



ДЖ. РОЗЕНГРАНТ

Владимир Набоков и этика изображения. Двуязычная практика

body swayed to music, o brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

W. B. Yeats. Among School Children

Владимир Набоков однажды сказал, что «главное в биографии писателя — не рассказ о его приключениях, а история развития его стиля»¹. В случае самого Набокова у этой истории есть два варианта — русский и английский, и всякий, кто хочет рассказать эту историю, должен быть готов объяснить оба варианта, охарактеризовав не только их свойства по отдельности, но и их взаимосвязь. Конечно, из-за величины творческого наследия Набокова на обоих языках, множества произведений художественной и документальной прозы, поэтических произведений, а также автопереводов и переводов произведений других авторов, то есть всего, созданного Набоковым с 1923 года до его смерти в 1977 году, любое исследование его стиля натолкнется на лингвистические, текстологические и эстетические вопросы необычайной сложности². Возможно,

¹ *Nabokov V. Strong pinions. New York, 1973. P. 154—155.*

² Межъязыковая литературная деятельность Набокова, охватывающая русский и английский языки, началась с его переложения «Алисы в стране чудес» («Аня в стране чудес» — Берлин, 1923), сделанного в то время, когда он учился в Кембридже. Позднее Набоков перевел на русский стихи таких поэтов, как Йетс, Руперт Брук, Байрон, Китс, Теннисон, Шекспир; он также перевел «Геттисбергское обращение» Авраама Линкольна, а на английский — произведения Ходасевича, Фета, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова и Блока. Кроме того, он перевел на английский восемь своих русских романов, практически все сорок два рассказа, одну из русских пьес, около тридцати девяти из двухсот русских стихотворений, а на русский — английский роман «Лолита» и автобиографию.

единственный выход в условиях ограниченного объема данной статьи — обобщающее сокращение; в данном случае замещение творчества писателя одним репрезентативным текстом, охватывающим два языка, и анализ существенно важного аспекта этого текста на конкретных примерах. Текст, выбранный мною, — автобиографический диптих «Speak, Memory»/«Другие берега», а стилистический аспект, который я собираюсь рассматривать, — образование звуковых повторов, или инструментовка³.

Автобиография Набокова представляется произведением репрезентативным и даже парадигматическим по двум главным причинам. Первая причина заключается именно в том, что речь идет об автобиографии, которая как произведение документальной прозы претендует на достоверное, хотя и очень сложное, изображение самого автора. Это означает, что любой вывод о стиле данного произведения будет относиться не только к рассказчику, сформированному внутри текста в качестве первичного эстетического объекта (как в лирической прозе), но и к исторической личности, к творцу, стоящему за текстом, так как они оба — эстетический объект и творец — в каком-то смысле одно и то же лицо⁴. Точно так же, когнитивный смысл повествования, описание различных случаев, событий и людей приобретает убедительность не только благодаря внутренней структуре самого текста (опять-таки, как в художественной прозе), но и благодаря точному воспроизведению внешних фактов и обстоятельств. Эти факты можно проверить независимо от данного произведения, хотя, конечно, требования формального порядка сильно влияют на изложение фактов, так же как авторский образ определяется своим статусом эстетического объекта⁵. Отсюда следует, что если исследование автобиографии стре-

³ Здесь я следую за Романом Якобсоном. Среди других его исследований литературного стиля см.: *Yakobson R. Subliminal Verbal Patterning in Poetry // Language and Literature // Ed. by Krystyna Pomorska, Stephen Rudy. Cambridge; Mass, 1987. P. 250—261.*

⁴ Двойственная онтология повествователя автобиографии, который является и сотворенным эстетическим объектом, и творящим человеческим субъектом, сильно напоминает аналогичное качество лирического героя в поэзии. К вопросу о лирическом герое в поэзии см. вступление Л. Я. Гинзбург к ее книге «О лирике» (Л., 1974). С. 5—18.

⁵ К вопросу о различии и сходстве между художественным и документальным жанром и об особом месте автобиографии и мемуаров на границе между этими двумя категориями см.: *Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 5—33.*

мится выявить специфику словесных механизмов повествования, постоянные попытки примирить требования формального единства и документальной истины, такой анализ должен отделить элементы, служащие средством организации самого текста, от тех элементов, которые способствуют процессу самовыражения автора, вводя в текст ясно различимый голос, который воспринимается как голос автора, хотя на практике граница между художественным расчетом и проявлением личности автора, как и между эстетическим объектом и творцом, может оказаться весьма размытой.

Вторая причина, по которой автобиографию Набокова можно считать парадигматическим произведением, — уникальность истории ее создания: постоянное накопление материала, непрерывное движение сквозь языковые и временные границы от одного языка к другому, как будто автор пытался наилучшим образом примирить противоречащие друг другу автобиографические требования внутренней связности и внешней правдивости, а также разрешить конфликт, неизбежный для любой живой формы искусства, — конфликт между инструментами нормативного общественного языка, с их грузом традиции и конвенции, и требованиями непослушного личного смысла. Для читателей, еще не знакомых с историей создания данного произведения, будет полезно заметить, что каноническое англоязычное издание автобиографии — это результат многочисленных кропотливых переработок на двух языках, длившихся в течение тридцати лет. За исключением пятой главы («*Made-moiselle*»⁶), рассказывающей о швейцарской гувернантке Набокова, которая учила его французскому языку (глава была изначально написана на этом языке и опубликована в 1936 году в парижском журнале «*Mesures*», а затем переведена на английский и опубликована в 1943 году в журнале «*The Atlantic Monthly*»⁷), пятнадцать глав книги, или то, что потом стало этими главами, были написаны по-английски с 1946 по 1950-й и публиковались по отдельности в журналах «*The New Yorker*»,

⁶ Вводимые здесь названия глав — названия, использовавшиеся Набоковым в первых публикациях воспоминаний в периодических изданиях и переиздании антологий. Краткое изложение Набоковым истории создания и публикации книги приводится в «*Speak, Memory: An Autobiography Revisited*» (New York, 1966. P. 9—16). В дальнейшем ссылки на это издание и его переиздания будут обозначаться «SM».

⁷ На самом деле Набоков затрагивал эту тему еще раньше в одном из своих первых опубликованных рассказов: Пасхальный дождь // Русское эхо. 1925. № 15. С. 9—12.

«Partisan Review» и «Harper's Magazine». Затем они были собраны вместе, переработаны, расставлены в порядке биографической хронологии и опубликованы в 1951 году под названием «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство»); это и была первая редакция собственно автобиографии⁸. Этот текст, за исключением одиннадцатой главы («Первое стихотворение»), тема которой уже была разработана на русском языке в романе «Дар» и поэтому вызывала психологическое неудобство при повторении на этом языке, затем был переведен на русский, снова изменен, дополнен и опубликован в 1954 году под названием «Другие берега»⁹. Эта новая версия затем была объединена с первоначальной английской версией, и отсюда произошла снова переработанная и дополненная книга воспоминаний «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» («Память, говори: возвращение к автобиографии»), которая вышла в 1966-м и переиздается до сих пор¹⁰.

Такие неоднократные автопереводы произведения с одного языка на другой и обратно, возможно, не имеют прецедента для писателя масштаба Набокова, а может быть, и для любого писателя¹¹. Набоков, несомненно, так и думал: «Это повторное

⁸ Эта версия текста была издана в Великобритании в 1951 году под названием «Speak, Memory»; это же название было дано американскому переизданию (1960). Ссылки на это издание и его переиздания обозначаются «СЕ».

⁹ Ссылки на это издание и его переиздания обозначаются «Дб». Возможно, как предположил Брайан Бойд, русское название — более аллитерированная версия другой фразы с тем же смыслом: имеется в виду выражение «иные берега» из стихотворения о ссылке А. С. Пушкина «Вновь я посетил...», написанного в 1835 году (Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, 1991. P. 257), хотя оно перекликается с еще одним произведением, написанным в XIX веке, — «С того берега» Герцена.

¹⁰ О тех существенных изменениях, которые вносились в редакции автобиографии, о том, что в них вычеркивалось и дополнялось, см.: Grayson J. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford, 1977. P. 139—166.

¹¹ Например, Сэмюэл Беккет и Иосиф Бродский писали на двух языках и даже переводили свои произведения, но, кажется, нет таких писателей-билингвов, которые создали бы на двух языках так много, как Набоков, и проявили бы подобный интерес к автопереводу как к творческому предпрятию; и уж конечно, не было таких писателей, которые настолько сблизили бы процесс перевода собственных произведений с автоматизирующим процессом написания своей биографии. К вопросу об этой проблеме и особенно о ее соотношении с русским модернистским билингвизмом см.: Beaujour E. K., Tongues A. Bilingual Russian Writers of the «First» Emigration. Ithaca,

англизирование русской переделки того, что было прежде всего английским пересказом русских воспоминаний, оказалось дьявольски трудной задачей, Впрочем, я находил некоторое утешение в мысли, что такая, знакомая бабочкам, многократная метаморфоза ни единым человеческим существом прежде испробована не была» (SM 12—13)¹². Однако, несмотря на полную беспрецедентность такого явления, особенности генезиса автобиографии, несомненно, делают ее отличным материалом для сравнительного исследования того, как ресурсы определенного языка и стиль, который пользуется этими ресурсами, влияют на определение авторской личности, о которой говорилось выше¹³.

Звуковые особенности английского варианта автобиографии, «Speak, Memoгу», и предшествовавших ей текстов в высшей степени разнообразны по форме и функции, но для предварительных целей данного исследования их можно отнести к категории аллитерации, выделив несколько подчиненных основной категории случаев ассонанса, консонанса, ономатопеи и паронимазии. Далее я попытаюсь провести независимый анализ этих особенностей, хотя, ввиду их сложной роли, не без ссылок на другие аспекты стиля Набокова — например, на его своеобразную лексику, синтаксис и тропы. Анализ будет индуктивным: цитирование примеров из английского оригинала, изучение их элементов в специфических контекстах, где можно с уверенностью определить эстетическую и когнитивную функцию, сравнение с их русскими эквивалентами или аналогами, а затем — обобщение по поводу стилистических принципов и эпистемологии, которую они выражают¹⁴. Несколько произвольно, но тем не

1989. P. 81—117. Краткое, но наводящее на размышления исследование о литературном билингвизме Беккета и Набокова как явления, характерного для XX века, см.: *Steiner G. Extraterritorial // TriQuarterly*. 1970. № 17. P. 119—127.

¹² *Набоков В. Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 5. С. 320.*

¹³ Не отрицая утверждения о том, что нередко природа стиля игровая, и не впадая в то, что Роберт Олтер называет «экспрессивным заблуждением» (*Alter R. The Pleasures of Reading in an Ideological Age. New York, 1984. P. 84*), здесь я следую за новым критиком У. К. Уимзатом-младшим: «То, что в течение нескольких веков называли стилем, отличается от остальных составляющих литературного творчества только тем, что является своего одной плоскостью или уровнем организации смысла» (*Wimsatt Jr. W. K. The Prose Style of Samuel Johnson. Hamden, 1972. P. 11*).

¹⁴ Как сказал Ричард Оманн, «если критик сможет выделить и изучить первичные альтернативы, с которыми сталкивается автор про-

менее обоснованно, так как стиль «Speak, Memory» сохраняется на протяжении всего произведения, материал будет взят из различных вариантов первой главы («Совершенное прошлое»)¹⁵.

Как и следует ожидать, глава дает представление о самых первых воспоминаниях Набокова, о тех отдельных моментах в раннем детстве, случайное, казалось бы, сцепление которых постепенно сменяется рядом событий, а затем — системой причин и следствий, или, если следовать взглядам самого Набокова, становлением личности во времени, где в центре восседает только что утвердившееся «я». Но первая глава выполняет гораздо более важную функцию. В ней впервые затронуты многие из психологических и философских тем книги: взаимозависимость самосознания и ощущения времени, роль памяти в достижении непрерывности сознательной жизни и в формировании глубинных структур воображения, загадка личности и, наконец, уникальная способность памяти и, главное, мемуарного искусства, выходить за пределы времени и смертности. Надо заметить, что эти темы редко рассматриваются здесь дискурсивно или аналитически. Скорее, как это часто бывает у Набокова, они воплощаются в образах, которые в данном случае одновременно вызывают в памяти картины отдаленного детства и являются поводом для размышлений и раздумий взрослого человека; эти размышления формально способствуют слиянию в уме мемуариста прошлого и настоящего, ребенка и взрослого, и как бы мы их ни интерпретировали, являются словесными выражениями необычайной силы и *joie de vivre*. Следующее прозрачное описание того, как ум открывает (или, может быть, конструирует) себя, возможно, содержащее вставную аллюзию на «Intimations of Immortality» Вордсворта, иллюстрирует и принцип, и технику этого процесса.

«Initially, I was unaware that time, so boundless at first blush, was a prison. In probing my childhood (which is the next best thing to probing one's eternity) I see the awakening of consciousness as a series of spaced flashes, with the intervals between them gradually diminishing until bright blocks of perception are formed, affording memory a slippery hold. I had learned numbers and speech more or less simultaneously at a very early date, but

заического произведения, они смогут открыть ему самые корни эпистемологии писателя...» (*hmann R. Prolegomena to an Analysis of Prose Style // Style in Prose Fiction / Ed. by Harold C. Martin. New York, 1959. P. 9*).

¹⁵ Ссылки на первую версию этого текста, опубликованную в журнале «The New Yorker» (1950. 15 апр. P. 33—36), обозначаются «NY».

the inner knowledge that I was I and my parents were my parents seems to have been established only later, when it was directly associated with my discovering their age in relation to mine. Judging by the strong sunlight that, when I think of that revelation, immediately invades my memory with lobed sun flecks through overlapping patterns of greenery, the occasion might have been by mother's birthday, in late summer, in the country, and I had asked questions and had assessed the answers I received. All this is as it should be according to the theory of recapitulation; the beginning of reflexive consciousness in the brain of our remotest ancestor must surely have coincided with the dawning of the sense of time» (SM 20—21).

«В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость. Не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы — моего младенчества. Я вижу пробуждение самосознания как череду вспышек с уменьшающимися промежутками. Вспышки сливаются в цветные просветы, в географические формы. Я научился счету и слову почти одновременно, и открытие, что я — я, а мои родители — они, было непосредственно связано с понятием об отношении их возраста к моему. Вот включаю этот ток — и, судя по густоте солнечного света, тотчас заливающего мою память, по лапчатому его очерку, явно зависящему от переслоений и колебаний лопастных дубовых листьев, промеж которых он падает на песок, полагаю, что мое открытие себя произошло в деревне, летом, когда, задав кое-какие вопросы, я сопоставил в уме точные ответы, полученные на них от отца и матери, — между которыми я вдруг появляюсь на пестрой парковой тропе. Все это соответствует теории онтогенического повторения пройденного. Филогенически же, в первом человеке осознание себя не могло не совпасть с зарождением чувства времени» (Дб 136—137).

В первой главе речь идет о появлении сознательного «я», или, как говорит Набоков, о «зарождении чувственной жизни» (SM 22, Дб 137); однако отсюда не следует, что основная цель «Speak, Memory», характерная для многих автобиографий со времен Руссо, состоит в том, чтобы открыть истоки поведения и личности взрослого, показав, что ребенок является отцом взрослого. Скорее, в изображении своей жизни (или, по крайней мере, в некоторых важных отрезках этой жизни между августом 1903 года и маем 1940 года) Набоков пытается отыскать смысл другого порядка, который проистекает из веры в принципиальное единство личности ребенка и взрослого. Первый

не «становится» вторым, эти две личности суть одно и то же, несмотря на значительное накопление опыта, более глубокое восприятие и напластование воспоминаний. Отсюда следует, что, подходя к повествованию, надо уменьшить значение таких явлений, как психологические последствия детских и семейных впечатлений, или роль широких социальных и исторических условий в развитии личности, оказавшейся в этих условиях; все это, вместе с Набоковым, надо считать явлениями, которые не могут удовлетворительно объяснить загадку личности. Такие влияния и обстоятельства могут, конечно, накладывать свой отпечаток на личность, они могут каким-то трудно определимым образом способствовать ее формированию, но они никогда не смогут *объяснить* ее. Согласно в высшей степени индивидуалистичным взглядам Набокова, личность человека нельзя объяснить условиями его жизни, он не является образованием или продуктом этих условий: «the individual mystery remains to tantalize the memoirist. Neither in environment nor in heredity can I find the exact instrument that fashioned me, the anonymous roller that pressed upon my life a certain intricate watermark whose unique design becomes visible when the lamp of art is made to shine through life's foolscap» — «индивидуальная тайна пребывает и не перестает дразнить мемуариста. Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале своей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю, только подняв ее на свет искусства» (Дб 140)¹⁶.

Но если бескомпромиссное торжество индивидуальности, заложенное в основу «Speak, Memory», заставляет отвергнуть традиционные и, с точки зрения Набокова, слишком все упрощающие послышки современного психологизма и историзма, каковы тогда принципы композиции книги? Как показывает

¹⁶ Я прекрасно понимаю, что критик не обязан принимать на веру исходные положения изучаемого произведения, но мне кажется, что было бы полезнее (и даже более ответственно) сначала рассмотреть произведение в рамках этих же положений, прежде чем вступить с ними в полемику. Таким образом, несмотря на то, что широко распространенные методы психологизма и историзма придают смысл данному нам в ощущениях миру, по мнению Набокова, это неизбежно происходит ценой подчинения частного общему и размывания сущностного свойства искусства — торжества конкретного и индивидуального. Как заметил Набоков в одном из интервью, возможно ссылаясь на идеи Анри Бергсона, «настоящее искусство имеет дело не с родом, и даже не с видом, а с особью данного вида, отклоняющейся от нормы» (Strong pinions. P. 155).

последнее предложение только что процитированного абзаца, принципы эти эстетические, хотя и в совершенно своеобразном и серьезном смысле этого слова. Вместо того чтобы подробно описывать жизнь автора, «Speak, Memory» стремится спроецировать ее образ, сделать из гераклитовского потока жизненного опыта *sui generis* формальную структуру, которая будет воплощать и каким-то образом определять смысл этой жизни, смысл скорее этический, нежели психологический, социальный или исторический. Таким образом, эта книга — не хроника внешних событий, поскольку их очень мало, а те, которые упоминаются, даны сквозь абсолютно субъективное преломление¹⁷. Также нельзя сказать, что эта книга — об особых отношениях, так как, хотя таковые и существуют, о них рассказано с большой сдержанностью, по крайней мере, о самых важных из них¹⁸. Скорее, «Speak, Memory» — это памятник личности,

¹⁷ Например, о катастрофе большевистской революции 1917 года рассказывается только в связи с тем, какое влияние она оказала на семейный круг Набокова, а о нависшей угрозе нацистской оккупации Парижа в 1940 году почти совсем не упоминается, хотя именно по этой причине Набоковым пришлось срочно эмигрировать в США.

¹⁸ В самом деле, чем ближе Набокову человек, изображаемый им в автобиографии, тем более сдержанным он становится, словно его предельно ясное понимание автономности этого человека заставляет опасаться эстетической апроприации, которую обязательно влечет за собой такое изображение. Так, писатель рисует яркие, набросанные несколькими штрихами портреты второстепенных персонажей, например, мрачного слуги семьи Устина (SM 187); казалось бы, этот портрет верно передает реальность, но на самом деле он является только ее ярким словесным подобием, карикатурой, в которой сложная человеческая личность шутливо сводится к классовой или социальной категории, к фиктивной роли. Более близкие ему люди, например швейцарская гувернантка «Mademoiselle», могут поначалу изображаться в комическом свете (например, блестяще-смешное описание того, как она «приступает к акту усадки» в плетеное кресло [SM 96, Пг 393]), но в конце концов комизм переходит в пафос, проистекающий из ощущения полной недостаточности любой чисто литературной концепции или характеристики личности («...я поймал себя на сомнении — не проглядел ли я в ней совершенно <... нечто куда более важное, чем ее подбородки, повадки и даже ее французский» [SM 117, Пг 413]). Сдержанность Набокова возрастает при нежных, но всегда отстраненных описаниях образов его отца и матери, которые странным образом расплывчато-реальны, и достигает предела замкнутости в отношении самого близкого человека, жены Веры; все обращения к ней — только во втором лице, так явно Набоков не хочет объективировать ее. (Изначально предполагалось, что глава пятнадцатая,

тому уникальному чувственному и духовному миру, который составляет бытие этой личности. Следующий утонченно-памятный образ отца Набокова, подбрасываемого в воздух крестьянами его поместья в знак бурной признательности за удовлетворение какой-то их просьбы, завершающий первую главу, можно понимать (с торжественным прообразом смерти отца в конце абзаца) как олицетворение стремления самой книги увековечить память о себе, воплощение торжества в искусстве неукротимой мощи и тайны человеческого духа.

«From my place at table I would suddenly see through one of the west windows a marvelous case of levitation. There, for an instant, the figure of my father in his wind-rippled white summer suit would be displayed, gloriously sprawling in mid-air, his limbs in a curiously casual attitude, his handsome, imperturbable features turned to the sky. Thrice, to the mighty heave-ho of his invisible tossers, he would flu up in this fashion, and the second time he would go higher than the first and then there he would be, on his last and loftiest flight, reclining as if for good, against the cobalt blue of the summer noon, like one of those paradisiac personages who comfortably soar, with such a wealth of folds in their garments, on the vaulted ceiling of a church while below, one by one, the wax tapers in mortal hands light up to make a swarm of minute flames in the mist of incense, and the priest chants of eternal repose, and funeral lilies conceal the face of whoever lies there, among the swimming lights, in the open coffin» (SM 31—32).

«Внезапно, глядя с моего места в восточное окно, я становился очевидцем замечательного случая левитации. Там, за стеклом, на секунду являлась, в лежащем положении, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, крупная фигура моего отца; его белый костюм слегка зыблился, прекрасное невозмутимое лицо было обращено к небу. Дважды, трижды он возносился, под уханье и ура незримых качальщиков, и третий взлет был выше второго, и вот в последний раз вижу его покоящимся навзничь, и как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня, как те внушительных размеров небожители, которые, в непринужденных позах, в ризах, поражающих обилием и силой складок, царят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мреении ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся

(«Сады и парки»), в которой содержится большинство упоминаний о Вере, будет называться «Second Person» («Второе лицо»), см.: *Nabokov V. Selected Letters: 1940—1977* / Ed. by mitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. San iego, 1989. P. 95).

траурные лилии застыт лицо того, кто лежит там, среди плывущих огней, в еще незакрытом гробу» (Дб 144).

Высказав эти идеи об автобиографии и, в частности, о ее первой главе в качестве предпосылки, мне бы хотелось проанализировать стиль Набокова, начав с одного определения. Согласно классическому американскому справочнику, «аллитерация — это любое повторение одного и того же звука(ов) или слога в двух или более словах строки (или группы строк), производящее заметный художественный эффект <... . Аллитерация может возникать случайно или намеренно. Она может производить эффект эмфазы или эвфонии <... сравнимый с ударным эффектом конечной рифмы. Наиболее распространенный вид аллитерации — повторение начальных звуков (отсюда термин «начальная рифма» или «головная рифма»), особенно согласных или групп согласных; аллитерация начальных гласных встречается реже, поскольку гласные не обладают таким же акустическим эффектом, как согласные. Тем не менее аллитерация может включать в себя повторение согласных, гласных или сочетаний согласных и гласных в середине и даже в конце слова, что производит заметный эффект («That brave vibration...», — Роберт Херрик). В языках с динамическим ударением (таких, как английский и русский) аллитерация может встречаться не только в ударных, но и в безударных слогах («утопленная» или «безударная» аллитерация, например, «Suppos'd as forfeit to a confined doom» — Шекспир). Аллитерация разных звуков может переплетаться, образуя сложные узоры, протягивающие через все стихотворение или его части. Аллитерация одного звука или сочетания звуков может предшествовать другому повторяемому сочетанию звуков, чередоваться с ним или обрамлять его (параллельная или перекрестная аллитерация)»¹⁹.

Очевидно, что это определение со всеми его тонкостями предназначено для поэзии, где аллитерация — часто встречающийся прием, благодаря которому стихотворение сильно выигрывает, но нет никакой причины, по которой нельзя применить это определение и к прозе. Надо только сделать некоторые поправки, например, расширить значение термина «строка» и понимать под этим термином синтаксическое единство прозаического текста, имеющее менее четкую структурную организацию; также следует более гибко толковать термин «художественный эффект», имея в виду более размытое (и, следовательно,

¹⁹ The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Ed. by A. Prelinger et al. Princeton, 1974. P. 15.

еще более тонкое и сложное) взаимодействие звука и смысла в прозе. Истинная тонкость, сложность и разнообразие этого взаимодействия могут быть удачно проиллюстрированы аллитерациями самого Набокова, что можно доказать даже очень краткой подборкой примеров из первой главы:

such fancies are not foreign to young lives
 unless, possibly, they are directed by some venerable and rigid religion
 I have ransacked my oldest dreams for keys and clues
 with its crankish quest for sexual symbols
 bitter little embryos spying upon the love life of their parents (NY)
 bitter little embryos spying, from their natural nooks, upon the love
 life of their parents (CE, SM)
 on more divine lines than the Greek rthodox ducking (NY, CE)
 on more divine lines than the Greek Catholic ducking (SM)
 I lingered a little to listen
 a dreamier and more delicate sensation
 the individual mystery remains to tantalize the memoirist
 no dearth of data
 fatal poverty and fatalistic wealth got fantastically interwoven
 through one of the east windows a marvelous case of levitation (NY, CE)
 through one the west windows a marvelous case of levitation (SM)
 imagination, the supreme delight of the immortal and the immature
 I had asked questions and had assessed the answers
 immediately invades my memory
 between two eternities of darkness
 the smug, encroaching air of a coffin
 I have doffed my identity in order to pass for a conventional spook
 and steal into
 realms that existed before I was conceived
 slave messengers on a Roman road or sages under the willows of
 Lhasa
 the awakening of consciousness as a series of spaced flashes
 he had a fuzzy brown beard and china-blue eyes (NY, CE)
 Zhernosekov had a fuzzy brown beard, a balding head, and china-
 blue eyes, one of
 which bore a fascinating excrescence on the upper lid (SM)
 the courteous buzz of a peasant welcome would reach us as the
 invisible group greeted
 my invisible father (ономатопея)
 intense tenderness²⁰

²⁰ Кроме случаев, отмеченных особо (и за исключением мелких изменений в пунктуации), эти и другие примеры, цитируемые в этой статье, совпадают во всех трех версиях текста: NY, CE и SM.

Поскольку звуковые связи внутри этих фраз так устойчивы, а их функции настолько разнообразны, следует опасаться широких обобщений, но тем не менее можно сделать несколько наблюдений, прежде чем переходить к контекстному анализу и сравнению английского и русского вариантов. Во-первых, инструментовка Набокова почти всегда имеет несколько уровней. Аллитерация начальных звуков или слогов часто сопровождается аллитерациями в середине или в конце слова, которые или перекликаются с начальными сочетаниями звуков, или устанавливают новые связи, создавая таким образом гармоническое звуковое окружение, резонирующий хор звуков, который не позволяет сильным начальным аллитерациям, особенно в случае сильных пар «прилагательное — существительное», заглушить смысл (как это могло бы случиться, например, в эвфуистической прозе) или нарушить эффект от какого-либо другого приема, например, лексического или образного. Например, во фразе «unless, possibly, they are directed by some venerable and rigid religion» сочетание аллитерации в конце и середине слов в «unless, possibly», а также сочетание двух аллитераций в середине слов в «directed» и «venerable» подготавливают ухо к неожиданности — язвительному «rigid religion» с его отрывистым и даже скрежещуще-резким двойным сочетанием звуков [r] и [d₃]. Тот же принцип очевиден и в предложении «I have ransacked my oldest dreams for keys and clues», где звуки [s] и [k] слова «ransacked» предваряют клацанье слов «keys and clues», стремясь таким образом уравновесить предложение, и в этом им помогает контрастное звучание гораздо более приглушенных слов «oldest dreams» — совершенно обычного словосочетания, которое в другом, менее сильно фонетически инструментованном окружении даже и не воспринималось бы как аллитерация. То, что Набоков осознавал важность этого окружения, доказывается теми исправлениями, которые он вносил в более поздние редакции, добавляя выражения или меняя их так, чтобы выделить уже существующие узоры. Например, слабая аллитерация «bitter little embryos spying upon the love life of their parents» становится гораздо более заметной в последующих редакциях благодаря добавлению словосочетания «natural nooks», которое не только привлекает внимание само по себе, но и навязывает иное прочтение ближайшего контекста, и даже оживляет незаметную до этого аллитерацию клише «love life»: «bitter little embryos spying, from their natural nooks, upon the love life of their parents». Точно так же почти незаметная аллитерация словосочетания «marvelous case» во фразе «through one of the east windows

a marvelous case of levitation» выделяется гораздо сильнее, и таким образом активируется коренное значение слова «marvelous»²¹ с помощью простой замены «east windows» на «west windows». Конечно, последнее изменение могло явиться просто результатом желания сделать повествование фактически более точным (хотя SM — единственная редакция, где присутствует слово «west», а в русской версии, как и двух предыдущих английских, стоит слово «восточное», «east»), но, учитывая когнитивную несущественность этой детали и склонность Набокова к звуковым манипуляциям, трудно усомниться в том, что изменение было продиктовано в первую очередь стилистическими соображениями.

Другая черта аллитерации Набокова — частое употребление приема, который можно назвать «субаллитеративным эхом»: сочетание звонких согласных с парными им глухими согласными и наоборот. Так, в предложении «two eternities of darkness» глухой [t] аллитерированной пары перекликается со звонким [d] следующего слова «darkness»; во фразе «the smug, encroaching air of a coffin» звонкий [g] в слове «smug» предваряет [k] самой аллитерации; а во фразе «sages under the willows of Lhasa», которая является особенно хорошим примером, конечный звонкий [z] в словах «sages» и «willows» сталкивается с глухим [s] в начале и середине слов «sages» и «Lhasa». Такого рода эффекты, несомненно, являются свидетельством виртуозного обращения Набокова со звуками, и даже если читатель не воспринимает эти эффекты на полностью сознательном уровне (а скорее всего, так оно и есть), они тем не менее вносят свой вклад в подсознательное восприятие эвфонии этого отрывка²². Кроме того (хотя это не более, чем предположение), они могут отражать глубоко русскую сущность слухового воображения Набокова, тенденцию применять приемы русского модернизма (например, вспоминается проза символиста Андрея Белого) в английском языке, так как оппозиция глухих и звонких звуков хотя и существует в английском, встречается в нем гораздо реже, чем в русском.

Еще одна черта набоковской аллитерации — разнообразие ее грамматической и лексической дистрибуции. Представлены

²¹ marvel — чудо, marvelous — чудесный (англ.).

²² То, что читатель может не догадываться об этих эффектах, не значит, что о них не догадывается автор. Исследование этого вопроса и его существенности для природы литературного искусства как «нацеленного выбора словесного материала» содержится в: Jakobson R. Subliminal Verb Patterning in Poetry. P. 250—251.

практически все типы комбинаций: подлежащее — сказуемое («such fancies are not foreign»), прилагательное — существительное («crankish quest»), существительное с предложной фразой («landscape of lakes», «pocket of black velvet»), глагол с прямым дополнением («assessed the answers, «doffed my identity»), наречие с глаголом («immediately invades»), прилагательные, определяющие одно существительное («dreamier and more delicate sensation»), прилагательные, определяющие разные существительные («a fuzzy brown beard and balding head») и так далее, включая несколько примеров, когда аллитерация выходит за границы фразы, устанавливая таким образом звуковую связь между грамматически несопоставимыми элементами («the individual mystery remains to tantalize the memoirist»; «on more divine lines than the Greek rthodox [или Greek Catholic] ducking»). Конечно, сложность этой дистрибуции свидетельствует не только об огромном искусстве звуковых манипуляций в «Speak, Memory», но и об их тесной связи с семантическими структурами, частью которых они являются. Другими словами, она говорит о том, что аллитерация — не просто механическое дополнение или поверхностное украшение (как, опять-таки, могло обстоять дело в эвфуистической прозе), но неотъемлемая часть структурного и выразительного смысла книги.

Но если аллитерация является важной частью смысла «Speak, Memory», то каковы ее семантические и риторические функции? Анализ роли какого-либо приема или аспекта стиля лучше всего проводить на конкретном контексте, но прежде чем перейти к этой части работы, будет уместно привести несколько общих наблюдений и примеров. Будучи проявлением авторской персоны, набоковские аллитерации служат характерной для модернизма цели — они, как и его манера выражаться, его словосочетания и другие черты его стиля, напоминают нам о всевластном интеллекте, стоящем за текстом, о том, что текст *написан*, что он — результат сознательной работы над материалом-языком. Аллитерация также укрепляет наше двойственное восприятие текста, наше понимание сложной индивидуальности рассказчика, в лице которого сливаются впитывающий впечатления ребенок и наблюдательный взрослый, вспоминающее «я» и изощренное эстетическое сознание. Аллитерация как прием может, как уже было сказано, усиливать смысл повествования, придавая звуковой импульс синтаксическому или семантическому параллелизму. Она может и ослаблять этот параллелизм, и противопоставляться ему для введения иронической нотки или отстранения авторской личности с целью выражения модернистского сомнения по поводу полной адекват-

ности словесных образов, представленных в тексте. Это делается путем внедрения в аллитерацию структурной аллюзии на ее собственную искусственность; таким образом обнажается ограда того, что Набоков называет «the zoo of words» — «зоопарк слов», — поразительно пессимистическое выражение, добавленное им к последней редакции книги. И наконец, как мы уже видели, аллитерация позволяет связывать слова и идеи на уровне, который существует независимо от строго синтаксической организации текста, таким образом развивая (как в поэзии) семантическую ассоциацию, уже установленную синтаксически, или предлагая новые узоры, которые могут расширять скрытый когнитивный или философский смысл повествования²³.

Среди примеров аллитерации, перечисленных выше, есть несколько словосочетаний, одновременно иллюстрирующих многие из этих структурных или семантических положений; в силу необычайно удачного сочетания звука и смысла их можно рассматривать независимо от ближайшего контекста. Нередко они даже создают свои собственные контексты, как афоризмы или эпиграммы. Первый из таких примеров — фраза «Imagination, the supreme delight of the immortal and the immature, should be limited» (CE 2, SM 20). Нельзя не согласиться, что данное предложение в удивительной степени омофонично. Все ключевые слова и идеи связаны звуками [l] или [m] при наличии большого количества аллитераций в начале, середине и конце слов. Более того, повторение звука [i] в словах «imagination», «immortal», «immature» и «limited» производит в равной степени богатый ассонанс, который еще теснее связывает слова (и который сам по себе усилен парами звонких и глухих согласных: оппозиция [d] — [t] в «delight», «immortal», «immature», и «limited»). В самом деле, звуковые взаимосвязи настолько настойчивы и всепроникающи, что в конечном итоге они производят эффект паронимазии и даже, может быть, ложной этимологии, поскольку они как будто намекают, что в словах «imagination», «immortal» и «immature» есть общая морфема — префикс {im}, а корни «mortal» и «mature» тоже связаны каким-то важным, хотя и таинственным образом (на

²³ Эти ассоциации срабатывают на семантическом уровне из-за следующего психолингвистического факта: «эквивалентность звука, спроецированная в определенную последовательность слов в качестве ее составляющего принципа, неизбежно влечет за собой семантическую эквивалентность...» (*Jakobson R. Linguistics and Poetics // Language and Literature. P. 83*).

определенном уровне так оно и есть: сама идея зрелости предполагает старение, а старение включает в себе идею смертности). Конечно, существует подлинная морфологическая (или грамматическая) связь между словами «immortal» и «immature», поскольку в них содержится одна и та же приставка, но никакой другой связи между ними нет, как нет и морфологической связи между ними и словом «imagination». Тем не менее сами звуки наводят на мысль о возможности такой связи, о скрытом этимологическом родстве, и если допустить эту мысль, можно соединить части высказывания таким образом, который, так сказать, обходит как их первичную синтаксическую презентацию, так и их местоположение в признанной структуре английской лексики. На этом дискурсивном уровне предполагается, что воображение не только является удовольствием бессмертных и юных и требует ограничения (чтобы оно не помешало жизни как таковой); благодаря параномазии представляется, что оно каким-то образом содержит бессмертие и незрелость в самом себе, и следовательно, в самой природе воображения заложено его ограничение. Таким образом, звуковые связи этого искусно построенного предложения не только параллельны его лексической и синтаксической структуре; они расширяют и обогащают ее в полном соответствии с основными темами книги в целом.

Другой пример аллитерации, возможно, не такой сложный, как тот, который только что приводился, но он тоже типизирует определенные аспекты звуковых манипуляций, важных для Набокова. Он уже цитировался в качестве иллюстрации структурной роли аллитерации в связывании грамматически отличных элементов, но теперь я буду рассматривать его скорее с семантической точки зрения. Этот пример имеет два варианта, которые оба даются здесь в контексте предложения: 1) «As if subjected to a second baptism (on more divine lines than the Greek rthodox ducking I had undergone only thirty-nine months before)» и 2) «As if subjected to a second baptism (on more divine lines than the Greek Catholic ducking undergone fifty months earlier...)»²⁴. В обоих случаях первичный эффект — ирония.

²⁴ Это многоточие обозначает пропуск следующей части предложения в «Speak, Memoгу»: «вопящего, полуутопленного полувиктора (мать успела чрез полузакрытую дверь, за которую удалял родителей древний обычай, поправить нерасторопного протоиерея, отца Константина Ветвеницкого)». (Пг 327). За исключением пояснительной фразы, здесь заключенной в фигурные скобки, которая, как можно предположить, была вставлена для англоязычных читателей,

В первом случае ирония направлена на первое столкновение Набокова с религией (на мгновение он находится в ее власти, его «личность» чуть не «утоплена» прискорбно нерасторопным священником, который, как поясняет повествователь, перепутал имя Набокова), и эта ирония — четко продуманный результат забавного сочетания тяжеловесно-помпезного «Greek rthodox» и резко разговорного, даже грубоватого «ducking» — слов очень разных, даже враждебных регистров. Но этот лексический прием не единственный. Он усиливается на звуковом уровне созвучием «-dox» и «ducking», что в качестве структурного механизма помогает удержать вместе это словосочетание, элементы которого имеют центробежную энергию, а в качестве семантического механизма помогает еще больше подорвать достоинство адъективного словосочетания, игриво намекая на какое-то странное этимологическое родство. В любом случае аллитерация, связывающая два слова этого словосочетания, привлекает внимание к их звукам как к таковым, этот прием позволяет значению слова «rthodox» слегка отделиться от его основного смысла, чему способствует активизировавшаяся скрытая аллитерация (звуки [r] и [k]) полной адъективной фразы: «Greek rthodox». Во втором варианте эффект остается в принципе тем же самым, хотя он расширяется за счет изменения «rthodox» на «Catholic». Поскольку из прилагательного ушел звук [d], есть соблазн, особенно в этом сильно аллитерированном окружении, связать «ducking» с относительно отдаленным «divine», и эта связь расширяет не только структурный диапазон аллитерации (которая теперь действует внутри целой фразы в качестве структурной единицы), но и сферу действия самой иронии. Теперь она направлена не только на обряд, характерный для православия, но и на саму «божественность» (уже частично дискредитированную другим аллитерированным словосочетанием «divine lines»). Другими словами, можно утверждать, что в силу изменения аллитеративного узора ирония перенесена из социальной плоскости в космическую, с повествователя-«ребенка» на повествователя-«Набокова». Это двойная ирония, охватывающая как саму себя, так и весь мир.

незнакомых с магией русской литургии, это добавление является прямым переводом из «Других берегов». В любом случае ни это дополнение, ни изменение «тридцатью девятью месяцами раньше» на «за пятьдесят месяцев до этого» (в «Других берегах» не указано точное время) не являются вопросом исключительно стиля, по крайней мере в том смысле, в котором стиль понимается здесь, и потому эти изменения не рассматриваются.

Теперь мы готовы рассмотреть звуковые манипуляции Набокова в «Speak, Memory» относительно конкретного контекста в английском и русском вариантах. Абзац, который я собираюсь рассмотреть, третий абзац первой части первой главы, особенно интересен из-за разнообразия речевых фигур и интонационных переходов.

«I rebel against this state of affairs. I feel the urge to take my rebellion outside and picket nature. ver and over again, my mind has made colossal efforts to distinguish the faintest of personal glimmers in the impersonal darkness on both sides of my life. That this darkness is caused merely by the walls of time separating me and my bruised fists from the free world of timelessness is a belief I gladly share with the most gaudily painted savage. I have journeyed back in thought — with thought hopelessly tapering off as I went — to remote regions where I groped for some secret outlet only to discover that the prison of time is spherical and without exits. Short of suicide, I have tried everything. I have doffed my identity in order to pass for a conventional spook and steal into realms that existed before I was conceived. I have mentally endured the degrading company of Victorian lady novelists and retired colonels who remembered having, in former lives, been slave messengers on a Roman road or sages under the willows of Lhasa. I have ransacked my oldest dreams for keys and clues — and let me say at once that I reject completely the vulgar, shabby, fundamentally medieval world of Freud, with its crankish quest for sexual symbols (something like searching for Baconian acrostics in Shakespeare's works) and its bitter little embryos spying, from their natural nooks, upon the love life of their parents» (NY 33, CE 2—3, SM 20).

Мне кажется, в этом абзаце есть две темы, главная и второстепенная. Главная тема — это метафизика времени, и она, как мы видели, является центральной темой главы и книги в целом. Второстепенная тема — это отрицание Набоковым теорий Фрейда (когда-то — вызывающее и крайне редкое, а теперь — довольно обычное); эта тема является не основной для автобиографии, за исключением тех случаев, когда она отражает авторскую враждебность по отношению к упрощающему или избыточно теоретическому психологизированию и его убеждение в том, что фрейдизм в особенности представляет угрозу его яростному индивидуализму. Как я уже имел случай заметить, эти темы рассматриваются не дискурсивно, а образно и стилистически — в тропах и распространенных речевых фигурах, которые показывают работу сознания и процесс формирования и восприятия идей с помощью конкретных простран-

ственных образов, а также лексических, звуковых и синтаксических узоров. Эти узоры одновременно влияют на понимание смысла текста читателем и выражают в конечном счете амбивалентное или ироническое отношение автора к своим собственным интеллектуальным и вербальным построениям. Хотя целью данной статьи и не является исследование речевых фигур Набокова, в данном случае необходимо понять лежащую в их основе логику, так как она определяет развитие абзаца и наполняет смыслом другие аспекты рассуждения.

В этом абзаце можно выделить шесть отчетливых стадий развития мысли. 1) Метафора в первых двух предложениях, шутливо описывающая, как «личность» противостоит природе, протестуя или «устроивая пикеты» против ее «несправедливостей». 2) Метафора в третьем и четвертом предложениях, описывающая ум, который ищет доказательства своего присутствия за пределами своего временного существования — поиск подтверждения своего существования как поиск проблеска света в окружающей тьме. 3) Двойная метафора, или метафора внутри другой метафоры в пятом предложении, определяющая мысль-воспоминание как путешествие в «отдаленные области» в поисках выхода из плена бренности и как нить, которая становится все более тонкой, по мере приближения к ее концу (или началу); следующая отсюда метафора и центральный образ абзаца — время как сфера, которая окружает личность и сводит на нет все ее попытки выйти за пределы смертности. 4) Метафора в шестом и седьмом предложениях, описывающая личность, перенесенную в прошлое, где она движется инкогнито (безлично, как чистый разум) среди остатков исчезнувших миров. 5) Метафора в восьмом предложении, остроумно описывающая читающий пытливый ум в сомнительной компании обитателей интеллектуального полусвета спиритуализма, пытающийся преодолеть — любой ценой, даже ценой унижения — свою неизбежную бренность. 6) Метафора в первой части девятого предложения, описывающая ум, который исследует жизнь снов, подобно тому как мы роемся в старом, но хорошо знакомом сундуке, а затем, когда речь заходит о снах, происходит внезапный переход ко второй части предложения — переход к агрессивно-полемическим утверждениям, в которых отвергается фрейдизм, а его исследования язвительно отменяются с помощью нового ряда параллельных фигур, включающего в себя несколько метафор и одно вставное сравнение.

Несмотря на серьезность содержания этого абзаца, в котором менее искусный писатель мог бы впасть в претенциозное философствование, манера изложения Набокова остается лег-

кой, даже шутливо-лиричной, по крайней мере почти до конца абзаца. Кажется, причудливое разрастание образов почти ничем не ограничено, что производит впечатление фантазии, упивающейся своей властью. Однако это разрастание образов сопровождается рядом тщательно продуманных интонационных переходов, от мнимой серьезности к самоуничижению, к насмешке над собой, потом к откровенной, но все же мягкой сатире, и, наконец, к концу абзаца, к совершенно презрительному и резкому сарказму. Эти переходы накапливают напряжение вплоть до неожиданной кульминации антифрейдовского выступления, когда сквозь маску предшествующей игривой риторики прорывается непосредственное, откровенное заявление, и авторская персона растворяется в раздражении реального человека.

Однако такая интерпретация структуры абзаца будет поверхностной, если не наивной, поскольку она упускает из виду, что кажущаяся резкость последнего предложения тоже тщательно продумана и окрашена иронией, следовательно, это предложение не может считаться прямым непосредственным высказыванием, как и предыдущие предложения, полные причудливых образов. Эта резкость действительно введена в предложение намеренно, она не является результатом спонтанной вспышки негодования. Это подтверждается как образами, так и стилем предложения, которые составляют единое целое с остальной частью абзаца, хотя они преувеличены и доведены почти до уровня бурлеска. Так, мотиву поисков личности, который связывает образы предыдущих предложений, соответствует характеристика исследований фрейдизма — «quest» («погоня»), хотя эта характеристика стилистически снижается присоединением резко аллитеративного эпитета «crankish» («маниакальный»). Шутливая игра слов в словосочетании, называющем рассказчика «заурядным привидением» («conventional spook»²⁵) (он одновременно и «spirit», и «spy»), которое потихоньку проникает в миры, которые существовали до того, как он был «conceived»²⁶ (зачат ли своими родителями или задуман самим собой), перекликается с подчеркнуто аллитерированной и поэтому вдвойне нелепой персонификацией «маленькие угрюмые эмбриончики» («bitter little embryos spying»), которые подглядывают за своими родителями — и за своим генеративным прошлым. А уютно утробным «естественным

²⁵ Английское слово «spook» имеет несколько значений, в том числе «привидение, дух» и «шпион».

²⁶ Глагол «to conceive» имеет несколько значений, в том числе «задумать, помыслить» и «зачать».

засадам» («natural nooks»), откуда эмбрионы и осуществляют свой угрюмый надзор, на абсурдно соматическом уровне соответствует великолепный и сложный мысленный образ сферического времени. В первом образе заключен инстинктивный, сексуальный, биологический импульс, или просто набор физических данных; во втором — мятежный мыслящий интеллект, неутомимая и неукротимая «личность», хотя, в отличие от эмбриона, заключенного во чреве, эта «личность», в сущности, находится в заключении только в переносном смысле, ее заключение — метафора, придуманная самой личностью, так что если между этими двумя воплощениями духовного и физического, трансцендентального и детерминистского и проводится сравнение, совершенно очевидно, где лежат симпатии Набокова.

Тематика, организация образов в чередующиеся и параллельные речевые фигуры, очевидная, даже подчеркнутая продуманность, и особенно стиль — многочисленные аллитерации, игра слов и возникающая в результате тенденция к разрушению буквального смысла высказывания за счет выставления напоказ его конструкций, — все это придает данному абзацу особое своеобразие, возникает характерный сплав формы и содержания, на более глубоком, подразумеваемом уровне, абзац наполняется некой иронической условностью; как тонко подметил американский критик Р. П. Блэкмур, появляется намек на то, что любое высказывание или рассуждение принципиально двусмысленно, что существует явный конфликт между очевидным, утверждаемым значением высказывания и обусловленностью самого утверждения, признается ли это или нет²⁷. Как я уже несколько раз говорил, этот комплекс скептической апории и иронии является фундаментальной частью стилистического смысла «Speak, Memory». Кроме того, это проявление «души» текста, или его «внутренней формы», если употребить эти термины в том смысле, который в них вкладывает Лео Шпитцер²⁸; данный аспект текста, из-за своей неуловимости, возможно, особенно трудно поддается воспроизведению на другом языке. Давайте посмотрим, как Набоков преодолевает это затруднение в «Других берегах», обращая внимание на передачу им звуковых элементов английского оригинала.

²⁷ См.: *Blackmur R. P. The Critic's Job of Work // Language as Gesture: Essays in Poetry. New York, 1981. P. 375—376.*

²⁸ См.: *Spitzer L. Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Princeton, 1948. P. 11—20.*

«Против всего этого я решительно восстаю. Я готов, перед своей земной природой, ходить, с грубой надписью под дождем, как обиженный приказчик. Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни! Я готов был стать единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь. Я забирался мыслью в серую от звезд даль — но ладонь скользила все по той же совершенно непроницаемой глади. Кажется, кроме самоубийства, я перепробовал все выходы. Я отказался от своего лица, чтобы проникнуть заурядным привидением в мир, существовавший до меня. Я мирился с унижительным соседством романисток, лепечущих о разных йогах и атлантидах. Я терпел даже отчеты о медиумистических переживаниях каких-то английских полковников индийской службы, довольно ясно помнящих свои прежние воплощения под ивами Лхассы. В поисках ключей и разгадок я рылся в своих самых ранних снах — и раз уж я заговорил о снах, прошу заметить, что безоговорочно отмечаю фрейдовщину и всю ее темную средневековую подоплеку, с ее маниакальной погоней за половой символикой, с ее угрюмыми эмбриончиками, подглядывающими из природных засад угрюмое родительское соитие» (Дб 136).

Первоначальное сравнение русского варианта с английским оригиналом показывает большую готовность со стороны Набокова изменять или даже отказываться от точного смысла английских выражений. Этому может быть несколько причин, и о некоторых из них уже говорилось выше. Одна из причин заключается в том, что Набоков, возможно, хотел сделать русский текст более точным с точки зрения фактов, и поэтому изменил те фразы, которым, как ему казалось, не хватало точности. Несомненно, уважение к когнитивной точности объясняет многие изменения в «Других берегах» (как и в других вариантах книги), но, пожалуй, оно вряд ли может объяснить изменения в данном абзаце, так как, в сущности, в нем нет никакого фактического материала, никаких объективных жизненных случаев или обстоятельств, по которым можно было бы проверить правильность изложения. Скорее, сам текст или авторская персона, перенесенная внутрь его, являются эстетическим объектом данного абзаца и, следовательно, предметом эстетической организации текста или самоопределения автора внутри этого текста. Есть и другое объяснение изменениям в русском варианте: Набоков, возможно, обнаружил, что ввиду огромных структурных и семантических различий английского

и русского языков, невозможно сохранить манеру английского высказывания, не прибегая к неуклюжим иносказаниям или парафразам, что могло бы нарушить риторическое равновесие или интонацию абзаца. А может быть, Набоков нашел, что разные правила благопристойности в английском и русском языках, разные культурные конвенции относительно того, что является допустимым лексическим диапазоном литературного языка или допустимым отклонением от синтаксических норм, требуют изменить расстановку акцентов. Еще одно возможное объяснение заключается в том, что Набокову пришлось выбирать между сохранением семантической точности и важного стилистического принципа, другими словами, между когнитивным и формальным смыслом, и он отдал предпочтение последнему. Все эти причины изменения текста при переводе — когнитивная точность, структурные различия, культурное несходство, или стилистическая модуляция, — могут, конечно, по-разному накладываться друг на друга, дополнять друг друга или конфликтовать друг с другом, но именно последняя из них (а не первая, как можно было бы предположить) наиболее непосредственно влияет на своеобразную связь формы и содержания, которая, в конечном итоге, и определяет текстовое, а в случае автобиографии и авторское своеобразие.

Давайте посмотрим, что именно делает Набоков при переводе текста. Из примерно пятнадцати аллитерированных фраз, имеющих в английском варианте, три совсем не были переведены, так как они являются частью фраз, от которых автор отказался в русском варианте. Из оставшихся двенадцати только одна была переведена аллитерацией, которая действительно воспроизводит то, что есть в английском варианте: «малейший луч личного среди безличной тьмы» как перевод «the faintest of personal glimmers in the impersonal darkness». Такой перевод не только отражает дистрибуцию английских звуков [m] и [n] с помощью русских звуков [л] и [и], но и копирует морфологию оригинала за счет соседства приставочных и бесприставочных форм однокоренных прилагательных «личный-безличный» (в оригинале «personal-impersonal»). Конечно, неудивительно, что этот пример уникален, так как разная дистрибуция и соотношение звука и смысла в русском и английском делают такое соответствие буквально невозможным. Отсюда следует, что любая попытка сохранить в русском переводе звуковые особенности английского оригинала, претендующая на успех, должна пользоваться косвенными средствами. Поэтому мы и находим в русском варианте несколько аллитерированных фраз, которые выполняют примерно такую же функ-

цию, как их английские аналоги, но при этом являются только частичными переводами этих аналогов или переводами соседних фраз. Например, слегка ироничное словосочетание «short of suicide» (ирония возникает из-за несоответствия внешнего смысла лексической и аллитеративной форме) переводится как «кажется, кроме самоубийства», где первичная аллитерация сдвинута с существительного на предыдущий глагол, но все равно выполняет все ту же стилистическую функцию — уменьшить остроту слова «самоубийство», имеющего, очевидно, не менее зловещие коннотации, чем его английский эквивалент. Подобным же образом, «spying from their natural nooks» переведено как «подглядывающими из природных засад», где аллитерация перемещена с существительного в английском сочетании прилагательного с существительным на слово, предшествующее прилагательному в русском обороте с действительным причастием, и в результате, как мне кажется, новый узор не только более тонок (поскольку он сталкивает смысл и синтаксис), но и более интересен, так как он намекает на более глубокую синонимию: «эмбрионы склонны к шпионству по своей природе».

Но наиболее типичный способ передачи аллитерации в данном абзаце — и это справедливо для «Других берегов» в целом — построение новой системы, независимой от конкретных узоров английского текста, эквивалентной оригиналу не по форме, но по функции. Вот несколько таких фраз: «под дождем, как обиженный приказчик» ([b] — [p] и [•] — [ʃ]), «чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть» ([s], [t] и морфема {вы-}), «что себя не вижу в вечности лишь из-за земного времени» ([v], [m]), «заурядным приведением» ([r], [d], [n]), «переживаниях каких-то английских полковников индийской службы» ([p], [•], [n], [k], [l], [ijsk]), «в поисках ключей и разгадок я рылся» ([k], [r]) и «с ее угрюмыми эмбриончиками, подглядывающими из природных засад угрюмое родительское соитие» ([p], [r], [s]).

Позвольте мне кратко рассмотреть два следующих примера: «чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть» и «заурядным привидением». Первый является перифрастическим переводом фразы «over and over again my mind has made colossal efforts to distinguish»: «Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть». В английском варианте явно присутствует аллитерация, но аллитерация ненавязчивая, эффект в основном ожидается от подчеркнуто разговорного слова «colossal» и его подчиненного отношения к остальной части предложения: в высшей степени благозвучному «faintest of

personal glimmers in the impersonal darkness». В русском предложении используются другие средства. Что-то от аллитерации остается в повторении звуков [s] и [t] в словосочетании «стараясь высмотреть», и русское предложение тоже смешивает лексические регистры, вводя разговорное «вывихивать» (глагол примерно с такой же дистрибуцией как английское выражение «to put out of joint» — относится к нейтральному регистру в прямом значении и к разговорному в переносном), но главный прием в данном случае — прием, недоступный для английского языка: это морфемная связь, устанавливаемая с помощью повторения перфективизирующей приставки {вы-}, которая применяется не только чтобы связать глаголы морфологически и грамматически, но и для связи их звучания и семантической функции; так возникают параномастические отношения, как непосредственные (чтобы хоть мельком увидеть проблеск, надо приложить огромные усилия), так и иронические (разговорный регистр первого глагола снижает серьезный тон этого утверждения, делая его мнимо серьезным и двусмысленным). Таким образом, это комбинирование элементов грамматики, звука и смысла служит, как мы уже видели, как структурным, так и выразительным целям: оно обогащает смысл и вызывает дух автора, который является источником этого смысла. Другое словосочетание, «заурядным привидением», — это перевод английского выражения «conventional spook», и хотя оно не передает ни двусмысленность английского выражения, ни всю сложность его интонации, эти потери частично компенсируются повторением звуков, которое укрепляет смысл этого интересного, хотя и менее эффектного словосочетания, и в то же время подчеркивает продуманность его формы. Другими словами, «заурядным привидением» — это эквивалент, который снова сохраняет основное свойство английского оригинала: он выполняет одновременно структурную и выразительную функции, и он тоже «двусмысленный».

В заключение надо добавить несколько замечаний. Во-первых, хотя Набоков и пользуется аллитерацией в русском тексте, ее эффект в целом менее заметен, чем в английском. Возможно, это происходит потому, что русский язык, с его развитой системой грамматической флексии, сам по себе довольно омофоничен. Словосочетания в творительном, родительном или предложном падеже, например, часто имеют одинаковые конечные согласные; приводимые выше «заурядным привидением» и «переживаниях каких-то английских полковников» хорошо иллюстрируют это явление. Таким образом, на пути писателя, который хочет использовать аллитерацию в русском языке,

возникает двойное препятствие. Если он не хочет, чтобы его обвинили в применении очевидного, дешевого приема, он должен действовать очень тонко, а если он будет действовать очень тонко, то есть вероятность, что его обдуманно примененный прием — операции с корнями и аффиксами слов — окажется незамеченным, как бы поглотится фоновой аллитерацией окончаний. Отсюда следует, что, применяя аллитерацию, ее необходимо усиливать другими приемами. И именно это и происходит в «Других берегах». Набоковская аллитерация часто сопровождается разнообразными лексическими приемами, — применением большого диапазона лексики и необычных словосочетаний, например, архаическое «приказчик», экзотическое «йоги», «атлантиды» и «Лхасса», разговорное «уж» и «вывихивать», редкое книжное «соитие», эффектное «средневековая подошма» и интересные «маниакальная погоня» и «заурядное привидение».

Итак, как и блестящий английский в «Speak, Memory», русский язык Набокова в «Других берегах», являющийся как воссозданием, так и источником текста «Speak, Memory», изобилует образными приемами и часто отмечен виртуозностью, но каковы бы ни были особенности его стиля и область их применения, цель писателя в конечном итоге состоит в том, чтобы победить ограничения и заданные установки языка и найти средство, с помощью которого индивидуальность Набокова может пережить неволю в «зоопарке слов».

*Перевод с английского
Татьяны Стрелковой*

