Как выясняется в следующей главе, в то самое время, когда Гумберт наливал виски на кухне, Шарлотта выбежала из дома и попала под машину. Зная это, можно предположить, что некоторые образы из рассматриваемого отрывка относятся не к действиям Гумберта на кухне, а к событиям на улице возле дома (в частности, звуковые образы: *to roar viciously; to whine horribly; to emit rasping, crackling, tortured sounds; to bark and bang* -- служат как бы заочным описанием сцены автокатастрофы). При этом две линии повествования: явная – Гумберт на кухне – и неявная – Шарлотта на улице – соединяются в конце отрывка в телефонном разговоре Гумберта с Лесли Томсоном.

В первом предложении начинается I линия повествования: *I set out two glasses...* . Неожиданно синтаксическая (и логическая) структура прерывается, и в скобках возникает II линия: *to St.Algebra? to Lo?* (речь идет о письмах, которые писала Шарлотта, когда вошел Гумберт). При этом фразу в скобках и фразу за скобками соединяет ассоциативная связь: два механических действия (*two glasses*) сопровождают два вопроса, которые мысленно ставит Гумберт. В следующем предложении появляется первый “звуковой” глагол (*to roar*), который отсылает читателя к событиям, происходящим на улице. Метафора *I removed the ice from its heart* относится явно не к холодильнику, а к душевному состоянию Гумберта или Шарлотты (II,III). Далее несколько коротких предложений представляют собой поток сознания Гумберта. Логические связи снова разрываются, но их разрыв компенсируют связи ассоциативные, в данном случае, фонетические. Во 2-5ом предложениях все глаголы начинаются с одного согласного звука [г]: *roar, remove, rewrite, read, recall, write*. Это в известной степени обеспечивает ассоциативную связность второго предложения с последующими фразами. А чтобы звуковая

структура не прошла незамеченной, в отрывок вставляются еще несколько звуковых повторов: *change, forge; leave, lying; pillow, polar*. Кроме того, поток сознания написан эллиптическими предложениями, что указывает на связь с эллиптическими вопросами *to St. Algebra? To Lo?*, относящимися также ко II линии повествования. Следующее предложение (*Why do faucets...*) – переходное. С одной стороны, это мысль Гумберта, то есть продолжение потока сознания. С другой – речь идет уже не о том, как обмануть Шарлотту; мысль возвращается к линии I. Следовательно, эта фраза по форме относится к линии II, а по сути – к линии I, в то время как выражение *to whine horribly*, как и все остальные “звуковые” глаголы и эпитеты, напоминает о линии III.

Очередная ассоциативная связь – подхват на слове *horrible*. Затем еще один подхват, несколько звуковых повторов – и еще один элемент, упоминание Лолиты, оказывается столь же удачно вплетенным в повествование. Наконец стоит отметить, как автор вводит последний эпизод отрывка – телефонный разговор. *I placed the glasses... near the telephone, which had started to ring*. Здесь хронологическая связь заменяется пространственной.

Рассмотрим соответствующий отрывок из русского автоперевода.

На кухне я достал два стакана (в Св. Алгебру? к Лолите?) и отпер электрический холодильник. Он яростно ревел на меня, пока я извлекал из его сердца лед. Написать всю штука сызнава. Пускай перечтет. Подробностей она не домнит. Изменить, подделать. Написать отрывок романа и показать ей или оставить лежать на виду? Почему иногда краны так ужасно визжат? Ужасное положение, по правде сказать. Подушечки льда – подушечки для твоего игрушечного полярного медвежонка, Ло! -- издавали трескучие, истощные звуки по мере того, как горячая вода из-под крана освобождала их из металлических сот. Я поставил оба стакана рядом, налил в них виски и прибавил в каждый по унции сельтерской воды. Жаль, что наложила запрет на мой любимый джинанас. Холодильник рявкнул и грохнул. Неся стаканы, я прошел в столовую и сквозь дверь гостиной, теперь едва приоткрытую, так что я не мог просунуть локоть, сказал:

“Я приготовил тебе скотч.”

Она не отозвалась, сумасшедшая стерва, и я поставил стаканы на буфет рядом с телефоном, который как раз зазвонил.

“Говорит Лесли – Лесли Томсон,” сказал Лесли Томсон, тот самый, который любил купаться на заре: ”Миссис Гумберт, сэр, попала под автомобиль, и вам бы лучше прийти поскорее.”

Я отвечал – может быть, не без раздражения – что моя жена цела и невредима, и все еще держа трубку, отпахнул толчком дверь и сказал:

“Вот он тут говорит, Шарлотта, что тебя убили”

Но никакой Шарлотты в гостиной не было.

Естественно, что три линии повествования совпадают с английским вариантом. Ту же роль играют здесь звуковые образы: *яростно реветь; ужасно визжать; трескучие, истошные звуки; рывкнуть; грохнуть*. Практически все ассоциативные связи, на уровне предложения и СФЕ – включая фонетические (в середине первого абзаца), в переводе сохранены.

Рассмотрим другой пример, показывающий, как Набоков использует ассоциативные связи в отрывках большей длины.

Їðèìăð:

Slowly we swam out into the shimmer of the lake.

On the opposite bank, at least a thousand paces away (if one could walk across water), I could make out the tiny figures of two men working like beavers on their stretch of shore. I knew exactly who they were: a retired policeman of Polish descent and a retired plumber who owned most of the timber on that side of the lake. And I also knew they were engaged in building, just for the dismal fun of the thing, a wharf. The knocks that reached us seemed so much bigger than what could be distinguished of those dwarf's arms and tools; indeed, one suspected the director of those arsonic effects to have been at odds with the puppet-master, especially since the hefty crack of each diminutive blow lagged behind its visual version.

The short white-sand strip of “our” beach – from which by now we had gone a little way to reach deep water – was empty on weekday mornings. There was nobody around except those two tiny very busy figures on the opposite side, and a dark-red private plane that droned overhead, and then disappeared in the blue. The setting was really perfect for a brisk bubbling murder, and here was the subtle point: the man of law and the man of water were just near enough to witness an accident and just far enough not to observe a crime. They were near enough to hear a distracted bather thrashing about and bellowing for somebody to come and help him save his drowning wife; and they were too far to distinguish (if they happened to look too soon) that the anything but distracted swimmer was finishing to tread his wife underfoot. I was not yet at that stage; I merely want to convey the ease of the act, the nicety of the setting! So there was Charlotte swimming on with dutiful awkwardness (she was a very mediocre mermaid), but not without a certain solemn pleasure (for was not her merman by her side?); and as I watched, with the stark lucidity of a future recollection (you know –

trying to see things as you will remember having seen them), the glossy whiteness of her wet face so little tanned despite all her endeavors, and her pale lips, and her naked convex forehead, and the tight black cap, and the plump wet neck, I knew that all I had to do was to drop back, take a deep breath, then grab her by the ankle and rapidly dive with my captive corpse. I say corpse because surprise, panic and inexperience would cause her to inhale at once a lethal gallon of lake, while I would be able to hold on for at least a full minute, open-eyed under water. The fatal gesture passed like the tail of a falling star across the blackness of the contemplated crime. It was like some dreadful silent ballet, the male dancer holding the ballerina by her foot and streaking down through watery twilight. I might come up for a mouthful of air while still holding her down, and then would dive again as many times as would be necessary, and only when the curtain came down on her for good, would I permit myself to yell for help. And when some twenty minutes later the two puppets steadily growing arrived in a rowboat, one half newly painted, poor Mrs. Humbert Humbert, the victim of a cramp or coronary occlusion, or both, would be standing on her head in the inky ooze, some thirty feet below the smiling surface of Hourglass Lake.

Simple, was it not? But what d'ye know, folks – I just could not make myself do it!

She swam beside me, a trustful and clumsy seal, and all the logic of passion screamed in my ear: Now is the time! And, folks, I just couldn't! In silence I turned shoreward and gravely, dutifully, she also turned, and still hell screamed its counsel, and still I could not make myself drown the poor, slippery, big-bodied creature. The scream grew more and more remote as I realized the melancholy fact that neither tomorrow, nor Friday, nor any other day or night, could I make myself put her to death. Oh, I could visualize myself slapping Valeria's breasts out of alignment, or otherwise hurting her – and I could see myself, no less clearly, shooting her lover in the underbelly and making him say "akh!" and sit down. But I could not kill Charlotte – especially when thing were on the whole not quite as hopeless, perhaps, as they seemed at first wince on that miserable morning. Were I to catch her by her strong kicking foot; were I to see her amazed look, hear her awful voice; were I still to go through the ordeal, her ghost would haunt me all my life. Perhaps if the year were 1447 instead of 1947 I might have hoodwinked my gentle nature by administering her some classical poison from a hollow agate, some tender philter of death. But in our middle-class nosy era it would not have come off the way it used to in the brocaded palaces of the past. Nowadays you have to be a scientist if you want to be a killer. No, no, I was neither. Ladies and gentlemen of the jury, the majority of sex offenders that hanker for some throbbing, sweet-moaning, physical but

not necessarily coital, relation with a girl-child, are innocuous, inadequate, passive, timid strangers who merely ask the community to allow them to pursue their practically harmless, so-called aberrant behavior, their little hot wet private acts of sexual deviation without the police and society cracking down upon them. We are not sex fiends! We do not rape as good soldiers do. We are unhappy, mild, dog-eyed gentlemen, sufficiently well integrated to control our urge in the presence of adults, but ready to give years and years of life for one chance to touch a nymphet. Emphatically, no killers we are. Poets never kill. Oh, my poor Charlotte, do not hate me in your eternal heaven among an eternal alchemy of asphalt and rubber and metal and stone – but thank God, not water, not water!

Эта сцена – назовем ее сценой купания – имеет три ассоциативных полюса.

Первый из них – тема воды. Поскольку действие в сцене разворачивается в воде или на берегу озера, нет ничего удивительного в том, что автор многократно употребляет слова: *lake, water, bank, swim, drown, shore, dive, surface* и т. д. Более интересно другое. Значительное число метафор и эпитетов в этом фрагменте также посвящено водной тематике. Гумберт называет себя *merman*, а Шарлотту -- *mermaid*; эпитетом к *murder* становится слово *bubbling*, а к слову *twilight* -- *watery*. Автор не только старательно выбрал профессию для одного из двух персонажей, которым так и не суждено стать свидетелями “несчастливого случая” -- *plumber*, но и потрудился дать своеобразную расшифровку значения этого слова – *a man of water*.

Профессия его напарника (*policeman/a man of law*) указывает на вторую тему эпизода – тему убийства и страха. Здесь нас опять же интересует не логически обоснованное использование слов (*murder, witness, crime, death, corpse* и т. д.), а метафоры и эпитеты, применяемые для ассоциативной интеграции элементов текста: *lethal gallon of lake, fatal gesture, blackness of the contemplated crime, dreadful silent ballet* и т. д.

Однако наиболее интересной представляется третья тема эпизода – тема театра. Длинный ряд театральных образов в этом отрывке нельзя считать одной развернутой метафорой, так как эти образы связаны только ассоциативно, а не логически. Îăđă÷êñèè ÿòè îăđăçû: *setting, dancer, ballet, ballerina, curtain, puppets, director of arsonic effects, puppet-master*. Заметим, что в отличие от двух других тем тема театра не присутствует в отрывке в явном виде, и все упомянутые театральные термины оказались в тексте в результате образных сравнений. А поскольку эти сравнения однонаправленны,

то в отрывке и появилась отдельная тема театра, которая служит, в частности, для увеличения связности. При этом театральных метафор так много, что внимательный читатель, возможно, обратит внимание и на другое значение слова *stage* во фразе: *I was not yet at that stage...* Театральные образы в отрывке образуют практически полное описание театрального представления. Пожалуй, единственное, чего здесь не хватает – это зрители (если не считать таковым самого рассказчика). Но достаточно немного подождать, и в следующей главе зритель появится в лице Джоаны Фарло, которая наблюдает за купающимися с берега.

Помимо рассмотренных трех основных линий ассоциативной связи отрывка следует обратить внимание на некоторые отдельные связи. Например, сходство значений глаголов *to walk* и *to tread* обеспечивает ассоциативную связь между фразами: *a thousand paces away (if one could walk across water)* и *the anything but distracted swimmer was finishing to tread his wife underfoot* (заметим, что с учетом этой связи очевидная аллюзия в первой фразе выглядит совсем не безобидно). Другой пример связи: выражение *some classical poison from a hollow agate* и прочие упоминания средневековых нравов объясняют происхождение метафоры: *an alchemy of asphalt and rubber and metal and stone* -- в конце отрывка.

Говоря об этом отрывке, упомянем, в заключение, роль его основных ассоциативных линий в обеспечении связности на еще более высоком уровне, уровне всего романа. В “Лолите” есть три сцены, которые можно назвать сценами убийства. Первая из них – сцена убийства, которое могло бы произойти, но не произошло (рассматриваемый отрывок); вторая – сцена убийства, которое произошло, хотя его никто не планировал (несчастный случай с Шарлоттой); и наконец третья – сцена запланированного и осуществленного убийства (Гумберт убивает Куильти в конце романа).

Рассмотрим последнюю фразу из нашего отрывка. Выражение *your eternal heaven among an eternal alchemy of asphalt and rubber and metal and stone* -- не что иное как перспекция, намек на то, что ожидает Шарлотту через несколько страниц. А противопоставление *asphalt/rubber/metal/stone* -- *water* окончательно завершает тему воды в нашем отрывке и обеспечивает ассоциативную связь со сценой смерти Шарлотты.

Примерно то же самое происходит и с темой театра из данного отрывка. Эта тема тоже не исчезает насовсем. Она появится снова в сцене убийства Куильти, в которой последний успевает несколько раз вспомнить о своей профессии (*I am a playwright*) и прочитав вслух стихотворение; в сцене, которая описывается при

помощи многочисленных аллюзий на голливудские фильмы и которая заканчивается словами: “This was the end of the ingenious play staged for me by Quilty”.

Если же говорить о переводе второго отрывка (сцены купания), то нужно констатировать, что связи в переводе сохранены. Упомянем только русские образы, относящиеся к трем названным ассоциативным цепочкам:

I (вода): водопроводчик (проводчик воды), ундина, водяной, булькающее человекоубийство, подводная мгла;

II (убийство, страх): полицейский (применитель закона), пленный труп, смертоносная вода, роковое движение, чернота замышляемого преступления, безмолвный зловещий балет; (заметим, что *Hourglass Lake*, обычно переводимое как *Очковое озеро*, в этой сцене называется *Очково-змеиным озером*);

III (театр): постановка, декорации, балет, танцор, партнерша, занавес, заведующий звуковыми эффектами, пупенмейстер.

Таким образом, мы рассмотрели используемые Набоковым средства увеличения связности текста. В первом примере мы обнаружили ассоциативные связи на уровне предложения и СФЕ, а во втором – на уровне сцены и всего текста романа.

Далее хотелось бы осветить один из наименее изученных аспектов образной структуры произведения, а именно фонетические ассоциативные связи на уровне текста романа, и их передачу в переводе.

В одной из первых глав “Лолиты” герой восклицает: “I have only words to play with!” (“Все что могу теперь, это играть словами!”). Эти слова героя можно считать своего рода программным утверждением автора, поскольку весь роман переполнен всякого рода языковыми экспериментами, и прежде всего, фонетическими. Широкое использование звуковых ассоциаций, в частности, фонетических стилистических фигур роднит прозу Набокова с поэтическими текстами. Но если в поэзии использование ритма, метра и звуковых повторов является непреложным правилом, то в прозе Набокова их применение ограничено. Однако эти приемы иногда служат не просто украшением формы романа, своего рода декоративным элементом, а несут смысловую нагрузку. Поэтому передача звуковой структуры романа в переводе не может считаться факультативной задачей.

Думается, никому из читателей “Лолиты” не нужно доказывать, что фонетических приемов в романе много, и что они играют важную роль. Это сразу бросается в глаза любому, кто

открыл эту книгу. Наиболее интересными представляются следующие две проблемы:

- соотношение использования фонетических приемов в английском и русском языках, принимая во внимание разные традиции стихосложения и разную восприимчивость к конкретным звуковым стилистическим фигурам у английских и русских читателей;
- случаи влияния формы слов на смысловую структуру текста.

Обратимся к первой из этих проблем.

Трудно говорить о единой переводческой концепции Набокова в том, что касается соотношения передачи смысла и формы оригинала (в данном случае нас будет интересовать звуковая форма, а именно, фонетические ассоциативные связи на уровне предложения и СФЕ, звуковые повторы и их перевод). Ясно, что переводчик должен стремиться к максимальной передаче и смысла и формы. Однако очевидно, что это возможно далеко не всегда. В каком же случае переводчик должен жертвовать формой ради смысла, а в каком – наоборот?

Наиболее радикальный подход к решению этого вопроса у Набокова мы находим в его переводе “Евгения Онегина”. Здесь Набоков решает для полной передачи смысла и всех коннотаций текста пожертвовать рифмой, то есть сломать всю звуковую структуру оригинального произведения. Однако при передаче звуковых эффектов своего собственного романа “Лолита” он не был так решителен.

Важнейшее место в звуковой структуре английского текста “Лолиты” занимает аллитерация. В английской литературной традиции, одной из основ которой является аллитерационный стих, этот прием особенно любим. Он широко используется во всех жанрах английской словесности, от поэзии до публицистики, для увеличения экспрессивности текста. В русской традиции аллитерация используется значительно реже, область ее применения – почти исключительно поэзия, и русский читатель гораздо менее восприимчив к этому приему; зачастую аллитерация не осознаётся русским читателем как приём и принимается за случайное совпадение. Этот факт следует иметь в виду, когда мы говорим о переводе звуковых эффектов.

В некоторых случаях Набокову удается полностью сохранить и смысл фразы, и аллитерацию. Изредка аллитерации в английском и в русском текстах строятся даже на одной и той же согласной.

Пример:

...a brisk bubbling murder.

Перевод:

... для быстренького булькающего человекоубийства.

В обоих вариантах аллитерация на [б], и смысл передан дословно. В других случаях, сохраняя смысл, автору приходится в переводе делать аллитерацию на другой согласной.

Пример:

...in my dimness of thought, in my darkness of passion.

Перевод:

... в тумане мечтаний, в темноте наваждения.

Здесь аллитерация на [d] в английском (*dimness, darkness*) заменена аллитерацией на [т] в русском (*туман, темнота*). Вот еще один пример такого явления.

Пример:

Let me rave and ramble on for a teeny while more.

Перевод:

Позвольте мне еще побродить и побродить мыслью.

Если сохранить и смысл, и аллитерацию одновременно не удастся, то Набоков старается передать аллитерацию каким-нибудь другим приемом. Например, по сюжету главный герой женится на женщине, у которой снимал комнату. Эту ситуацию он описывает так:

Пример:

promotion from lodger to lover

Перевод:

повышение из жильцов в сожители

Вместо аллитерации Набоков дает два однокоренных слова.

В другом случае аллитерация заменяется рифмой.

Пример:

...at the end of my journey, at my gray goal, finis, my friends, finis, my fiends.

Перевод:

...в конце своего долгого пути, у серой цели, finis, друзья, finis, злодеи.

Вместо аллитерации на [f] автор дает почти стихотворную строчку, то есть заменяет ее ритмом и ассонансом. С точки зрения коммуникативного эффекта, этот пример представляется наиболее интересным в свете наших замечаний о роли аллитерации в английском и русском языках.

Во всех вышеперечисленных примерах смысл высказывания полностью сохраняется. Однако, в “Лолите” есть и другие, на наш взгляд, наиболее интересные примеры, где автор жертвует смыслом, чтобы передать аллитерацию.

Пример:

They were different as mist and mast.

Перевод:

Они были столь же различны между собой, как мечта и мачта.

Mist (туман) в английском тексте заменен *мечтой* в переводе. Зато при этом сохранен весь консонантный состав.

Пример:

...between beast and beauty – between my gagged, bursting beast and the beauty of her dimpled body.

Перевод:

...между чудом и чудовищем, между моим рвущимся зверем и красотой этого зыбкого тела.

В этом отрывке два раза встречается слово *beast*, причем первый раз оно переводится как *чудовище*: *beast and beauty* – *чудо и чудовище* (хотя по-русски сказка называется “Красавица и чудовище”, перевести аллитерацию для автора оказалось важнее); а второй раз *beast* переводится уже как *зверь*: *bursting beast* – *рвущийся зверь*, чтобы снова передать звуковой повтор.

Еще один пример фразы, в которой автор идет на то, чтобы изменить смысл, сохранив аллитерацию.

Пример:

...as grim as a prawn.

Перевод:

Она осталась такой же чопорной, как чепец.

Слово *prawn* означает *креветка*. В переводе его заменили словом *чепец*. Справедливости ради надо сказать, что в данном случае замена была продиктована не столько желанием сохранить аллитерацию, сколько тем, что в русском языке креветка не

ассоциируется с чем-то чопорным. Однако аллитерация тоже была тщательно сохранена.

В другом примере автор меняет буквальный смысл фразы, чтобы сохранить рифму. Пытаясь подсунуть Лолите таблетки снотворного, Гумберт говорит, очевидно, подделываясь под тон рекламы.

Пример:

Vitamin X. Makes one strong as an ox or an ax.

Перевод:

Витамин икс. Делает тебя сильным, как бык-с или штык-с.

В русском переводе *топор* (*ax*) заменен на *штык*, и добавлено “-с” в конце слов. При этом рифма сохранена.

До сих пор мы приводили примеры отдельных фонетических приемов. Но в тексте романа есть места, целые абзацы, в которых появляются длинные цепочки и комбинации аллитераций, ассонансов и т.п. Здесь можно говорить о фонетических связях на уровне СФЕ. Некоторые предложения просто построены на нескольких слогах или на нескольких согласных.

Пример:

I would lull and rock my lone light Lolita in my marble arms, and moan in her warm hair, and caress her at random and mutely ask her blessing.

Все это предложение построено на использовании трех согласных (l, m r), которые встречаются почти в каждом слове. Получается, что вся фраза как бы рычит, мычит и мурлыкает.

Перевод:

Я утешал и баюкал сиротливую, легонькую Лолиту, дежавшую на мраморной моей груди, и, урча, зарывал лицо в ее теплые кудри, и поглаживал ее наугад и как Лир просил у нее благословения.

Удивительно, что ценой незначительных смысловых изменений автору удалось добиться, что фраза звучит по-русски так же красиво, как и в оригинале. Причем все аллитерации построены на тех же л, м, р.

Другой пример фразы, в которой фонетические приемы играют важнейшую роль – самое начало книги. Однако здесь при переводе автор пошел по другому пути и предпочел полностью сохранить смысл, пожертвовав фонетической стороной дела.

Пример:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-li-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.

She was Lo, plain Lo in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita.

В этих двух абзацах обыгрывается имя Лолиты, различные его варианты. Появляются длинные цепочки аллитераций на [l] и [t] и ассонансов на [i] и [o]. Надо сказать, что само имя *Лолита* несет очень большую смысловую и фонетическую нагрузку. Средний слог слова, “li”,--это аллюзия на “Annabel Lee”—поэму Эдгара По, героиня которой под омонимичным именем (Leigh) появляется и в романе Набокова. В слове *Dolores* автора, по его собственным словам, привлёк латинский корень слова боль, печаль. *Lola*—героиня фильма немецкого режиссёра Йозефа фон Штернберга “Голубой ангел” (1930)] —юная певица, предмет любви пожилого школьного учителя.

Все эти варианты имени обыгрываются в данном отрывке. К сожалению, в переводе от всей этой тщательно продуманной звуковой структуры осталось мало.

Перевод:

Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та.

Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес в пункте бланков. Но в моих объятиях она была всегда: Лолита.

Осталась лишь одна робкая, случайная рифма (*Долли в школе*), аллитерация на [t] и ассонанс на [o]. Но в целом, это производит гораздо менее сильное впечатление на читателя, так что даже не очень понятно, зачем слово разбито на слоги, и почему Лолиту в разных предложениях зовут по-разному.

Последний пример показывает, что несмотря на всю изобретательность переводчика, ему не всегда удастся сохранить или адекватно передать в переводе звуковые приемы. Мы видели, что в некоторых местах автор готов пожертвовать буквальным смыслом, чтобы перевести аллитерацию. Здесь же Набоков, наоборот, сохраняет смысл, опуская “языковые красоты”.

Однако из этого не следует, что перевод, будучи лишенным части приемов, украшающих английский текст, уступает оригиналу. Дело в том, что если в одном месте какой-то прием передать невозможно и он опускается, то в другом месте стилистический прием в русском тексте может возникнуть там, где его нет в английском. Здесь уместно вспомнить, что один из важных пунктов переводческой программы Набокова – избегать отсебятины и ни в коем случае не стараться приукрасить оригинал. Между тем, это как раз то, что, на первый взгляд, делает Набоков со своим собственным текстом. Например, совершенно обыкновенную английскую фразу *plans and views* он переводит как *домыслы и замыслы*. Русский вариант здесь не только несет в себе яркий оценочный компонент, которого нет в оригинале, но и содержит рифму, то есть стилистический прием. Поэтому ясно, что русская фраза оказывает на читателя гораздо более сильное воздействие, чем английская.

Еще один пример, где автор явно пытается украсить перевод за счет средств, отсутствующих в оригинале. Гумберт разговаривает с администратором мотеля по поводу дополнительной кровати, которую он просит поставить в номер для своей дочери. При этом, поскольку он хочет, чтобы ни у кого не возникло подозрений по поводу того, что Лолита действительно его дочь, он говорит, что ему должна позвонить, а потом и приехать его жена, мать Лолиты, хотя к этому времени она уже умерла. Автор дает администратору вымышленное имя, которое рифмуется со словом *кровать* – темой их разговора.

Пример:

I asked Mr. Potts was he quite sure my wife had not telephoned and what about the cot? He answered she had not (she was dead, of course), and the cot would be installed tomorrow if we decided to stay on.

Эта фраза построена на повторении слов *cot*, *not* и *Potts* (вымышленное имя администратора).

Перевод:

Я спросил у мистера Ваткинса, совершенно ли он уверен, что моя жена не телефониовала, и как насчет койки? Койкинс отвечал, что нет, не звонила (покойница, разумеется, звонить не могла), и что если мы останемся, покойку поставят завтра.

Видно, что в переводе появляется нечто, чего нет в оригинале. Слова *койка* и *покойница* складываются в один забавный неологизм *покойка*. Очевидно, придумав это слово, Набоков забыл о своей

теории и сделал то, чего он не простил бы другому переводчику – приукрасил свой текст.

И всё же мы склонны трактовать набоковскую «отсебятину» именно как стратегическую компенсацию. Некоторые фонетические ассоциативные связи, которые неизбежно теряются в переводе, автор компенсирует в других местах, где их нет в оригинале. Это компенсация на том уровне, где единицей перевода служит весь роман.

Проиллюстрируем теперь значение второй проблемы – влияние формы слов на смысловую структуру текста – на следующем примере. Вспомним эпизод из двадцатой главы первой части романа. Гумберт со своей женой, Шарлоттой, купаются в озере, причем он плавает, не снимая часов. Это замечает их знакомая Джоана, и когда они выходят на берег, говорит об этом Гумберту. На это Шарлотта отвечает, что часы водонепроницаемые.

--Waterproof,--said Charlotte softly, making a fish mouth.

В переводе это звучит так:

--Уотерпруф (непромокаемые),--тихо произнесла Шарлотта, сложив губы по-рыбьи.

Почему же Набоков в переводе не мог просто написать *непромокаемые*, а прибег к транскрипции? Дело в том, что в данной фразе то, что Шарлотта “сложила губы по-рыбьи”, чтобы произнести звук [w], оказывается важнее, чем смысл того, что она сказала. Ссылка на эту сцену появляется у автора уже в конце книги, через много страниц после описываемого эпизода. Вспомним, как развивается сюжет. Лолита убегает от Гумберта с неизвестным. Гумберт ищет ее несколько лет и пытается узнать фамилию неизвестного, читая записи в регистрационных книгах в мотелях, где он останавливался. Неизвестный же, заранее предполагая такое развитие событий, все время оставляет в этих книгах вымышленные имена (которые сами по себе интересны: начиная с аллюзий на классические литературные произведения и кончая откровенной похабщиной). Таким образом, эта фамилия становится как бы навязчивой идеей Гумберта, а вместе с ним и читателя. На самом деле, ответ лежит на поверхности. Роковое имя встречается в книге в разных местах и в разных контекстах много раз, и внимательному читателю к концу, действительно, уже ясно, что это неспроста. Это фамилия Куильти (Quilty). Он известный драматург и племянник зубного врача, тоже Куильти, который жил по-соседству с Гумбертом

и Лолитой. В сцене на озере из двадцатой главы как раз идет речь об этом зубном враче, и когда уже вот-вот должна возникнуть тема его племянника, разговор прерывают. Но фамилия Куильти все-таки прозвучала, и в голове героя звук [w] в этой фамилии оказался связанным с таким же звуком в слове *waterproof*.

Когда уже в самом конце книги Гумберт снова находит Лолиту, спрашивает ее, кто же был тот неизвестный, и Лолита называет его фамилию, просто так написать *Куильти* автор уже не может. Во-первых, это было бы слишком примитивно для Набокова, а во-вторых, вокруг этого имени в романе уже возникло такое напряжение, что одна простая фраза не может служить развязкой. Поэтому Набоков делает так:

“Do you really want to know who it was? Well, it was –“

And softly, confidentially, arching her thin eyebrows and puckering her parched lips, she emitted, a little mockingly, somewhat fastidiously, not untenderly, in a kind of muted whistle, the name that the astute reader has guessed long ago.

Waterproof. Why did a flash from Hourglass Lake cross my consciousness? I, too, had known it, without knowing it, all along.

“Ты действительно хочешь знать, кто это был? Так вот, это был –“

И тихонько, конфиденциально, высоко подняв узкие брови и выпятив запекшиеся губы, она с легкой иронией, но не без нежности, и как бы издавая приглушенный свист, произнесла имя, которое проницательный читатель давно уже угадал.

Уотерпруф, сказала Шарлотта. Почему ничтожное воспоминание о летнем дне на озере мелькнуло у меня в памяти? Я тоже давно угадал это имя, но только подсознательно, не отдавая себе в этом отчета.

Роковое имя так и не написано. Так что совсем уж недогадливому читателю приходится прочитать еще десяток страниц, чтобы его узнать. Таким образом, всего один звук [w] в слове *waterproof* не позволил автору перевести это слово русским и вынудил его дать в переводе транскрипцию.

Итак, мы обнаружили, что звуковая форма слова может не только служить украшением формы текста, увеличивая его экспрессивность, но и органически вплетается в смысловую структуру романа, тем самым определяя стратегию перевода. С точки зрения связности текста рассмотренное явление представляет

собой фонетическую ассоциативную связь на уровне всего текста романа.

ССЫЛКИ НА ЛИТЕРАТУРУ

1. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. – М: Наука, 1981. – 140 с.
2. *Nabokov, V.* – М.: Издательство ИКАР, 2002. – 356 с.
3. *Набоков В.В.* Лолита. Пер. с англ. автора. – М.: Художественная литература, 1990. – 415 с.